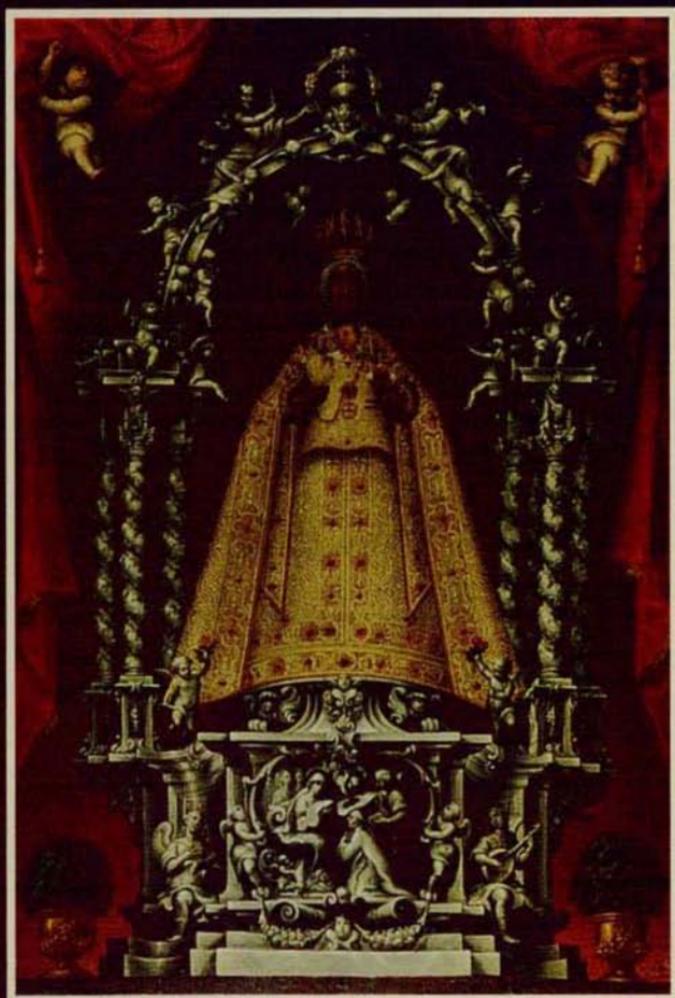


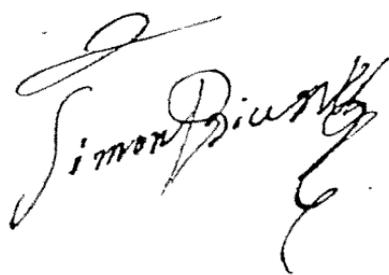
SIMÓN VICENTE (1640-1692) Y LA PINTURA TOLEDANA DE SU TIEMPO

Paula Revenga Domínguez



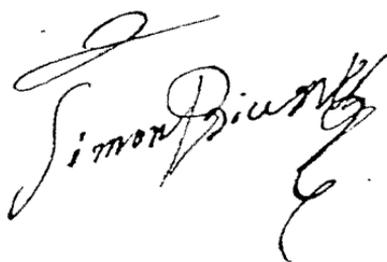
Premio Nacional
de Temas Toledanos
"San Ildefonso" 1996

**SIMÓN VICENTE (1640-1692)
Y LA PINTURA TOLEDANA DE
SU TIEMPO**

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The signature reads "Simón Vicente" and is followed by a large, stylized flourish or initial that extends downwards and to the right.

PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ

**SIMÓN VICENTE (1640-1692)
Y LA PINTURA TOLEDANA DE
SU TIEMPO**

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The signature reads "Simón Vicente" and is followed by a large, stylized flourish.

Premio de Investigación sobre Temas Toledanos
"San Ildefonso" 1996

En la vigésimosegunda edición de los premios "Ciudad de Toledo", convocados por el Ayuntamiento de Toledo en el año 1996 y fallados el día 4 de junio de 1996, el trabajo titulado "Simón Vicente (1640-1692) y La pintura toledana de su tiempo" de Paula Revenga Domínguez obtuvo el premio de Temas Toledanos "San Ildefonso", patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Toledo.

El jurado estuvo integrado por D. Luis Sánchez-Contador Ludeña, Juan Ramón Palencia Herrejón, Ramón Sánchez González, Félix Cobo Ávila, Julio Porres Martín-Cleto y Jesús Guerrero Lorente.

Portada: *Virgen del Sagrario en el trono.*
Simón Vicente. 1961.
Cortesía de Subastas Fernando Durán,
Madrid.

IMPRESO Y ENCUADERNADO EN:
ARTES GRÁFICAS TOLEDO, S.A. (GRUPO MONDADORI)
DEPÓSITO LEGAL: TO-796-1997
I.S.B.N.: 84-87515-38-X

A mi abuela Antonia
in memoriam

*“Honra al pintor, si su grandeza ignoras,
siquiera porque pinta lo que adoras”.*

Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*.

ÍNDICE

Prólogo.....	13
INTRODUCCIÓN	17
I. PINTURA TOLEDANA EN LA ÉPOCA DE SIMÓN VICENTE	21
II. PERFIL BIOGRÁFICO	39
III. ESTILO Y OBRA	63
1. OBRAS PERDIDAS	65
2. OBRAS PROYECTADAS Y NO REALIZADAS	82
3. CATÁLOGO DE PINTURAS	83
IV. CRONOLOGÍA	105
V. APÉNDICE DOCUMENTAL	115
VI. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	129
LÁMINAS	139

PRÓLOGO

Este es el segundo libro que Paula Revenga, joven profesora universitaria, nos ofrece sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII. Ambos han surgido en su caminar hacia la tesis doctoral próxima a ser defendida y que se ocupa de modo completo del tema citado. En esta ocasión se trata de un estudio monográfico sobre quien seguramente fue el mejor y más fecundo pintor en Toledo en la época de Carlos II. Con el presente trabajo la autora obtuvo el premio de investigación "Ciudad de Toledo" en su vigesimosegunda convocatoria.

Sin duda para muchos constituirá una grata sorpresa que puedan dedicarse tan valiosas y enjundiosas páginas a un sólo pintor toledano -pues si bien nació en Madrid vivió en la Ciudad Imperial desde su niñez y en ella o en villas de su arzobispado desarrolló toda su actividad, con excepción de su labor en uno de los arcos de triunfo que sirvió de adorno para la entrada en la Corte de la reina doña María Luisa de Orleans en 1680- ya que al margen de lo publicado por la propia autora apenas se conocen unas pocas noticias dispersas referidas a un monumento considerado tradicionalmente como de decadencia de la pintura y de las artes en general en la ciudad de Toledo.

Paula Revenga ha reconstruido con rigor y hasta con amenidad -lo que no se exige en obras de este carácter y es muy difícil de conseguir- la biografía y el catálogo de Simón Vicente de quien nos presenta una visión minuciosa y exhaustiva inserta hasta donde convenía en el ambiente artístico toledano del momento. Así se justifica y agradece el capítulo introductorio que es una concisa pero bien construida panorámica de la pintura y los pintores contemporáneos de su protagonista. Las labores y especialidades de los artífices, los encargos de los distintos grupos de clientes y sus peculiaridades, la mención de numerosas obras con precisiones documentales, constituyen un valioso aunque muy resumido adelanto de su tesis doctoral.

El apoyo en la investigación documental ha sido el fundamento de este libro. Observe el lector que la profesora Revenga ha examinado pormenorizadamente más de quinientos protocolos de escribanos en el archivo histórico provincial, los cincuenta libros de cuentas de obra y fábrica de la segunda mitad del siglo XVII en el de la Catedral, y muy diversos legajos en el diocesano y en el municipal, además de

otros libros y papeles en archivos varios. Si a esto unimos el aprovechamiento exhaustivo de las relativamente escasas noticias contenidas en los libros publicados -antiguos y modernos, locales y generales- con alguna referencia a Simón Vicente, entenderemos que haya podido relatarnos con tal detalle y acopio de datos los distintos pasos de la vida y la obra del pintor año tras año, al menos durante los treinta últimos de su existencia pues en cuanto a su niñez y adolescencia como es lógico apenas se conocen noticias, pero téngase en cuenta que antes de la veintena ya era hombre casado y pintor en activo.

Sobre este fundamento documental de tamaña magnitud la autora vino a añadir una labor de campo a la búsqueda de pinturas de Simón Vicente recorriendo la Catedral, las parroquias, los monasterios y conventos de Toledo, pero también de numerosas poblaciones de la actual provincia como Alcabón, Cuerva o Los Yébenes, donde se han conservado obras de este pintor. También el Museo de Santa Cruz de Toledo o colecciones particulares han guardado algún cuadro suyo.

Así ha construido una biografía desde lo que entendemos que es una correcta y moderna visión metodológica de la Historia del Arte. Paula Revenga registra con exactitud fechas, nombres y obras, pero su trabajo de ninguna manera se limita a esta exhibición de erudición. Mucho más importante es su reflexión e interpretación de datos y noticias. La recepción de aprendices, la pertenencia a cofradías, la colaboración con otros artífices, sus dos matrimonios, su situación financiera nada despreciable, su prestigio y renombre que se manifiesta en numerosos encargos y en actuaciones como tasador, fiador, testamentario y otras, son aspectos que se destacan y analizan en el oportuno contexto socioeconómico.

La actividad de Simón Vicente fue incesante y la autora ha formado un extenso catálogo de su obra que comprende tanto pinturas que no pasaron de proyecto, como las realizadas conservadas o no. Sorprende, además de su número, la variedad de técnicas, tipos y emplazamientos. Simón Vicente hizo pintura mural, al fresco y al temple, en capillas, camarines, coros y bóvedas, y sobre lienzo tanto por encargos privados aislados, como para cuadros de altar y retablos, monumentos de Semana Santa y arcos efímeros. Afortunadamente se han conservado ejemplos de casi todas las variantes, incluso de las decoraciones murales. También desde el punto de vista iconográfico se aprecia diversidad interesante aunque nada nos ha llegado de su producción profana en que destacaron cuadros de batallas y retratos, si bien la autora propone convincentemente distinguir la imagen del pintor en la decoración de San Cipriano, como resalta su capacidad para ambientar escenarios cotidianos, por ejemplo en la Última Cena de San Pedro Mártir. Desaparecidos los monumentos de Semana San-

ta, no son muchos los ejemplos supervivientes de la iconografía de Pasión abundando en cambio los asuntos del ciclo de la Infancia y marianos. Al mismo tiempo es grande la variedad de representaciones de santos y santas tanto toledanos -San Ildefonso y Santa Leocadia- como correspondientes a las distintas órdenes y congregaciones para las que trabajó o a la advocación de iglesias y parroquias. Cabe resaltar su especialización en el pasaje de la Huida a Egipto o, en lo que coincide con otros pintores contemporáneos, sus imágenes de la Virgen del Sagrario. Todo ello es puesto de relieve por la autora, lo mismo que la diversidad de la clientela para la que trabajó.

Como es lógico se ocupa Paula Revenga de analizar los aspectos formales de la obra de Simón Vicente. Ha realizado una investigación muy elogiada y de acuerdo a las tendencias actuales en la búsqueda de estampas inspiradoras de sus composiciones con excelentes resultados en ejemplos flamencos relacionados con obras de Rubens especialmente. Se percibe algún recuerdo tenebrista y aún caravaggista en tal o cual asunto de martirio, pero en general la dependencia de lo madrileño en composiciones simétricas y estáticas a lo Carducho o Román, en tipo humanos tomados de Pereda o en modelos angélicos más vivaces a lo Rizzi o Carreño con la ayuda de la inspiración rubeniana le permiten moverse, especialmente en las decoraciones celestiales, en la estética que denominamos barroca.

Podrá comprenderse por este repaso a los temas estudiados por la autora que se trata de un estudio completo y apasionante. Nos atrevemos a decir que resulta inesperado que se nos haya podido contar y mostrar tantas cosas de un pintor de quien apenas conocíamos el nombre y alguna obra vista casualmente.

Añádase a lo indicado una estructura clara y ordenada en las partes del libro, la inclusión de un apéndice cronológico exhaustivo, de otro documental y de un capítulo completo de las fuentes manuscritas y libros utilizados. Todo ello escrito y redactado con facilidad y buen estilo.

No falta sino felicitar por la aparición de este libro que debe servir de modelo para muchas investigaciones aunque sean de distinto carácter y agradecer al Excelentísimo Ayuntamiento de Toledo que lo haya patrocinado, completando el acierto y perspicacia que ha mostrado el jurado que lo premió.

José Manuel Cruz Valdovinos
Catedrático de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

Desde hace varios años hemos centrado nuestras investigaciones en el estudio del arte toledano del siglo XVII, prestando especial atención a la segunda mitad de la centuria. Nuestro interés por intentar dar una visión más clara y fidedigna sobre algunos de los artífices que trabajaron en la ciudad del Tajo en esos años, su realidad social y económica, y las obras que produjeron, ha sido constante, como lo ha sido también por parte de una serie de historiadores del arte cuyos trabajos aportan valiosos datos e importantes descubrimientos en torno a figuras y manifestaciones artísticas de un período tratado en el pasado con excesivo desdén.

No obstante, es mucho lo que queda por hacer. Todavía es muy elevada la nómina de maestros activos en Toledo en esa época de los que poco o nada sabemos. Sus nombres asoman en los documentos de archivo o en libros ya clásicos para el estudio de la ciudad, pero su trayectoria vital y profesional continúa siendo enigmática. Sólo una exhaustiva revisión de las fuentes documentales y la paciente búsqueda de sus obras -en muchos casos maltratadas, cuando no desaparecidas- nos permitirán en el futuro trazar perfiles de artistas en la actualidad casi desconocidos, completar aspectos apenas apuntados y valorar con un criterio adecuado su labor.

Sin duda, el enorme prestigio que tuvo el foco toledano hasta el siglo XVI ha contribuido a que el arte de centurias posteriores haya caído largo tiempo en el olvido. La aportación de Toledo al Arte Español en época medieval y renacentista abarca creaciones tan destacadas que hasta fechas relativamente recientes el período barroco había sido menos atendido por la historiografía artística y, en general, poco estudiado. Es cierto que el ambiente en que se desarrollaron los artífices locales de este período no fue el más adecuado para el despliegue de una magnificencia artística comparable a la de siglos anteriores, ni permitió brillantes afirmaciones de estilo personal o el surgimiento de maestros de primerísimo orden. Pero es asimismo innegable que no faltaron artífices que realizaron obras de

notable calidad, junto a otros de producción más modesta, casi artesana, pero no por ello exentos de interés, ya que su labor supone una interesante contribución para conocer las formas de devoción, la evolución del gusto, la situación económica y social del artista en la época y, en definitiva, la vida cotidiana de su tiempo.

Siendo muchos los capítulos de la historia del arte barroco toledano que permanecen ignorados o están aún en fase de acopio de información, esta triste realidad es especialmente patente en el campo de la pintura. A pesar de la abundancia de lienzos y decoraciones murales que cubren las paredes de capillas, camarines e iglesias de Toledo, no es demasiado lo que se sabe sobre los pintores activos en el ámbito local en la segunda mitad del siglo XVII y prácticamente nada de aquéllos que trabajaron en el siglo XVIII.

Esta situación es resultado no sólo del desinterés de los investigadores ante la pérdida de protagonismo de la ciudad imperial como centro de creación artístico en ese tiempo, sino también de que el florecimiento de las grandes escuelas de la pintura barroca española -Madrid, Sevilla y Valencia- ha polarizado durante mucho tiempo la atención de la crítica, dejando al margen el estudio de algunos núcleos provinciales, entre ellos el toledano.

Es, por tanto, necesario intentar reconstruir, sin prejuicios y huyendo de tópicos, la vida y obra de los pintores locales, atendiendo al complejo sistema de fuerzas económicas, sociales, ideológicas y culturales que influyeron en el proceso de producción artística, y no olvidando aspectos como el papel de la clientela, el fenómeno del coleccionismo, las fuentes de inspiración de los artífices o el marco legal en que éstos se desarrollaron. De este modo se podrán llenar algunos vacíos de la historia del arte toledano, al tiempo que se contribuirá a ir completando el panorama de la pintura barroca española.

Por supuesto, no es nuestra pretensión hacer realidad tan ambicioso objetivo con este trabajo. Somos conscientes de que faltan aún muchos datos y elementos de juicio para poder llegar a tener un conocimiento global sobre la pintura toledana de la época.

Nuestro propósito es más limitado; queremos contribuir al conocimiento del ambiente pictórico local en la segunda mitad del siglo XVII centrándonos en la figura de Simón Vicente Soler, uno de los maestros más significativos de aquel tiempo. Ligado Vicente por vínculos de trabajo y amistad a muchos de

los pintores y artífices activos en el área toledana, su trayectoria vital y su labor profesional constituyen un valioso testimonio para acercarnos a la realidad de la práctica del «arte de la pintura» en ese período.

Con este fin, hemos dividido el presente estudio en dos partes diferenciadas. En la primera de ellas abordamos brevemente el panorama de la pintura toledana en esos años atendiendo a las distintas facetas que comprendió la actividad de los pintores, a las circunstancias en que estuvieron inmersos y que, obviamente, influyeron en su producción, y a la mentalidad promotora de los principales comitentes de la ciudad y clientes más modestos para los que trabajaron.

En la segunda parte, la más extensa de este trabajo, nos centramos en el estudio de la vida y obra de Simón Vicente, intentando situar al artífice en el marco social en que se desenvolvió, pues no se puede entender el verdadero alcance de la personalidad de un pintor presentándolo como ser aislado de las fuerzas que moldearon sus obras. Para bien o para mal, cualquier artista está condicionado por su medio

Al trazar el perfil biográfico de Vicente nos ocuparemos de su formación, sus relaciones familiares y amistosas, sus contactos con otros artistas, así como de su «status» económico y social. A continuación nos detendremos en las características de su actividad profesional, examinando las labores que desempeñó, su estilo, técnicas y géneros que cultivó, y las posibles fuentes en las que se inspiró. Finalmente, nos referiremos a su producción pictórica, recogiendo tanto las obras conservadas que conocemos, como aquéllas de cuya existencia tenemos noticia a través de la documentación archivística o de menciones bibliográficas.

No queremos concluir sin señalar cómo en el catálogo de pinturas se pone de manifiesto el elevado número de obras de Vicente que han desaparecido y el lamentable estado en que se encuentran muchas de las todavía conservadas. Este hecho no es sino un ejemplo más del abandono y descuido que sufre gran parte de nuestro patrimonio, y evidencia la necesidad de tomar conciencia de la protección que estas obras olvidadas exigen.

I. PINTURA TOLEDANA EN LA ÉPOCA DE SIMÓN VICENTE

La pintura toledana del siglo XVII no ofrece un panorama homogéneo y la existencia a principios de esa centuria de figuras tan destacadas como El Greco, Sánchez Cotán, Maíno, Tristán u Oriente ha hecho olvidar a un numeroso grupo de pintores posteriores que, si bien fueron más modestos, gozaron de cierto renombre en el ámbito local y desarrollaron una amplia actividad al servicio de una clientela piadosa y quizás poco exigente, pero preocupada por embellecer y enriquecer su ciudad, sus lugares de culto (iglesias, capillas, ermitas,...) y las estancias de sus viviendas.

Es innegable que Toledo -que había sido un foco de creación muy importante en el siglo XVI- vio eclipsado su prestigio artístico con el asiento de la corte en Madrid; y a pesar de que en las dos primeras décadas del siglo XVII vivió un momento de florecimiento pictórico, rebasado este período la ausencia de maestros notables y el fuerte influjo de la Corte, de donde llegarán artistas y modelos, produjo un estancamiento y la Ciudad Imperial perdió su significación como centro creador¹. Esto ha dado lugar a que la pintura de la segunda mitad de la centuria haya caído durante mucho tiempo en el olvido, siendo poco atendida, cuando no menospreciada, por críticos e historiadores, hasta el punto de minimizar -como también ha sucedido con otros focos provinciales- su valor y significación.

En consecuencia, pocas parcelas del arte toledano han estado tan abandonadas bibliográficamente como la pintura de esa época. Hasta no hace mucho tiempo sólo se podía recurrir a los trabajos de autores ya clásicos para el estudio de la ciudad de Toledo como Sixto Ramón Parro, Zarco del Valle, Pérez Sedano, Ramírez de Arellano o el conde de Cedillo, pero cuyo objetivo no fue ocuparse de este tema en particular. Afortunadamente, en los últimos años han ido apareciendo algunos estudios que proporcionan nuevos datos y están contribuyendo a

1. Sobre la pintura toledana de la primera mitad de la centuria existe un estudio de conjunto con abundante material gráfico. Vid Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.

que paulatinamente se pueda calibrar el alcance real de la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII².

Gracias a estas aportaciones se va desvelando la existencia durante ese período de un elevado número de pintores locales con talleres abiertos y en plena producción. Así tenemos, entre otros, a Miguel Vicente, Hipólito de Torres, Manuel de Noriega, Diego Rodríguez Romano, Nicolás de Latras, Pedro García Valdés, Simón Vicente, Juan García Merchán, Gregorio García Merchán, José Rodríguez, Pedro de Olivares o José Jiménez Ángel.

La mayoría de estos artífices no destacaron por su genio creativo, pero sí por una notable capacidad de trabajo. Su actividad profesional abarcó múltiples facetas, no limitándose exclusivamente a la pintura de caballete o a la realización de decoraciones murales. Comenzaremos refiriéndonos a una serie de tareas secundarias de las que se ocuparon los pintores toledanos, como trabajos de dorado y policromía, restauraciones o tasaciones de obras de arte, para después detenernos en lo que fue su producción pictórica en sentido estricto, que supuso el cultivo de variados géneros y técnicas para satisfacer las necesidades de una nutrida clientela tanto eclesiástica como laica.

En ocasiones los «maestros del arte de la pintura» aderezaron obras anteriores deterioradas, o contrataron las labores de policromía, dorado y estofado de imágenes y objetos diversos³. Así sabemos que en 1656 Pedro de Mayorga pintó y doró las dos puertas y los nichos del archivo de papeles y reliquias de la parroquial mozárabe de las Santas Justa y Rufina⁴. Hipólito de Torres limpió el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista en 1659, ocupándose además de encarnar la estatua del

2. Para la pintura toledana de esta época véase: Martínez Caviro, B.: «El convento toledano de las Benitas. Don Francisco de Pisa y el Greco», *A.E.A.*, 1988, pp. 115-130; id.: *Los conventos de Toledo*, Madrid, 1990; Nicolau Castro, J.: «Miscelánea sobre pintura toledana», *B.S.E.A.A.*, 1989, pp. 431-438; Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 346; Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII*, Toledo, 1988; id.: «Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer», *B.S.E.A.A.*, 1995. p.p 395-404.

3. Los trabajos de dorado y estofado constituían una especialidad artística diferente a la de la pintura y existían artífices calificados como «maestro dorador» o «dorador y estofador», que aparecen contemplados en las ordenanzas de Toledo y eran los que se ocupaban de tales tareas, mientras que los «maestros del arte de la pintura» realizaron este tipo de labores sólo de forma circunstancial.

4. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, 1920, p. 186.

santo titular y de pintar el paisaje que le servía de fondo⁵. En 1673 Simón Vicente restauró el cuadro de *El Entierro del Señor de Orgaz* de El Greco y renovó su epitafio⁶. Ese mismo año, Pedro García Valdés pintó y doró el tornavoz del púlpito de la parroquia de Santo Tomé⁷, y más tarde, en 1704, aderezó el Cristo del pórtico de Santiago del Arrabal, que se había deteriorado al ensanchar la puerta del templo⁸. Blas Muñoz retocó en 1705 las pinturas de *La oración en el huerto* y *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Nicolás⁹. Pedro de Olivares, en 1711, aderezó y agrandó un lienzo que se había comprado para colocarlo en el retablo mayor de la parroquial de la Magdalena¹⁰, y años después, en 1715, se encargó de dorar el púlpito de la iglesia de San Antolín¹¹. Por su parte, José Jiménez Ángel en 1724 limpió las pinturas del retablo y capilla de la fundación de don Juan de Alcocer, en Santo Domingo el Antiguo¹².

Casi todos ellos ejercieron como tasadores, bien de las pinturas de colecciones particulares, bien de obras realizadas por otros artistas y a las que había que poner precio; esta labor suponía -como apunta el profesor Martín González- una experta capacitación para establecer una correspondencia en metálico del valor de la obra de arte¹³, al tiempo que significaba una fuente de ingresos para el tasador.

Era práctica frecuente en la época el hacer inventario y tasación de los bienes que poseía un individuo tras su defunción¹⁴, para proceder a la partición entre sus herederos o, en su caso, para venderlos después en almoneda. Con este fin se designaba a uno o dos especialistas por cada tipo de bien mueble

5. A.D.T., Legajo IV/531, «Libro de fábrica de San Juan Bautista», fol. 248r. Vid. en Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 308; id.: *Las parroquias de Toledo*, Toledo, 1921, pp. 98-99.

6. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 324.

7. *Ibidem*, p. 112.

8. *Ibidem*; Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 259.

9. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 209.

10. *Ibidem*, p. 213; Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 180.

11. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 213.

12. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 149; Martínez Caviro, B.: *Los conventos...*, p. 49.

13. Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, p. 196.

14. Aunque lo más habitual son las tasaciones de los inventarios «postmortem», en ocasiones se procedía a inventariar y valorar los bienes de un particular por otros motivos, como calcular la cuantía de dotes matrimoniales, o conocer el montante de una hacienda para responder a deudas contraídas o para evitar

a valorar, siendo su misión examinar los objetos y fijar su precio¹⁵. Por este motivo los pintores -junto a otros artífices- fueron llamados en múltiples ocasiones para tasar las piezas relativas a su arte. Son muy abundantes los datos que las fuentes documentales proporcionan sobre este particular, por lo que para no extendernos citaremos sólo algunos ejemplos ilustrativos¹⁶. Así, en 1651 Miguel Vicente tasó las pinturas que habían pertenecido al canónigo don Antonio Fernández Portocarrero¹⁷, Bartolomé de Castañeda las de Juan de Arce en 1658¹⁸, Pedro García Valdés valoró en 1664 aquéllas que tuvo el maestro de pasamanería Juan Sánchez¹⁹, Diego Rodríguez Romano en 1667 apreció las pinturas del presbítero Francisco de la Palena²⁰, Hipólito de Torres las del alguacil mayor de millones don Gaspar González de Pontanilla en 1672²¹, Nicolás de Latras efectuó la tasación de la colección del arquitecto Bartolomé de Zumbigo en 1682²², José de Mora en 1689 se ocupó de valorar las pinturas del regidor don Juan Calderón de la Barca²³, José Jiménez An-

problemas de herencia en el caso de que algún viudo fuese a contraer nuevas nupcias y quedasen hijos de la unión anterior. Así, cuando el platero Antonio Pérez de Montalto se casó por segunda vez, pidió que se hiciera memorial judicial de sus bienes para «que en todo tiempo conste y ebitar dudas, respecto de aber tenido otro matrimonio de que quedaron ixos». Citado por: Revenga Domínguez, P.: «El platero toledano Antonio Pérez de Montalto» en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 723-739.

15. Tras ser designado tasador, el artífice aceptaba el nombramiento y se comprometía mediante juramento «a azer bien y fielmente la tasación sin engaño de ninguna de las partes».

16. Véase el capítulo relativo a los inventarios de pintura y su valoración en: Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, pp. 39-70; y, asimismo, el referido a las haciendas privadas de los jurados toledanos en: Aranda Pérez, F. J.: *Poder municipal y cabildo de jurados en Toledo en la edad moderna*, Toledo, 1992, pp. 119-142.

17. Citado por Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 70.

18. *Ibidem*.

19. A.H.P.T., prot. 3.635, ssº: Martín de Villaseñor Montañés, fols. 826-827r.

20. A.H.P.T., prot. 339, ssº: Bernabé Ruiz Machuca, fols. 562-563r.

21. A.H.P.T., prot. 3.813, ssº: Eugenio de Piedrahita, fols. 399-406r.

22. Rodríguez Martín, J. M.: *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Toledo, 1989, pp. 33-35; Suárez Quevedo, D.: «La colección de pinturas del arquitecto toledano Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682)», *A.E.A.*, nº 245, 1989, pp. 91-98.

23. De las pinturas que poseía al regidor don Juan Calderón de la Barca se hicieron dos tasaciones con pocos años de diferencia. La primera fue efectuada el 5 de mayo de 1681 por Nicolás de Latras, y la segunda -que es a la que nos referimos en el texto- el 15 de diciembre de 1689 por José de Mora. En el transcurso de los ocho años que separan ambos inventarios -uno realizado antes de casar-

gel las pertenecientes a doña María de Uceda en 1692²⁴, y Gregorio García Merchán las del mercader Félix Fernández Palomo en 1699²⁵.

En otras ocasiones los pintores eran requeridos para que estimasen el dinero que se había de abonar a un artista cuando concluía una obra. Este procedimiento de fijar el precio de un encargo a través de una tasación final dio lugar a muchas discrepancias y pleitos. Quizás por este motivo fue más común el establecer la cantidad a pagar por una obra al encargarla, teniendo ésta que ser examinada cuando estaba terminada por peritos que señalaban si se adecuaba a la calidad estipulada y si la retribución pactada era justa. En este sentido podemos apuntar que cuando en 1657 se procedió a valorar lo que hasta ese momento había construido el platero Virgilio Fanelli del trono de la Virgen del Sagrario, fueron designados dos artífices para ello -uno por cada parte contratante-, recayendo el nombramiento en el arquitecto madrileño Juan de Gandía por parte de la Catedral y en el pintor Miguel Vicente por parte de Fanelli²⁶.

Hubo, además, algunos pintores que ocasionalmente realizaron miniaturas ocupándose de la iluminación de manuscritos y libros religiosos, como José Jiménez Ángel que en 1695 pintó unas letras iluminadas en un libro prefaciero para el altar mayor de la Catedral²⁷. Otros optaron por especializarse en tareas como la pintura de abanicos -así sucedió con Pedro de Bustamante²⁸ y sus yernos Francisco de la Peña y Miguel Perpontel²⁹- o la decoración de cerámica, siendo éste el caso de Luis de la Cruz quién se intitulaba «pintor de alfares»³⁰.

En cuanto a la actividad propiamente pictórica que desarrollaron los artífices del período, hemos de señalar que fue también muy variada, atendiendo a los deseos y encargos de una amplia clientela para la que realizaron cuadros de caballete, lien-

se y el otro tras su defunción-, la colección del regidor se vio aumentada con quince nuevas obras pictóricas. Cfr. Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 37.

24. Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 79.

25. A.H.P.T., prot. 441, ss^o: Manuel Jiménez, fols. 171v.-172v.

26. A.H.P.T., prot. 3.162, ss^o: Rodrigo de Hoz, fols. 628-629v.

27. Zarco del Valle, M.: *Datos documentales para la historia del arte español. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916, p. 386.

28. Sobre este pintor véase Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 36 y Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, pp. 72-73.

29. Ambos artífices estuvieron casados con Juliana de Bustamante, hija de Pedro de Bustamante. Así consta en el poder para testar que otorgó Juliana el 25 de abril de 1693 (A.H.P.T., prot. 3.841, ss^o: Manuel Jiménez, fols. 61-62r.).

30. A.H.P.T., prot. 3.765, ss^o: José Lorenzo Machuca, fol. 234.

zos de altar, pinturas para retablos, decoraciones murales, trabajos para aparatos efímeros, etc. Esto a pesar de que las obras de mayor empeño e importancia se encomendaron a artistas madrileños, con los que los pintores locales no podían competir en calidad y fuerza creadora.

Uno de los soportes fundamentales del quehacer de estos pintores fue la clientela eclesiástica. Esta circunstancia era común a los artistas del siglo XVII en toda España, pero quizás se hizo más patente para los toledanos, ya que Toledo había perdido en esta época su relieve como centro político y económico pero no su significación religiosa³¹. Era la sede de la Catedral Primada, la más rica e influyente de las diócesis de España, y lugar de asentamiento de un elevado número de órdenes que habían fundado aquí sus monasterios y conventos. Por ello, el clero y las instituciones religiosas se convirtieron en los principales motores de la actividad artística y promovieron empresas pictóricas en las que trabajaron artífices locales.

Patronazgo muy destacado fue el que ejerció la Catedral. Su envergadura suponía una tarea de conservación y renovación periódica del edificio y de sus capillas, retablos y ornamentos. En las actas capitulares y libros de fábrica del archivo catedralicio abundan las referencias sobre trabajos y reparos constantes, en los que participaron diversos pintores. Por otra parte, el Cabildo acometió en este tiempo importantes realizaciones pictóricas, como las decoraciones del Ocho, camarín de la Virgen, vestuario de canónigos y sacristía, la erección de un monumento de Semana Santa, o la factura del arco y aparato para la Puerta del Perdón con motivo de la canonización del rey San Fernando.

Sin embargo, estas grandes obras se encargaron a pintores de la Corte: Rizi, Carreño, Claudio Coello o Lucas Jordán, serán quienes las lleven a cabo, quedando los pintores locales relegados a tareas de menor importancia. Así a Miguel Vicente se le encomendó en 1650 que hiciera varias copias del trono de la Virgen del Sagrario para enviar a Roma³². Simón Vicente limpió varias pinturas del claustro en 1661³³. Hipólito de Torres

31. El prof. Marías señala que «Toledo, ciudad-convento, sustituyó a la Toledo ciudad-imperial y centro político», cfr. en Marías, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. I, Toledo, 1983, p. 127. Véase también: Suárez Quevedo, D.: «El mantenimiento del poder eclesiástico en Toledo durante el siglo XVII», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 195-204.

32. A.O.F.C.T., Libro de Gastos del año 1650, fol. 136r.

33. A.O.F.C.T., Libro de Gastos del año 1661, fol. 136r.

retocó en 1666 algunas imágenes³⁴ y años más tarde, en 1675, aderezó e hizo añadidos a unos cuadros que el cardenal Aragón había dado para el vestuario de canónigos y pintó en la torre una imagen de *Nuestra Señora del Sagrario*³⁵. Nicolás de Latras restauró en 1678 las pinturas de *San Eugenio* y otras que estaban en el Cabildo³⁶. Algo más relevantes fueron las labores desempeñadas por José Jiménez Ángel, el único artista toledano -junto con Antonio Rubio- que ostentó en este período el título de "pintor de la Catedral"³⁷, cargo en el que sucedió a Claudio Coello en 1695³⁸. Jiménez Ángel, entre otros trabajos, se ocupó en 1698 de borrar y poner los rótulos de los arzobispos que había pintado Lucas Jordán en la sacristía³⁹, en 1705 retocó los retratos de los primados de la sala capitular⁴⁰, en el año 1708 pintó una *Santa Bárbara* en la torre y un *Santo Cristo* que se colocaría entre los dos coros del templo⁴¹, y en 1710 trabajó en la decoración del Camarín del Santísimo⁴².

Dejando aparte la Catedral, va a ser la demanda de obras por parte de parroquias, conventos y capillas de fundación privada, tanto de la ciudad de Toledo como de su ámbito de irradiación artística, la que proporcione el mayor volumen de encargos a los pintores locales. También las cofradías, agrupacio-

34. «En 13 de abril de 1666 años se libró a Ypólito de Torres, pintor, cien reales de vellón que valen tres mill y quatrocientos maravedís, de su ocupación en dorar, digo en retocar las ymagines que están enzima de la puerta que arrima a la torre de las campanas por la parte de adentro, conforme la zertificación que ba con la libranza» (A.O.F.C.T., Libro de Gastos del año 1666, fol. 144r.).

35. A.O.F.C.T., Libro de Gastos del año 1675, fol. 147r.; Cfr. en Zarco del Valle, M.: *Op. cit.*, p. 385.

36. «En 23 de noviembre de 1678 se libró a Pedro González, aparejador de esta Santa Iglesia, zien reales de vellón que valen tres mill y quatrocientos maravedís, los quales son para que con ellos pague a Nicolás de Latras, pintor, el reparo que yzo en las pinturas de San Eugenio y otras que están pintadas en el Cavildo de esta Santa Yglessia, por estar descortezadas» (A.O.F.C.T., Libro de Gastos del año 1678, fol. 148r.).

37. El toledano Antonio Rubio fue nombrado «pintor de la Catedral» el 21 de diciembre de 1645, desempeñando este cargo hasta el año 1653 en que falleció. En los años siguientes fueron artistas de la escuela madrileña quienes ostentaron el título de pintor de la Santa Iglesia, recayendo el nombramiento en Francisco Rizi (que lo fue desde 1653 hasta 1685), José Donoso (de 1685 a 1690) y Claudio Coello (de 1691 a 1693). Durante 1694 la plaza estuvo vacante y al año siguiente, el 4 de junio, se designó a José Jiménez Ángel para ocuparla.

38. Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. VI, Madrid, 1800, p. 8.

39. Zarco del Valle, M.: *Op. cit.*, p. 386.

40. A.O.F.C.T., Libro de Gastos del año 1705, fol. 166r.

41. Zarco del Valle, M.: *Op. cit.*, p. 387.

nes de laicos con finalidad piadosa, ejercieron funciones de patronazgo artístico y emplearon a maestros de la pintura en tareas diversas.

La gran variedad de trabajos pictóricos que los artífices toledanos efectuaron para estas instituciones puede ilustrarse con numerosos ejemplos. Singulares y muy frecuentes fueron los encargos de lienzos para tramoyas de Semana Santa, que solían estar formadas por pinturas relativas a la Pasión y otras de carácter simbólico y alegórico. En 1632 Bartolomé de Castañeda trabajó en el monumento de la parroquia de San Román⁴³ que en 1666 se pintaría de nuevo, encomendándose esta labor a Simón de Salcedo⁴⁴. Simón Vicente y Nicolás de Latras hicieron en 1670 el monumento del convento de San Juan de la Penitencia⁴⁵. Nicolás de Latras se obligó a realizar el de la iglesia de San Nicolás para el día de Jueves Santo del año 1683⁴⁶. En 1689 pintaron el monumento de perspectiva de la parroquia de San Ginés los hermanos Juan y Gregorio García Merchán⁴⁷, quienes además se ocuparon de la hechura del de la iglesia de los Santos Justo y Pastor en 1699⁴⁸, y del de la parroquia de San Marcos en 1705⁴⁹. Simón Vicente pintó en 1690 el monumento de Semana Santa de la parroquia de San Martín⁵⁰. José Jiménez Ángel hizo algunos añadidos para el de la iglesia de la Vida Pobre en 1692⁵¹, y José Rodríguez se encargó de pintar el de la parroquia de Santa Leocadia en 1695⁵².

Realizaron también pinturas para retablos y cuadros de

42. *Ibidem*, p. 388.

43. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 55; id.: *Las Parroquias...*, p. 242.

44. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 260.

45. A.H.P.T., prot. 297, ss^o: Dionisio Ruano, fol. 272.

46. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 154.

47. *Ibidem*, p. 103.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. *Ibidem*, p. 325; Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 207.

51. Ramírez de Arellano, R.: «La iglesia de la Vida Pobre», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, n^o IV, junio, 1919, p. 181; id.: *Catálogo de artífices...*, p. 149.

52. En el «libro de cuentas de la fábrica de Santa Leocadia» se refleja el gasto de 1.816 reales de vellón por el monumento nuevo de perspectiva que se hizo el año 1695. De esta cantidad, 901 reales correspondían al pago «del pintado de los lienzos de perspectiva» y se abonaron a "Joseph Rss^o". Consideramos que el artífice al que se alude en esta partida debe ser José Rodríguez, pues es el único pintor documentado como activo en Toledo por esas fechas cuyo nombre pueda coincidir con esa grafía (A.D.T., Legajo IV/807, fol. 74r.).

altar⁵³. Es el caso de Simón Vicente que en 1675 pintó cuatro lienzos para el retablo del presbiterio de la iglesia de San Juan Bautista de Los Yébenes⁵⁴. En 1684 Vicente y José García concertaron con el párroco de San Juan Bautista la factura de ocho cuadros que adornarían retablo mayor de ese templo⁵⁵. Gregorio García hizo un lienzo de grandes dimensiones con el asunto de *La Magdalena en gloria* para el altar mayor de la parroquial del lugar de Chueca⁵⁶. Hipólito de Torres pintó un gran lienzo de la *Inmaculada Concepción* para el presbiterio del templo del convento de las Benitas Recoletas⁵⁷. José Jiménez Ángel fue autor de varias obras para la parroquia de San Cipriano, pintando entre 1705 y 1709 el *Buen Pastor* de la puerta del tabernáculo del altar mayor, y los lienzos de *La huida a Egipto*, *El abrazo en la puerta dorada*, *La Soledad* y *Jesús con la cruz a cuestas* para distintos retablos de esa iglesia⁵⁸. Por su parte, José de Mora se encargó en 1705 de hacer dos frontales para el altar de la parroquia de San Román⁵⁹.

Abundaron, asimismo, las comisiones de pintura mural, ocupándose nuestros pintores de la decoración de bóvedas, capillas, camarines y otras dependencias de ermitas, templos y monasterios. Así, Diego Rodríguez Romano y Simón Vicente pintaron en 1663 el camarín y la escalera de la capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso de la iglesia de la Magdalena⁶⁰. En 1668 Nicolás de Latras y Simón Vicente se encargaron de la decoración pictórica de la capilla de la Virgen de la Esperanza de la parroquial mozárabe de San Lucas⁶¹. Ese mismo año se encomendó a ambos artífices pintar la capilla del Santo Cristo de la ermita del Pradillo⁶². A su vez, Simón Vicente pintó el coro bajo de San Juan de los

53. En muchos casos falta información documental precisa sobre los encargos de lienzos para retablos a pintores concretos, pues con frecuencia la totalidad de la obra se contrataba con un arquitecto o ensamblador que, a su vez, se ocupaba de buscar quién hiciese la labor de pintura.

54. Sánchez González, R.: *Historia de Los Yébenes*, Los Yébenes, 1994, p. 252.

55. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, pp. 103 y 325; id.: *Las parroquias...*, p. 100.

56. Ceán Bermúdez, J. A.: *Op. cit.*, t. VI, p. 67.

57. Martínez Caviro, B.: «El convento toledano de las Benitas...», p. 128; id.: *Los conventos...*, p. 332.

58. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 150; id.: *Las parroquias...*, p. 71.

59. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 204.

60. Ramírez de Arellano, R.: «La Magdalena», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, nº VIII-IX, julio-diciembre, 1920, p. 221; id.: *Las parroquias...*, p. 186.

61. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 174.

62. A.H.P.T., prot. 3.718, ss^o: Diego Fernández Ramila, fols. 762 y ss. Citado por Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 36.

Reyes⁶³, la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Cipriano⁶⁴ y el camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios de Cuerva⁶⁵. José Jiménez Ángel decoró en 1691 las pechinas de la cúpula de la iglesia de la Vida Pobre⁶⁶, en 1693 realizó una pintura mural con la representación de la *Virgen y San Juan* en el coro del convento de Santo Domingo el Antiguo⁶⁷, y años más tarde, en 1706, pintó al fresco el camarín de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de la villa de Sonseca, donde plasmó varios pasajes de la vida de la Virgen⁶⁸.

Además, se requirió a estos artífices para acometer otras obras pictóricas de diferente magnitud. En 1652 se encomendó a Miguel Vicente realizar tres pinturas con los asuntos de *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista* y la *Asunción* para la bóveda del coro del convento de Recoletas Benitas de la Purísima Concepción, además de otros dos lienzos de la *Ascensión* y *Crucifixión* para las lunetas del testero de esta estancia⁶⁹. También para el convento de las Benitas y a petición de la comunidad, José Rodríguez hizo un retrato del difunto don Andrés Pasano de Haro, benefactor de las monjas⁷⁰. Simón Vicente en 1673 realizó cuatro pinturas para los nichos de la capilla mayor de la iglesia de Santo Tomé⁷¹ y años después, en 1691, se ocupó de pintar un lienzo de grandes dimensiones de *La última cena* para el refectorio del convento de San Pedro Mártir⁷². Y Pedro de Olivares en 1706 trabajó en las pinturas del túmulo de la Cofradía de las Ánimas, que tenía su sede en la parroquial de San Andrés⁷³.

A esto hay que añadir la enorme variedad de lienzos de la época con representaciones de Cristo, diversas advocaciones

63. A.H.P.T., prot. 3.561, ssº: Juan Gutiérrez de Celis, fols. 496-497v.

64. Nicolau Castro, J.: *Op. cit.* p. 434.

65. *Ibidem*.

66. Ramírez de Arellano, R.: «La iglesia de la vida pobre», p. 180; id.: *Catálogo de artífices...*, p. 149.

67. Revuelta Tubino, M. et al.: *Inventario artístico de Toledo*, Madrid, 1983, p. 125; Martínez Caviro, B.: *Los conventos...*, p. 49.

68. Ceán Bermúdez, J. A.: *Op. cit.*, T. VI, p. 8.

69. Martínez Caviro, B.: «El convento toledano de las Benitas...», p. 122; id.: *Los conventos...*, p. 329; Suárez Quevedo, D.: *Arquitectura barroca en Toledo*, Toledo, 1990, pp. 159-160.

70. Martínez Caviro, B.: *Los conventos...*, p. 330.

71. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 324; id.: *Las parroquias...*, p. 275.

72. Revuelta Tubino, M. et al.: *Op. cit.*, p. 216. Sin duda por errata tipográfica, en el texto el cuadro aparece fechado en 1619, cuando en realidad es 1691 el año en que se pintó.

73. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 213; id.: *Las parroquias...*, pp. 222-223.

marianas, escenas bíblicas y santos, que ornaban -y todavía hoy adornan- los edificios eclesiásticos. Algunas de estas obras procederían, sin duda, de donaciones particulares, pero otras muchas las encargarían las propias instituciones religiosas para fomentar el culto y piedad de los fieles.

Respecto a la clientela laica, es preciso distinguir entre el patronazgo civil encabezado por el Ayuntamiento que fundamentalmente atendió a la realización de obras efímeras con motivo de los fastos públicos, y los encargos de particulares de muy diversa extracción social que demandaron pinturas de géneros variados a los artífices locales.

El Concejo se ocupaba -dentro del ámbito artístico- no sólo de organizar muchos de los eventos festivos o luctuosos que se celebraran en la ciudad, sino también de atender al mantenimiento y ornato de los edificios que estaban bajo su jurisdicción. En este sentido cabe destacar la remodelación llevada a cabo en las casas consistoriales en la última década de la centuria (entre 1690 y 1703) que afectó a las torres del inmueble, salas alta y baja, y caja de la escalera⁷⁴. Se atendió tanto a cuestiones arquitectónicas como a la decoración de las distintas dependencias, encargándose a José Jiménez Ángel las pinturas del techo de la escalera y de la sala capitular de invierno⁷⁵, en cuya bóveda esquifada pintó al fresco, a modo de cuadros encastrados, alegorías de las virtudes cardinales -prudencia, fortaleza, justicia y templanza- que deben presidir el buen gobierno de la ciudad, representándolas como cuatro potentes figuras femeninas con atributos emblemáticos y rodeadas de citas clásicas y bíblicas que contribuyen a la comprensión de su significado simbólico⁷⁶.

La celebración de acontecimientos públicos, en los que normalmente se unía lo sacro y lo profano, tenía un carácter lúdico

74. Sobre estas obras de las casas del Ayuntamiento véase: Revenga Domínguez, P.: «Intervención de Teodoro Ardemans en las obras del Ayuntamiento de Toledo», *Academia*, n.º 76, primer semestre de 1993, pp. 351-387; Díaz Fernández, A. J.: «Teodoro Ardemans en la obra del Ayuntamiento de Toledo (1695-1703)», *Espacio, tiempo y forma*, n.º 6, 1993, pp. 275-310; id.: *La casa del Ayuntamiento, Historia de un edificio*, Toledo, 1994.

75. A.M.T., Manuscrito n.º 158, «Libro de cuentas de obras de las casas consistoriales», años 1695-1696, fol. 68; A.M.T., Caja s.n. «Obras Ayuntamiento 1690-1799», legajo «Cuentas de la obra y gastos hechos en las cassas de los Ayuntamientos de esta ciudad desde el 5 de abril de 1695 asta 14 de junio de 1700».

76. Parro hace una breve alusión a estas pinturas señalando erróneamente que podrían ser de Carreño. Vid Parro, S.R.: *Toledo en la mano*, II, Toledo, 1857, p. 538.

y propagandístico no exento de cierta teatralidad, e implicaba una actuación artística para adornar y modificar, aunque de forma temporal, el escenario urbano⁷⁷. La mecánica habitual para acometer estas empresas por parte del Concejo era designar a dos regidores y dos jurados que en calidad de comisarios atendían y supervisaban el desarrollo del proyecto. Para la adjudicación de los encargos artísticos se utilizaba bien el sistema de subasta, bien la contratación directa; y los fondos que se empleaban procedían tanto de los propios municipales y de las rentas reales -previa autorización-, como de préstamos y contribuciones extraordinarias de los vecinos.

Con motivo de los recibimientos de personajes ilustres, inauguraciones, canonizaciones o festividades como el Corpus Christi, la ciudad se transformaba. Las fachadas de las casas se revestían con vistosas colgaduras, tapices e incluso con pinturas, por las calles desfilaban espectaculares cortejos animados con profusión de figuras alegóricas, se sucedían carrozas y mojangas, músicos y danzantes, se encendían luminarias y fuegos de artificio, se organizaban juegos de cañas y corridas de toros, y se construían arcos de triunfo o aparatosas arquitecturas efímeras y tramoyas, compuestos por estructuras de madera ricamente adornadas con esculturas y lienzos de compli-

77. Son cada vez más abundantes los trabajos sobre las celebraciones de fastos públicos y sus manifestaciones artísticas en la España barroca. Sirvan como referencia general las siguientes: Alenda y Mira, G.: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, 2 vols., Madrid, 1903; Allo Manero, A.: «Tradición ritual y formal en las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII», *Actas del Congreso El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 34-42; Bonet Correa, A.: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, n.º 5-6, Zaragoza, 1979; id.: *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990; Caro, R.: *Días geniales o lúdicos*, 2 vols., Madrid, 1978; Gállego, J.: «Aspectos emblemáticos en las reales exequias de la Casa de Austria», *Goya*, n.º 187-188, 1987, pp. 120-124; Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975; Moreno Cuadro, F.: *Artistas y mentores del barroco efímero*, Córdoba, 1985; Soto Caba, V.: *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992.

Para Toledo véase: García Fernández, A.: *Toledo entre Austrias y Borbones. Destierro de doña María Ana de Neoburgo*, Toledo, 1994; López Gómez, J. E.: *La procesión del «Corpus Christi» de Toledo*, Toledo, 1987; Martínez Gil, F.: «Fiestas barrocas de la muerte en el Toledo del siglo XVII», *Anales Toledanos*, vol. XXX, 1993, pp. 99-116; Mora del Pozo, G.: «Festejos por la inauguración del Transparente de la Catedral de Toledo», *Anales Toledanos*, vol. XIV, 1982, pp. 109-154; Revenga Domínguez, P.: «El pintor madrileño José de Paz Ribera y el túmulo de Luis I en la Catedral de Toledo», en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1993, pp. 573-583; Sánchez Comendador, B.: «Recibimiento en Toledo de la Reina doña Mariana de Austria», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, n.º XLII-XLIII, enero-junio, 1930, pp. 71-80.

cada iconografía, cargados de mensajes simbólicos procedentes de la literatura emblemática.

Los fallecimientos de personajes reales daban lugar a la organización de solemnes exequias. Las decoraciones fúnebres tenían menos opulencia externa que las de los fastos, aunque para celebrar los funerales se fabricaban colosales catafalcos que solían situarse entre los dos coros de la Catedral. Se trataba de obras provisionales de arquitectura en madera, cartón y lienzo, con una rica profusión de cornucopias, pirámides, calaveras, tarjetas con emblemas y jeroglíficos, figuras alegóricas y representaciones simbólicas alusivas tanto a las virtudes y hazañas del difunto, como al poder y gloria de la monarquía.

En Toledo tuvieron especial relieve en la época las fiestas con motivo de la canonización de Fernando III en 1671⁷⁸, la entrada de la reina madre doña Mariana de Austria en 1677⁷⁹, los recibimientos públicos a los monarcas Carlos II y Mariana de Neoburgo en 1697 y 1698⁸⁰, los festejos por la inauguración del Transparente de la Catedral en 1732⁸¹, y las exequias fúnebres por Felipe IV en 1665⁸², por Carlos II en 1700⁸³ y por Luis I en 1724⁸⁴, sin olvidar las festividades anuales del Corpus.

Es obvio que estas celebraciones dieron trabajo periódicamente a los artífices locales, pues era necesaria la intervención de pintores, además de arquitectos, ensambladores, escultores, doradores y personas de otras especialidades artísticas, para erigir los aparatos efímeros y engalanar la ciudad.

78. A.M.T., Caja s.n. «Festejos, canonizaciones y beatificaciones», legajo «Quaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del culto del señor Rey don Fernando el Santo».

79. A.M.T., Caja s.n. «Reyes. Venida a Toledo», legajo «Autos que la ciudad executó en razón de la venida a Toledo de la Reyna Madre»; Sánchez Comendador, B.: «Recibimiento en Toledo de la Reina doña Mariana de Austria», cit. supra nota 77.

80. A.M.T., Actas Capitulares, años 1697 y 1698; Cfr. García Fernández, A.: *Op. cit.*, pp. 78-104.

81. A.M.T., Caja s.n. «Festejos. Segundo centenario de Calderón de la Barca», legajo «Festejos sobre la traslación del Santísimo Sacramento al nuevo Transparente hecho en la Iglesia Primada de Toledo»; Cfr. Mora del Pozo, G.: *Op. cit.*

82. A.M.T., Caja s.n. «Autos por muerte de Reyes Felipe, 1621-1665», legajo «Quaderno de autos de los que se executó por la muerte del señor rey don Phelipe quarto».

83. A.M.T., Caja s.n. «Reyes. Muertes», legajo «Gastos por la muerte del rey Carlos II»; A.M.T., Actas Capitulares, año 1700, actas de 5 de noviembre de 1700 y fechas siguientes; Cfr. García Fernández, A.: *Op. cit.*, pp. 46-56.

84. A.M.T., Caja s.n. «Reyes. Muertes», legajo «Sobre la muerte de Nuestro Señor don Luis Primero».

Así, por ejemplo, se sabe que Luis Tristán y Jorge Manuel Theotocópuli se encargaron de fabricar el túmulo para las exequias de Felipe III en 1621⁸⁵. La construcción del catafalco para las honras fúnebres del rey Felipe IV, se encomendó a los pintores Nicolás de Latras y Diego Rodríguez Romano y al arquitecto Juan Muñoz de Villegas, contratándose esta obra el 10 de noviembre de 1665 por precio de 18.000 reales de vellón⁸⁶. Asimismo, en la relación de los gastos originados por la fiesta de canonización del rey don Fernando aparece una partida de 170 reales que se abonaron a un innominado pintor «por pintar escudos y lienzos»⁸⁷, y entre las cantidades pagadas con motivo del recibimiento de la reina doña Mariana de Austria se señalan varias cantidades destinadas al artífice que pintó las banderas y escudos de armas y al traslado de unos retratos de los monarcas⁸⁸.

Hubo ocasiones en que la erección de las obras efímeras se adjudicó a artistas madrileños. Es el caso de Pedro Francisco de Ribera y Alejandro Teruel que se encargaron de fabricar el aparato fúnebre para las exequias de Carlos II en el año 1700⁸⁹, o de José de Paz Ribera que levantó, en octubre de 1724, el túmulo para los funerales de Luis I⁹⁰. Sin embargo, en estas ocasiones los artífices locales no quedarían totalmente al margen, pues es muy posible que los artistas principales solicitaran la ayuda de maestros toledanos debido a la celeridad con que se debían concluir este tipo de obras.

Existió también una nutrida clientela privada formada por gentes de variada profesión y condición social, que encargaron obras de muy diversa envergadura, género y técnica a los pintores locales.

Los comitentes particulares en ocasiones promovieron la hechura de pinturas destinadas a ornar recintos religiosos, bien porque fueran de su propiedad o estuvieran bajo su tutela, bien por motivos devocionales. Así, en 1650 Juan Gómez de Lara encomendó a Miguel Vicente la realización de dos cuadros, *La quema de libros religiosos por personajes moros* y *La aparición de la Virgen de la Esperanza a don Diego de la Salve*, para

85. Marías, F.: *La arquitectura del Renacimiento...*, II, p. 201.

86. Vid supra nota 82.

87. Vid supra nota 78.

88. A.M.T., Caja s.n. «Reyes. Venida a Toledo», legajo «Autos que la ciudad executó en razón de la venida a Toledo de la Reyna Madre».

89. García Fernández, A.: *Op. cit.*, p. 46.

90. Revenga Domínguez, P.: «El pintor madrileño Jose de Paz Ribera...», cit. supra nota 77.

donarlos a la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza de la parroquia de San Lucas⁹¹. Gregorio de Quesada costeó, en 1662, la pintura mural y lienzos que adornan el camarín de la Virgen de la Esperanza de la iglesia de San Cipriano, haciéndose retratar en actitud orante junto a su esposa en la tela en que aparece representada la imagen de la Virgen⁹². La decoración mural del camarín de Nuestra Señora de la Esperanza de la parroquial mozárabe de San Lucas -que realizaron Simón Vicente y Nicolás de Latras en 1663- corrió por cuenta de don Manuel López de Lara⁹³. El regidor don Francisco Sanz Tenorio en 1672 encargó a Simón Vicente pintar la capilla que bajo la advocación de la Virgen del Sagrario había mandado construir en la iglesia parroquial de Nambroca⁹⁴, y años después, en 1689, pidió al mismo pintor que decorase la capilla del Santo Cristo del Convento del monasterio de Agustinos Descalzos de Toledo⁹⁵.

Pero más frecuente sería el que los particulares encargaran o compraran pinturas con el fin de colocarlas en las estancias de sus viviendas para su disfrute personal, llegando algunos de ellos a poseer nutridas colecciones. Sabemos, por ejemplo, que el sedero Gabriel de la Puebla encomendó a Simón Vicente que le hiciera seis pinturas de batallas y una Virgen del Sagrario⁹⁶; o que el bachiller Diego de Miranda Palomeque, vecino de Puebla de los Ángeles, envió dinero a Toledo para que le mandasen una imagen de Nuestra Señora del Sagrario «de mano del mayor pintor que se hallase», siendo José Jiménez Ángel quien realizó la obra⁹⁷. Sin embargo, sobre este tipo de encargos de piezas aisladas las fuentes documentales son poco explícitas, ya que al tratarse generalmente de obras de poca envergadura con frecuencia su hechura no se contrataría mediante escritura protocolizada, sino que en muchos casos se lle-

91. El lienzo de *La aparición de la Virgen de la Esperanza a don Diego de la Salve* tiene la siguiente inscripción en su zona inferior: «Estos dos lienzos los presentó Juan/ López de Lara a Nuestra Señora por su deboción». Cfr. Parro, S. R.: *Op. cit.*, I, p. 183; Revuelta Tubino et al.: *Op. cit.*, p. 278.

92. En el camarín se conserva una tarjeta pintada con la siguiente leyenda: «Gregorio de/ Quesada hizo es/te camarín a su cos/ta por su deboción/ año de 1662».

93. En el dintel interior de la puerta de ingreso al camarín hay una inscripción bastante deteriorada en la que se puede leer: «Pintado (...) camarín/ a deboción de (...) don Manuel López de Lara».

94. A.H.P.T., prot. 280, ss^o: Martín de Villaseñor Montañés, fols. 1.172-1.173v.

95. A.H.P.T., prot. 207, ss^o: Sebastián López, fol. 323.

96. A.H.P.T., prot. 424, ss^o: Eugenio de Piedrahita, fols. 316r.-317v.

97. Pérez Sedano, F.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1914, pp. 108-109; Zarco del Valle, M.: *Op. cit.*, p. 353.

garía a un acuerdo verbal entre pintor y cliente, y en otros el particular se limitaría a adquirir una obra que le satisficiese entre las que tuviera el pintor en su tienda-obrador.

A falta de ajustes instrumentalizados, serán los testamentos de los pintores los que en ocasiones nos proporcionen algunos datos sobre su clientela, pues a veces aluden en las cláusulas testamentarias a las deudas que ciertas gentes tenían contraídas con ellos por la hechura de cuadros. Así, por ejemplo, Hipólito de Torres manifestaba al testar que don Francisco Alzamora le debía 230 reales por unos países que le había pintado⁹⁸. También Manuel de Noriega mandaba que se cobrasen a Juan García, vecino de Burguillos, los 40 reales que le adeudaba del precio de un cuadro de la Virgen del Sagrario. Noriega señalaba, además, que el licenciado Gabriel López Armero, vecino de Fuensalida, le había encomendado hacer una imagen de la Virgen del Rosario y una Santa Catalina, dándole 10 reales a cuenta, y que el alfarero Francisco de la Cruz le había encargado realizar una pintura de Nuestra Señora de la Concepción, que en el momento de su muerte dejaba en bosquejo⁹⁹.

No obstante, son los inventarios postmortem y las cartas dotales las que demuestran de forma más clara la existencia de una clientela privada que en gran parte se abastecería de obras pictóricas para sus viviendas en los talleres locales, ya que la pre-

98. Hipólito de Torres hacía constar entre sus últimas voluntades lo siguiente: «Mando a Nuestra Señora de los Dessanparados (sic), que está en la zitudad de Valenzia, duzienttos reales de platta. Y se an de cobrar de Thimotteo Ferrer, como albazea de don Francisco Alzamora, duzienttos y treinta reales de vellón de rresto de unos paises que le hize al dicho don Francisco, y sobre ellos poner la rrestante cantidad de mis bienes hassta el cumplimiento a los duzienttos reales de platta que llevo mandados».

99. El pintor Manuel de Noriega se expresaba en los siguientes términos en varias cláusulas de su testamento: «Declaro que Juan García, vezino de Burguillos, me dio a azer una pintura de Nuestra Señora del Sagrario, y a cuenta me tiene dado alguna cantidad e me rresta deviendo quarenta rreales poco más o menos, y en pagándolos se le entregue»; «Declaro que al lizenziado Gabriel López Arenero, vezino de Fuensalida, le tengo echa una echura de una ymagen de Nuestra Señora del Rosario, y a quenta me tiene dados diez reales de a ocho, y se la abía de dar con su moldura, y está acavada menos la moldura que también (sic) se ha de azer. E también una Santa Catalina, la qual está en bosquejo. Es mi boluntad se acabe y se le entregue»; «Declaro que Francisco de la Cruz, alfaarero (sic), me encargó que le yciese una echura de Nuestra Señora de la Conzepción, y a quenta me tiene dados que no me acuerdo, y está la ymagen en bosquejo. Es mi voluntad se le entregue en el estado en que está o se acabe, y lo que él dixere me a dado sea ello porque le tengo por hombre de mucha verdad».

sencia continua de cuadros, cobres y estampas entre los bienes muebles de los particulares, formando parte de su ajuar doméstico, cuando no de auténticas colecciones, ponen manifiesto que la posesión de pinturas -con la consiguiente demanda- era algo habitual entre los toledanos de la época, coincidiendo en ello con la generalización de esta tendencia en la España del siglo XVII.

En las relaciones de bienes aparecen reflejados desiguales conjuntos de pinturas que van desde las crecidas pertenencias de los miembros del clero y de las oligarquías urbanas, hasta las más modestas de artesanos, comerciantes y personas de ignorada condición. El número medio de obras pictóricas por inventario se situaba en torno a las cincuenta, aunque las diferencias eran bastante marcadas en función del poder adquisitivo del propietario, y así personajes como el regidor don Juan Calderón de la Barca¹⁰⁰ o el arquitecto Bartolomé Zumbigo y Salcedo¹⁰¹ poseían más de un centenar de pinturas, mientras que gentes más humildes como el tendero Daniel de Caligares¹⁰² o Juan de Arce¹⁰³ apenas llegaban a tener una decena. Entre las obras inventariadas abundaban aquéllas de asuntos sacros de carácter devocional, encabezando las preferencias las representaciones de santos, Vírgenes bajo variadas advocaciones, y Cristos; siendo también muy nutrida la presencia de obras de asunto profano, sobre todo pinturas de género -países, floreros y bodegones-, y en menor medida retratos, historia y mitología. La proporción de cuadros con atribución de autor es muy baja, y el anonimato que en general afectaba a la consignación de las piezas podía deberse en muchos casos a su carácter de pintura hecha en serie sin grandes pretensiones de estilo, destinada a cubrir las necesidades de consumo de una clientela no demasiado sutil en materia artística¹⁰⁴.

Sin duda, muchas de las obras que poseían los particulares procederían de antiguas herencias, transmisiones familiares o dotes matrimoniales, pero lógicamente otras las habrían adquirido directamente los propietarios, por lo que resulta evi-

100. Vid supra, nota 23.

101. Vid supra, nota 22.

102. Daniel de Caligares poseía tan sólo cuatro pinturas, entre las que sin embargo figuraba una obra original del Greco. Citado por Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 40.

103. Juan de Arce tenía en su haber diez pinturas que fueron tasadas el 12 de diciembre de 1658 por el pintor Bartolomé de Castañeda. Cfr. Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 70.

104. Sobre los inventarios de pintura en este período véase: Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, pp. 39-71.

dente que los pintores toledanos encontraron entre sus coetáneos un amplio mercado que les permitió desarrollar su profesión, cultivar variados géneros y dar salida a su producción pictórica.

II. PERFIL BIOGRÁFICO

Nacido en Madrid -según manifiesta él mismo en diversas ocasiones-, Simón Vicente Soler era de ascendencia levantina pues su padre, el pintor Miguel Vicente, era natural de Elche (Alicante). Su madre, Margarita de Savariego, era oriunda del lugar de Saviote, pequeña población de la provincia de Zaragoza¹⁰⁵.

Aún cuando ignoramos la fecha exacta de su nacimiento, ésta puede situarse hacia 1640. Simón Vicente al declarar que tenía 36 años en 1678 la fija en 1642¹⁰⁶; no obstante, es conocida la imprecisión de este tipo de afirmaciones (y buena prueba de ello es el que en 1688 manifestase «ser de edad de más de cuarenta años»¹⁰⁷) por lo que, teniendo en cuenta que en 1658 estaba ya casado -lo que supondría que contrajo matrimonio con apenas dieciseis años-, creemos que se debe adelantar algo la fecha de su nacimiento que, sin embargo, no debe ser anterior a 1639 pues, de lo contrario, en 1688 en lugar de afirmar ser de más de 40 años tendría que haber tomado los 50 años como edad de referencia.

De la niñez y adolescencia del pintor apenas si sabemos algo, a excepción de aquello que, vagamente, nos revelan los documentos referentes a sus familiares. Los primeros años de la infancia de Simón transcurrieron en su villa natal, donde sus padres vivían en unas casas de la calle de Toledo, propiedad de Blas García Bustamante¹⁰⁸. Allí nació, en 1646, su hermano Miguel Ángel que recibió el bautismo el 13 de abril en la madrileña parroquia de San Justo¹⁰⁹. Sin embargo, siendo Simón Vicente todavía un niño su familia se trasladó a Toledo, ciudad en la que nuestro pintor permanecería hasta su muerte.

105. Así lo declara el pintor en sus capitulaciones matrimoniales y testamento.

106. El 18 de noviembre de 1678, tras realizar la tasación de las pinturas que poseyó doña María Gálvez y Sarabia, Vicente manifestaba ser «de hedad de treyntta y seis años» (A.H.P.T., prot. 400, ss^o: José de Valderrama, fol. 124r.).

107. El 2 de junio de 1688 Simón Vicente tasó las pinturas de doña Beatriz de Zayas, declarando en esta ocasión ser «de hedad de más de quarenta años» (A.H.P.T., prot. 196, ss^o: Eugenio de Valladolid, fol. 449v.).

108. Agulló Cobo, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 177.

109. *Ibidem*.

Este cambio de lugar de residencia probablemente obedeció a la búsqueda de mejores expectativas laborales por parte de su padre, ya que mientras en Madrid apenas se tiene noticia de Miguel Vicente interviniendo en alguna tasación de pintura, en Toledo no le faltarán encargos de obras, llegando a conseguir un cierto renombre como pintor. Tenemos constancia documental de que en esta ciudad trabajó en varias ocasiones para la Catedral y pintó lienzos para el desaparecido convento de las Mercedarias Calzadas de Santa Catalina, el convento de las Benitas o la iglesia de San Lucas, además de realizar tasaciones o recibir como aprendiz a algún joven aspirante a pintor¹¹⁰.

La familia Vicente estaba ya afincada en Toledo en 1648, pues con fecha de 10 de mayo de ese año, Miguel Vicente recibía en arrendamiento del Cabildo una casa en la collación de San Justo¹¹¹. En esta iglesia fueron bautizadas dos hermanas de Simón: Teresa el 14 de enero de 1649¹¹², y Jerónima el 20 de febrero de 1650¹¹³. Los nombres de los padrinos y testigos de los dos bautismos no son demasiado significativos, pero uno de estos últimos, Manuel de Noriega -que figura en la partida de 1650-, fue pintor activo en el Toledo de la época, lo que pone de manifiesto que Miguel Vicente estableció con rapidez vínculos de amistad con gentes de su medio profesional.

Simón y sus hermanos quedarían pronto huérfanos de madre. Desconocemos la fecha en que murió Margarita de Savariego, pero el fallecimiento tendría lugar antes de 1654, ya que el 17 de febrero de aquel año Miguel Vicente firmaba una escritura de capitulaciones matrimoniales, casándose en segundas nupcias con doña Francisca de Atienza tres semanas más tarde¹¹⁴.

Entre 1654 y 1658 no tenemos información precisa acerca de la vida de Simón Vicente. Sin duda son años que corresponden a su etapa de formación. La vocación pictórica de Simón debió despertar en la más temprana edad gracias a la influencia del entorno familiar y, posiblemente, al deseo de su progenitor de procurarle una formación artística como futuro medio de subsistencia. Desde niño mostraría condiciones para la pin-

110. Sobre Miguel Vicente véase: Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 86.

111. A.H.P.T., prot. 105, ssº: Rodrigo de Hoz, fol. 1.012.

112. A.P.J.P., Libro de Bautismos, años 1631-1659, s.f.

113. *Ibidem*.

114. A.H.P.T., prot. 3.405, ssº: Alonso Galdo, fols. 521-522v.

tura y se familiarizaría con los lienzos, pinceles y colores en el taller paterno. Son muchos los casos conocidos de pintores que, por ser hijos de artistas, iniciaron bajo las directrices paternas su formación artística, que después podía verse completada en algunos casos con enseñanzas de otros maestros. Por ello, y a falta de un contrato de aprendizaje que demuestre lo contrario, resulta lógico pensar que fuera su padre quien enseñase a Simón el oficio de pintor, lo que no excluye la posibilidad de que el joven pudiese ampliar sus conocimientos pictóricos en algún otro obrador.

Sea como fuere, lo cierto es que Simón Vicente debió alcanzar el grado de maestro del arte de la pintura siendo muy joven. En 1658, contando con apenas dieciocho o diecinueve años, habría concluido ya su etapa de aprendizaje y trabajaría como pintor independiente no adscrito a taller alguno, pues sabemos que en ese año estaba casado con María Bautista¹¹⁵ y, normalmente, los artistas no contraían matrimonio hasta no ser habilitados como «maestro», ya que era esto lo que les permitía abrir obrador y ejercer su labor con independencia, proporcionándoles capacidad económica para formar una familia.

No obstante, durante sus primeros años de ejercicio de la profesión Simón Vicente debió ocuparse de trabajos de poca envergadura y será a principios de la década de 1660 cuando comience a realizar obras de mayor empeño y a desarrollar una actividad cada vez más intensa, recibiendo encargos que se sucederán de forma ininterrumpida y que, en ocasiones, le obligarán a simultanear varias obras al mismo tiempo.

En 1661 estaba trabajando para la Catedral; allí limpió y aderezó el lienzo de la Anunciación y las pinturas de Nuestra Señora de Gracia que estaban en el claustro. Por esta labor, que realizó en colaboración con otro pintor, le abonaban el 8 de febrero 200 reales de vellón¹¹⁶. Esta será la única ocasión en que Simón Vicente se ocupe de tareas pictóricas para la Iglesia Primada y en los años posteriores no volverá a aparecer reflejado ningún pago a nuestro artífice en los libros de obra y fábrica de la Catedral, lo cual resulta cuanto menos curioso, sobre todo si tenemos en cuenta que Miguel Vicente, su padre, había aco-

115. El 18 de agosto de 1658 Catalina Bautista, viuda de Francisco Ortega, otorgaba testamento declarando en él que por no tener herederos forzosos «nombre por mi universal heredera a María Bautista, mujer de Simón Vicente» (A.H.P.T., prot. 3.166, ss^o: Rodrigo de Hoz, fol. 204).

116. A.O.F.C.T., Libro de gastos, año 1661, fol. 136r.

metido encargos para la Santa Iglesia en varias ocasiones. Es posible que esta circunstancia obedeciera a un cierto «orgullo profesional» por parte de Simón, puesto que -como ya hemos señalado- las grandes obras pictóricas realizadas en esta época en la Catedral se encomendaron fundamentalmente a maestros madrileños, ocupándose los pintores locales de tareas menores y, por tanto, parece factible que siendo Simón Vicente uno de los pintores más destacados del ámbito toledano y no faltándole encargos de obras, prefiriera en lo sucesivo dedicarse a trabajar para otras instituciones o para particulares, antes que verse relegado a realizar labores secundarias para la Catedral.

Fue al año siguiente, 1662, cuando concertó el que sería su primer gran ciclo pictórico: la decoración del coro bajo de San Juan de los Reyes. Desde agosto hasta diciembre estuvo dedicado a la ejecución de esta obra, ocupándose tanto de la pintura mural de paredes y techo, como de la hechura de varios lienzos que habrían de adornar el recinto, todo ello por precio de 4.500 reales de vellón¹¹⁷. Este encargo supondría un fuerte impulso en la trayectoria del joven pintor, y no sólo le reportaría una sustancial ganancia económica, sino que también habría de beneficiarle en materia de estimación profesional, pues a la notable magnitud de la obra realizada hay que añadir que estaba ubicada en uno de los templos más importantes de la ciudad.

En la escritura de obligación de esta obra actuó como fiador del pintor Pedro Hernández, maestro del arte de la seda. Sin embargo, en ninguno de los contratos posteriores firmados por Simón Vicente aparecerá garante alguno avalando al artífice, aún cuando -como hemos podido constatar- la práctica más común en la época al concertar un trabajo era contar con la presencia de uno o varios fiadores capaces de responder del posible incumplimiento o incluso insolvencia del maestro ante la ejecución de un encargo. Quizás al ajustar la decoración pictórica del coro bajo de San Juan de los Reyes, Simón Vicente hubo de contar con un aval por estar en los comienzos de su carrera; pero en lo sucesivo el pintor actuará como propio garante con su persona y bienes «habidos y por haber». El hecho de que los clientes no reclamasen como medida precautoria la comparecencia de un fiador del artífice al hacer escritura de concierto, hace suponer que Vicente tendría segura solvencia económica y que, además, estaría considerado un hombre honrado y cumplidor en el terreno profesional.

117. A.H.P.T., prot. 3.561, ssº: Juan Gutiérrez de Celis, fols. 496-497v.

Poco después, en abril de 1663, Simón Vicente se obligaba a hacer tres lienzos para el monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de Bargas¹¹⁸. Ese mismo año pintó las celosías, el frontispicio y la reja del camarín de la Virgen del Buen Suceso en la iglesia de Santa María Magdalena¹¹⁹.

También en 1663, el 13 de julio, recibía como aprendiz a Dionisio Martín de Arriba, un joven de 16 años procedente de Tembleque¹²⁰. Fue Juan de Bargas, maestro de carpintería, quien en calidad de curador judicial del menor lo puso a aprender oficio con nuestro pintor, otorgando una escritura en la que se estipulaba que el muchacho habría de servir al maestro, su casa y familia en lo que le mandaren «lícito de se acer», durante un período de cinco años. Por su parte, Simón Vicente tendría que darle «de comer, cassa y cama y rropa labada, y bestir y calzar lo necesario», y al fin de ese tiempo haberle enseñado el oficio de pintor «de forma que pueda ser exsaminado de maestro», señalándose que en caso de no ser así lo habría de tener en su casa pagándole como oficial. Estas condiciones, con tan sólo ligeras variantes, se repetirán en las cartas de aprendizaje artístico de la época, oscilando el período de formación de un muchacho entre cuatro y seis años.

De Dionisio Martín de Arriba no volvemos a tener noticias, pero sí de otro discípulo de Vicente: Gregorio García Merchán, pintor que realizará bastantes obras en Toledo en el último cuarto de la centuria¹²¹. Sabemos que Gregorio García se formó con nuestro artífice porque así lo manifestaba en 1673 él mismo en una de las cláusulas de sus capitulaciones matrimoniales al puntualizar que se desposaría en el plazo de seis meses, cuando cumpliese una escritura «que tiene echa ... con Simón Vicente, pintor, con quien aprende oficio»¹²². Gregorio García tuvo dos hermanos, Juan y Julián, que se dedicaron como él al arte de la pintura, por lo que cabe la posibilidad de que éstos fueran también aprendices en el obrador de Vicente.

118. A.H.P.T., prot. 3.385, ss^o: Diego Volante, fol. 244.

119. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 323.

120. A.H.P.T., prot. 222, ss^o: Manuel Rodríguez del Prado, fol. 197.

121. Sobre Gregorio García Merchán, véase: Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, pp. 103-104 y Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, pp. 74-75.

122. El 4 de junio de 1673 Gregorio García firmaba escritura de capitulaciones matrimoniales, comprometiéndose a contraer matrimonio con Lucía de la Serna Corrales «dentro de seis messes desde oy, que es cuando cumple una escriptura que tiene echa (...) con Simón Vicente, pintor, con quien aprende el oficio» (A.H.P.T., prot. 3.783, ss^o: Cristóbal Ramírez, fol. 265).

Con mucha frecuencia la enseñanza creaba vínculos de afecto y dependencia entre maestro y discípulo. Así sucederá con Simón Vicente y Gregorio García, que mantendrán viva su relación a lo largo de los años. En este sentido es significativo que en el testamento de Lucía de la Serna, mujer de Gregorio, aparezca entre los testigos Simón Vicente¹²³. Asimismo, cuando Vicente dio poder para testar en 1683, actuó como testigo Gregorio García¹²⁴, que sería además quién, tras la muerte del maestro, se ocupase de tasar las pinturas y los instrumentos relativos a su arte que éste poseía¹²⁵. También Juan y Julián García Merchán, hermanos de Gregorio, aparecerán como testigos en escrituras otorgadas por nuestro pintor¹²⁶, lo que apoya la idea de que quizás pudieran haberse formado con él.

En el año 1664 Simón Vicente va a trabajar de nuevo en la iglesia de la Magdalena, en esta ocasión en colaboración con el pintor Diego Rodríguez Romano. El 4 de marzo ambos artífices firmaban un contrato comprometiéndose a pintar el interior del camarín de Nuestra Señora del Buen Suceso y a dar acabada la obra para el día de Pascua de Resurrección de ese año¹²⁷.

Hacia mediados de esta década el prestigio profesional de Vicente se irá afianzando en el ambiente artístico local, al tiempo que sus relaciones amistosas y profesionales con otros pintores y artífices de la ciudad se hacen más estrechas. En esa época comienza a colaborar con artistas con quienes, en lo sucesivo, trabajará periódicamente. Asimismo, por esos años es miembro de dos cofradías -la del Santísimo Sacramento de San Antolín y la de la Virgen de la Esperanza de San Lucas- que contaban entre sus cofrades con algunos de los más destacados artistas toledanos del momento. En ambas hermandades Simón Vicente alcanzó en varias ocasiones el cargo de mayordomo, que era el principal de la organización de estas congregaciones. Consta

123. Lucía de la Serna Corrales dictó su testamento el 8 de septiembre de 1677 (A.H.P.T. prot. 3.706, ss^o: Gabriel de Morales, s.f.).

124. Simón Vicente dio poder para testar en su nombre a Manuel García de Yepes el 5 de mayo de 1683. En esta escritura actuaron como testigos Gregorio García, Eugenio del Aguila y Pedro Bernárdez (A.H.P.T., prot. 368, ss^o: Melchor de Galdo, fol. 368).

125. Vid infra, nota 207.

126. Así, por ejemplo, Juan García aparecía como testigo en la escritura de capitulaciones matrimoniales otorgada por Vicente el 18 de octubre de 1682; mientras que Julián García actuó como tal cuando, en 9 de diciembre de 1691, Simón Vicente dio poder para testar en su nombre a don Luis Díaz Laso, cura propio de la parroquial de San Vicente.

127. A.H.P.T., prot. 255, ss^o: José de Moya, fols. 83-84r.

documentalmente que en la cofradía del Santísimo Sacramento, sita en San Antolín, era mayordomo en 1666¹²⁸ y 1681¹²⁹; mientras que en la cofradía de la Virgen de la Esperanza, con sede en San Lucas, fue elegido para serlo en 1668 y 1684¹³⁰.

Entre 1663 y 1668, al tiempo que acometía otras obras, nuestro pintor va a estar trabajando en la parroquial mozárabe de San Lucas donde, en unión de Nicolás de Latras, se encargará de decorar el camarín y la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza. En octubre de 1668, se pidió dinero a los cofrades de la Virgen de la Esperanza para acabar de pintar la capilla, y tanto Simón Vicente como Nicolás de Latras contribuyeron con un donativo de 200 reales cada uno¹³¹.

Ese mismo año de 1668, el 8 de marzo, Simón Vicente firmaba una escritura de reconocimiento de deuda a favor de Juan Fernández Montañés, mozo de trabajo, que le había prestado 230 reales¹³². Al día siguiente, 9 de marzo, tasaba las pinturas que dejó a su muerte el mercader Juan Fernández de Porras¹³³.

La colaboración entre Simón Vicente y Nicolás de Latras no se limitó a las pinturas de San Lucas. Aún no habían concluido esta obra cuando, el 13 de septiembre de 1668, ambos artistas se obligaban a decorar la capilla del Santo Cristo del Pradillo, donde habrían de pintar una gloria en el techo y en los muros dos retablos fingidos, además de algún lienzo y motivos decorativos¹³⁴. También realizarían juntos el monumento de Semana Santa del convento de San Juan de la Penitencia según se puede inferir a través de una escritura notarial, fechada el 5 de mayo de 1670, por la que Latras y Vicente se comprometían a pagar a Juan de Castro y Esteban García, carpinteros, 400 reales que les debían por su intervención en la construcción de este monumento¹³⁵. Los pintores saldaron esta cuenta el 28 de julio, recibiendo carte de pago a su favor por dicha cantidad¹³⁶.

Otro artífice que tuvo cierta vinculación con Simón Vicente fue el dorador Manuel Gómez. El 6 de mayo de 1670 nuestro

128. A.H.P.T., prot. 3.563, ss^o: Juan Gutiérrez de Celis, fols. 173-178v.

129. A.H.P.T., prot. 3.705, ss^o: Gabriel de Morales, s.f.

130. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 174.

131. *Ibidem*.

132. A.H.P.T., prot. 3.704, ss^o: Gabriel de Morales, fol. 16.

133. A.H.P.T., prot. 3.564, ss^o: Juan Gutiérrez de Celis, fols 1.162-1.163r.

134. A.H.P.T., prot. 3.718, ss^o: Diego Fernández Ramila, fols. 762-763v. Cfr. en Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 36.

135. A.H.P.T., prot. 297, ss^o: Dionisio Ruano, fol. 272.

136. A.H.P.T., prot. 227, ss^o: Manuel Rodríguez del Prado, fol. 126.

pintor le daba poder notarial para que le obligara en calidad de fiador en el concierto de la pintura, dorado y estofado de un retablo de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción del lugar de Sonseca¹³⁷. Años más tarde, en 1677, Simón Vicente otorgaba de nuevo poder a este dorador para que le obligase como su garante en la obra de dorado y estofado de retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Juan Evangelista de Sonseca¹³⁸.

En 1671, con motivo de la festividad de Nuestra Señora de la Piedad que se veneraba en la parroquia de San Nicolás de Bari, se contrató a Simón Vicente para que se ocupase de la ejecución de varias obras para la celebración. El 13 de agosto el pintor firmaba una escritura por la que se estipulaba que en la capilla mayor de esa iglesia debía erigir un altar de lienzos de pintura y madera para colocar en él la imagen de la Virgen de la Piedad. Vicente tendría además que poner barandillas para los músicos y colocar colgaduras de tafetán en el edificio¹³⁹.

Al año siguiente, el 11 de junio, nuestro artífice se comprometía a devolver en el plazo de un mes los 15 ducados que doña Polonia Ramírez de la Fuente, monja profesa del convento de Santa Ursula, le había dejado¹⁴⁰. El préstamo entre particulares era práctica habitual en el siglo XVII. El hecho de que Simón Vicente aparezca en esta y otras ocasiones como prestatario, no significa necesariamente que tuviera graves problemas económicos ya que, por una parte, las cantidades que recibía no eran muy elevadas y, por otro lado, siempre se comprometía a restituirlas en un corto período de tiempo. Más bien hemos de pensar que, en determinados momentos y por circunstancias concretas, necesitase de algún dinero en efectivo y recurriera a prestamistas, pues son muchos los factores que hacen presumir que Vicente gozó de una posición económica desahogada.

El 20 de septiembre de 1672 el regidor don Francisco Sanz Tenorio encargaba a Simón Vicente que decorase con lienzos y pinturas al temple la capilla que, bajo la advocación de Nuestra Señora del Sagrario, había mandado construir en la iglesia parroquial de Nambroca¹⁴¹. No será esta la única ocasión en que el regidor requiera los servicios de nuestro pintor y, sin duda

137. A.H.P.T., prot. 314, ss^o: Mauricio de Villoslada, fols. 243-244v.

138. A.H.P.T., prot. 327, ss^o: Diego Fernández Ramila, fol. 118.

139. A.H.P.T., prot. 3.641, ss^o: Martín de Villaseñor Montañés, fols. 825-826v.

140. A.H.P.T., prot. 462, ss^o: Francisco Gallego de Llamas, fol. 14.

141. A.H.P.T., prot. 280, ss^o: Martín de Villaseñor Montañés, fols. 1.172-1.173v.

satisfecho por la labor realizada por Vicente en Nambroca, años después, en agosto de 1689, le encomendaría pintar y dorar la capilla del Santo Cristo del Consuelo del convento de Agustinos Descalzos de Toledo¹⁴².

Durante el año 1673 Simón Vicente va a realizar varias obras para la iglesia parroquial de Santo Tomé. Allí se ocupó de la pintura y dorado del frontispicio de la capilla de la Concepción, pintó los cuatro nichos del presbiterio y doce cajas que se distribuyeron por el edificio. Además, limpió el cuadro de *El entierro del Conde de Orgaz* y renovó su epitafio¹⁴³.

Por esta fechas se documenta su relación profesional con el arquitecto y ensamblador toledano Juan Gómez Lobo¹⁴⁴. Es probable que ambos artífices constituyeran una especie de compañía o sociedad, pues aparte de contratar alguna obra juntos, será frecuente que Simón Vicente realice las pinturas de retablos construidos por Gómez Lobo. Así, cuando el 13 de septiembre de 1673 Juan Gómez Lobo cobró parte del importe de la construcción del retablo mayor de la parroquial de Villacarrillo, en la carta de pago que el arquitecto otorgó se recogía una partida de 278 reales que se abonaron a Simón Vicente¹⁴⁵, lo que supone que el pintor habría intervenido en esta obra. Ese mismo año, 1673, Gómez Lobo dio trazas y condiciones para la erección del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Los Yébenes¹⁴⁶; tras largas negociaciones se le adjudicaría la obra, siendo los cuatro lienzos de este retablo de Simón Vicente, que firma y fecha uno de ellos en 1675¹⁴⁷.

En 24 de agosto de 1675 el carpintero Luis Álvarez presta a Simón Vicente 250 reales, cantidad que el pintor se comprometía a restituir el día 15 de septiembre¹⁴⁸. Vicente se retrasaría en efectuar la devolución y será el 25 de noviembre cuando salde su deuda, según consta en la carta de pago otorgada a su favor por Álvarez¹⁴⁹.

142. A.H.P.T., prot. 207, ss^o: Sebastián López, fol. 323.

143. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias ...*, p. 275.

144. El arquitecto y ensamblador Juan Gómez Lobo fue artífice prolífico que realizó numerosos retablos y obras de madera en el Toledo de la época. Sin embargo, es todavía un artista poco estudiado y apenas se conocen datos sobre su personalidad y su obra, que esperamos poder perfilar pronto.

145. A.H.P.T., prot. 3.577, ss^o: José de Moya, fol. 340.

146. A.H.P.T., prot. 12.329, ss^o: Juan Martín Bermejo, fols. 204-229v.

147. Sánchez González, R.: *Op. cit.*, p. 252.

148. A.H.P.T., prot. 315, ss^o: Mauricio de Villoslada, fol. 152.

149. A.H.P.T., prot. 315, ss^o: Mauricio de Villoslada, fol. 186.

En el año de 1676 encontramos de nuevo trabajando juntos a Simón Vicente y Juan Gómez Lobo. El 30 de agosto de ese año ambos artistas firmaban en Olías una escritura obligándose a realizar una custodia de madera dorada y pintada para la iglesia parroquial de aquel lugar¹⁵⁰. Pocos meses después, en enero de 1677, Gómez Lobo concertaba la obra del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Nambroca y en una de las cláusulas del pliego de condiciones dadas por el arquitecto se señalaba que en el retablo se pondrían «cuatro lienzos de pintura echas de mano de Simón Vicente» y de otro pintor que elegirían los comitentes¹⁵¹. Sin embargo, Vicente no llegó a realizar estos lienzos ya que los vecinos de Nambroca decidían en 1679 que en lugar de pinturas se colocaran en el retablo nichos con esculturas¹⁵².

Hacia 1677 Vicente pintó una capilla en la iglesia del monasterio de los Carmelitas Descalzos de Toledo. Así se deduce de una escritura otorgada por el pintor el 7 de noviembre de ese año en la que declaraba deber 500 reales a Manuel Fernández, maestro dorador, por el trabajo que le había encomendado de dorar el escudo de armas de dicha capilla y «otras cuentas que an tenido»¹⁵³. El pago de esta cantidad se efectuó el 1 de marzo de 1678, fecha en que Manuel Fernández daba carta de pago a nuestro artífice¹⁵⁴.

También en 1677 Simón Vicente realizó dos cuadros que representaban a *Santa Teresa* y a *Santa Gertrudis*, firmando y fechando uno de ellos. Ambas obras, cuyo paradero en la actualidad es desconocido, fueron donadas en el siglo XVIII a la cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados por su propietaria, doña Josefa María Navarro¹⁵⁵.

Nuestro pintor y su esposa, María Bautista, compraron el 16 de mayo de 1678 una casa situada en el callejón del Arquero, en la feligresía de Santo Tomás. En la escritura de venta se señalaba que este inmueble lindaba con la vivienda del sedero Alonso Gutiérrez, con unas casas del convento de Santa Ana y con el corral de un edificio perteneciente al cabildo de la Santa

150. A.H.P.T., prot. 4.890, ss^o: Pedro Rodríguez, fols. 293-294v.

151. A.H.P.T., prot. 3.697, ss^o: Manuel Bravo Contreras, fol. 636v.

152. A.H.P.T., prot. 3.699, ss^o: Manuel Bravo Contreras, fol. 445.

153. A.H.P.T., prot. 394, ss^o: Cristóbal Ramírez, fol. 623.

154. A.H.P.T., prot. 3.787, ss^o: Cristóbal Ramírez, fol. 240.

155. Cuadra Escrivá de Romaní, L. de la: *Bosquejo histórico de la Cofradía-hermandad de Nuestra Señora de los Desamparados de Toledo*, Toledo, 1924, p. 323; Gómez-Menor, J.: «La Cofradía toledana de Nuestra Señora de los Desamparados, su ermita y sus obras de arte», *Anales Toledanos*, n^o 5, 1971, p.175.

Iglesia. El precio de la casa se fijó en 382 reales, cantidad que abonaban ese mismo día a su anterior propietario, don Isidro de Santiago Ramos¹⁵⁶. Simón Vicente permanecería avecindado en la collación de Santo Tomé algunos años y más tarde pasaría a vivir en la feligresía de San Vicente.

El 18 de noviembre de aquel año de 1678, los herederos de doña María Gálvez y Sarabia, mujer del sedero Juan de Magán, le encomendaban valorar las pinturas que habían pertenecido a la difunta¹⁵⁷. Al realizar esta tasación, nuestro artífice declaraba tener 36 años de edad.

De octubre a diciembre de 1679, Simón Vicente y los escultores toledanos Juan Pablo de Estrada e Ignacio Alonso van a participar en la elaboración del Arco del Prado Viejo de San Jerónimo, uno de los cinco arcos de triunfo que se erigieron en Madrid con motivo de la entrada pública (el 13 de enero de 1680) de la reina María Luisa de Orleans en aquella villa. La construcción de este arco estuvo a cargo del ensamblador madrileño José de la Torre, encargándose Claudio Coello de realizar todo lo relativo a pintura. Por su parte, Simón Vicente y sus compañeros se ocuparon de fabricar las 22 estatuas que adornaban la máquina, cobrando por su labor un total de 45.150 reales en varias partidas¹⁵⁸.

No volvemos a tener noticias directas sobre Vicente hasta bien entrado el año 1681. Esto hace sospechar que el pintor pudo aprovechar el trabajo realizado en la Corte para, una vez concluido, permanecer allí varios meses. No hemos de olvidar que Madrid era el centro artístico más significativo de la España del siglo XVII y constituyó un polo de atracción para numerosos artífices, para quienes el viaje a la Corte era casi obligado. Simón Vicente -como la mayoría de los pintores españoles del momento- viajó poco, y cuando lo hizo fue por motivos profesionales y dentro del ámbito de irradiación artística de Toledo, desplazándose a lugares como Nambroca, Olías, Cuerva o Yepes para contratar, realizar o dejar asentadas sus obras. Sin embargo, es posible que al trasladarse a Madrid para intervenir en la erección del arco del Prado Viejo de San Jerónimo, se sintiese atraído por la actividad artística que allí se desarrollaba y estimase útil quedarse en esta

156. A.H.P.T., prot. 3.707, ssº: Gabriel de Morales, s.f.

157. A.H.P.T., prot. 400, ssº: José Ortiz de Valderrama, fols. 122-124r.

158. Zapata Fernández de la Hoz, T.: «Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orleans (1680). El arco del Prado», *A.E.A.*, nº 251, 1990, pp. 479-480; id.: «Claudio Coello: Dibujos festivos», *A.E.A.*, nº 263, 1993, p. 260.

villa durante algún tiempo para enriquecer sus conocimientos de cuanto se realizaba en el campo de la pintura e intentar ampliar sus horizontes en el terreno laboral con nuevos y más ambiciosos encargos.

Aunque nada concreto podemos aseverar al respecto, lo cierto es que las fuentes documentales toledanas nada aportan acerca de Simón Vicente hasta el 15 de junio de 1681. En esta fecha aparece firmando una escritura otorgada por los miembros de la cofradía del Santísimo Sacramento de San Antolín, según la cual se revocaba el poder dado a Martín Calderón para que cobrase y administrase los bienes y rentas de la hermandad¹⁵⁹.

Poco después, el 27 de junio de 1681, se obligaba a pagar al pintor José Rodríguez 300 reales de vellón «de resto y ajustamiento de todas las quentas, datas y rrezivos» que con él había tenido hasta ese momento¹⁶⁰. Es muy probable que las cuentas a las que se alude en esta escritura derivasen de la participación de Rodríguez en alguna de las obras realizadas por Simón Vicente, y no hemos de descartar la posibilidad de que durante algún tiempo aquél hubiese trabajado como oficial de nuestro pintor, ya que la intensa actividad desarrollada por Vicente en esos años obliga a pensar en la presencia de ayudantes que colaborasen con el maestro en su taller y tenemos constancia documental de que en el año 1678 José Rodríguez se intitulaba «oficial del arte liberal de pintor»¹⁶¹. Al margen de las cuestiones estrictamente profesionales, debió existir una relación amistosa entre ambos artífices, pues unos años más tarde -el 15 de julio de 1689- Simón Vicente actuará como fiador de José Rodríguez en una escritura de arrendamiento de vivienda¹⁶².

Aquel año de 1681 María Bautista, esposa de Vicente, cayó enferma y el 1 de agosto otorgaba su testamento ante el escribano toledano José Jacinto Sánchez¹⁶³. En él declaraba ser hija de Juan Bautista y de María Martínez, vecinos que fueron de Toledo. Manifestaba su deseo de recibir sepultura en la iglesia del convento de San Juan de los Reyes y pedía que el día de su entierro se celebrase una misa de cuerpo presente y se repartieran 50 reales entre los pobres. Asimismo, dejaba encargado que se le toma-

159. Consta por esta escritura que en ese momento Simón Vicente era mayordomo de la cofradía (A.H.P.T., prot. 3.715, ss^o: Gabriel de Morales, s.f.).

160. A.H.P.T., prot. 3.496, ss^o: Sebastián López, fol. 280.

161. Así consta en la escritura de capitulaciones matrimoniales otorgada por José Rodríguez el 8 de julio de 1678 (A.H.P.T., prot. 3.707, ss^o: Gabriel de Morales, s.f.).

162. A.H.P.T., prot. 471, ss^o: Gabriel Ruiz de Arrieta, fol. 483.

163. A.H.P.T., prot. 3.873, ss^o: José Jacinto Sánchez, fols. 147-148.

sen dos bulas de composición y dos de difuntos, y que se dijese seiscientos cincuenta misas: quinientas por su alma, cien por sus padres y familiares, y las cincuenta restantes por su amiga María Godínez. Nombraba como albaceas y testamentarios al presbítero don Francisco Monja de Velasco, cura propio de la parroquia de Santo Tomás, y a Simón Vicente quién, además, era designado su único y universal heredero. María Bautista no firmó el testamento «por no saber», haciéndolo Eugenio Rodríguez de Estrada, uno de los testigos, en su nombre.

La esposa de nuestro pintor fallecería, sin dejar descendencia, poco tiempo después de haber testados pues, al año siguiente, el 18 de octubre de 1682, Simón Vicente otorgaba escritura de capitulaciones matrimoniales, señalando que se casaría en segundas nupcias con doña Mariana de Torres Monjón y Siliceo el 25 de diciembre de ese año¹⁶⁴. De esta unión nacerían cuatro hijos: José, Luisa, Francisca y Simón.

Doña Mariana era hija de Tomás de Torres y Monjón y de doña Mariana de Siliceo, vecinos de Toledo, y fue quizás dama de cierta alcurnia, al menos así parece indicarlo el abolengo de su apellido y el tratamiento de «doña» que recibe.

En las capitulaciones que firmaron los futuros cónyuges se estipulaba que doña Mariana aportaría una dote de 800 ducados, de los cuales se entregarían a Simón Vicente 4.000 reales en dinero y el resto en diferentes bienes muebles tasados y apreciados. Por su parte el pintor se comprometía a dar a su esposa «de arras proter nuncias (sic)» 400 ducados de vellón, cantidad que confesaba había en la décima parte de sus bienes¹⁶⁵.

A juzgar por el acuerdo matrimonial suscrito por Vicente, parece que nuestro artífice gozaría de una buena situación financiera ya que, de ser cierto que los 400 ducados que ofrecía como arras correspondían al diezmo de sus bienes, el total de su hacienda ascendería en esta época a la nada despreciable cifra de 4.000 ducados. Si a esto unimos el importe de la dote de doña Mariana de Torres, el capital que poseería el matrimonio en esos años sería de aproximadamente 5.000 ducados de vellón, lo que supone una condición económica, cuanto menos, respetable.

Como parte del pago de la dote de doña Mariana, el 20 de febrero de 1683 Simón Vicente recibía de manos de su suegra

164. A.H.P.T., prot. 350, ss^o: Francisco Rodríguez del Solar, fols. 32-33v.

165. *Ibidem*.

6.329 reales «en dinero, bienes, alaxas, vestidos y preseas de casa». Entre estos bienes dotales figuraban algunas joyas, dos escritorios nuevos de concha con bronces dorados que se valoraron en 2.500 reales y, sobre todo, ropas de ajuar y de vestir cuyas calidades denotan un cierto lujo, pues es frecuente la alusión a paños de Holanda y de Aroca, sedas, tafetanes, rasos y encajes¹⁶⁶. El resto de la dote le sería entregada al artífice años más tarde¹⁶⁷.

Pocos meses después de haber contraído matrimonio, Simón Vicente daba poder para otorgar testamento en su nombre al boticario Manuel García de Yepes¹⁶⁸. Con fecha de 5 de mayo de 1683 el pintor manifestaba que debido a sus «muchas ocupaciones» no podía testar y por ello había comunicado sus últimas voluntades a García de Yepes, para que tras su muerte éste se ocupase de dictar su testamento «aziendo y mandando en él las mandas, misas y legados que al susodicho le pareciere». Añadía que deseaba ser enterrado en la iglesia de San Lucas, en la bóveda de Nuestra Señora de la Esperanza a cuya cofradía pertenecía, y nombraba sus albaceas a Manuel García de Yepes y a Mariana de Torres, a quien además dejaba como única heredera¹⁶⁹.

Entre García de Yepes y Simón Vicente debió existir una estrecha familiaridad pues por estas fechas -aparte de ser designado testamentario de Vicente- el boticario aparece como garante del artífice en varias escrituras. Así, cuando el 15 de diciembre de 1682 Simón Vicente se comprometió a pagar 2.839 reales por mercaderías al sedero Francisco Hernández, firmó como su fiador Manuel García de Yepes¹⁷⁰. También fue su fiador en la escritura por la que, en 11 de marzo de 1683, el pintor se obligaba a devolver a Gaspar Amador, mercader de sedas, los 1.048 reales que éste le había prestado¹⁷¹.

En ese año de 1683, el 4 de junio, Simón Vicente efectuó la tasación de las pinturas y láminas que habían pertenecido a don José Marín de Segovia, racionero de la Santa Iglesia¹⁷².

El 14 de abril de 1684 Simón Vicente -en nombre de Mariana

166. A.H.P.T., prot. 3.864, ss^o: Diego López de Cobos, fols. 459-462v.

167. En concreto el 4 de marzo de 1689 (A.H.P.T., prot. 3.715, ss^o: Gabriel de Morales, s.f.).

168. Véase apéndice documental, doc. 1.

169. A.H.P.T., prot. 368, ss^o: Melchor de Galdo, fol. 368.

170. A.H.P.T., prot. 3.747, ss^o: Mauricio Gutiérrez, fol. 222.

171. A.H.P.T., prot. 3.864, ss^o: Diego López de Cobos, fol. 479.

172. A.H.P.T., prot. 3.730, ss^o: Gabriel Romaní, fols. 182-185v.

de Torres, su mujer, y de la hermana de ésta, Magdalena de Torres- otorgaba poder notarial a Gabriel Alonso Buendía, contador de cuentas y particiones, para que cobrase 4.000 reales de Baltasar Suárez y de Sebastián Suárez de Herrera¹⁷³. Esta cantidad correspondía a una deuda que los Suárez habían contraído con Tomé de Torres, suegro de Simón Vicente, antes de su fallecimiento. Tras su muerte habrían de ser sus hijas, como legítimas herederas, las que percibiesen el dinero.

Hacia finales de 1684 nuestro artífice realizaría algunos lienzos para el retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Juan Bautista. La construcción de este retablo se encomendó el 15 de septiembre al arquitecto toledano José de Huerta¹⁷⁴, concertando el cura párroco la hechura de las pinturas que en él se habrían de colocar con Simón Vicente y José García por 1.400 reales de vellón¹⁷⁵.

Poco después, el 11 de mayo de 1685, Gabriel de la Puebla y Rojas, maestro del arte de la seda, encargaba a Vicente que le hiciera una pintura de la Virgen del Sagrario de medio cuerpo con el Niño en brazos y seis cuadros de batallas que habrían de ser «conforme las que tiene el jurado Antonio Martínez de mano del pintor», ajustándose el precio en 732 reales de vellón¹⁷⁶. Ese mismo día los herederos del jurado Gaspar Ramírez le nombraban, junto con el carpintero Damián Díaz, tasador de los bienes muebles que poseyó el finado¹⁷⁷.

Vivía nuestro pintor en esta época en el callejón de San Vicente, en unas casas propiedad del licenciado don Agustín Fernández de Madrid. En julio de 1685 fue necesario realizar algunos reparos en esta vivienda, cuyo coste ascendió a 793 reales. El día 30 de ese mes Simón Vicente abonó esta cantidad a Miguel Pabón, maestro de albañilería, acordando con el propietario del inmueble que lo pagado se le deduciría del importe de los alquileres¹⁷⁸. El hecho de que Vicente habitara en una casa arrendada, hace suponer que acaso había vendido la vivienda que años antes adquirió con su primera esposa en la feligresía de Santo Tomé. No obstante, cabe también la posibilidad de que el pintor decidiera sencillamente trasladarse a una

173. A.H.P.T., prot. 3.497, ss^o: Sebastián López, fol. 128.

174. A.H.P.T., prot. 318, ss^o: Juan Flores González, fols. 209-210v. Cfr. en Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, p. 89.

175. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 100.

176. A.H.P.T., prot. 424, ss^o: Eugenio de Piedrahita, fols. 316-317v.

177. A.H.P.T., prot. 424, ss^o: Eugenio de Piedrahita, fols. 391-394v.

178. A.H.P.T., prot. 402, ss^o: José Ortiz de Valderrama, fol. 324.

morada más cómoda y espaciosa -pues el precio que pagó por la casa del callejón del Arquero no induce a pensar que ésta fuera, precisamente, una gran mansión- y que, a su vez, hubiese alquilado el inmueble de su propiedad. Aunque nada podemos concluir sobre este particular, sí sabemos con certeza que nuestro artífice permanecería vecindado en la collación de San Vicente hasta el final de su vida.

El 25 de agosto de 1685 Simón Vicente, Mariana de Torres y las hermanas de ésta, daban poder a Marcos Galán, vecino de Humanes, para que reclamase los bienes muebles y raíces que les correspondían de la herencia que María de Torres, su tía, les había dejado en la villa de Humanes. Asimismo, le autorizaban a vender parte de estos bienes y cobrar lo que les tocara, y a hacer convenios o cambios con el resto de los herederos¹⁷⁹.

Por estas fechas Vicente había realizado una custodia y un lienzo de pintura para la iglesia parroquial de Lillo, y el 10 de octubre de 1685 otorgaba poder a Juan de Villanueva para que cobrara en su nombre los 600 ducados de vellón que le estaban debiendo en aquel lugar del precio de estas obras¹⁸⁰.

En julio de 1686 Simón Vicente fue nombrado tasador, junto con el también pintor José Jiménez Ángel, de la colección de pinturas del jurado Jerónimo de Guevara¹⁸¹. Ese mismo año Vicente declaraba haber tasado «una joia de oro cuadrada... y esmaltada de rojo y blanco, con dos láminas, una de Nuestra Señora de la Concepción y otra de San Joseph» que iba a empeñar Manuel Fernández, maestro dorador, quien se la llevó para que fijase el precio de las láminas¹⁸².

Al año siguiente, el 4 de junio de 1687, Simón Vicente y el ensamblador Lupercio de Falces otorgaban poder notarial a Francisco García, vecino de Yepes y sacristán del convento de religiosas bernardas de la Madre de Dios, para que en nombre de ambos concertase la obra del retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de bernardas de aquella villa, según las trazas y condiciones que previamente habían entregado y por precio de 500 ducados de vellón¹⁸³. Haciendo uso del poder recibido Francisco García de Yepes ajustaba, el 8 de enero de 1688,

179. A.H.P.T., prot. 3.764, ss^o: José Lorenzo Machuca, fols. 281-282v.

180. A.H.P.T., prot. 3.498, ss^o: Sebastián López, fol. 336.

181. Al efectuar esta tasación ambos artífices afirmaban ser «de hedad cada uno de más de treynta años» (A.H.P.T., prot. 197, ss^o: Eugenio Francisco de Valladolid, fols. 344-348v.).

182. A.H.P.T., prot. 425, ss^o: Eugenio de Piedrahita, fol. 269r.

183. A.H.P.T., prot. 206, ss^o: Sebastián López, fol. 170.

la hechura del retablo¹⁸⁴. Es harto probable, dada la coincidencia de apellidos, que el sacristán Francisco García de Yepes fuera familiar cercano del boticario Manuel García de Yepes; y que nuestro pintor tuviese conocimiento de que se pretendía acometer esta obra y facilidades para contratarla gracias a su amistad con Manuel García.

Ese mismo año de 1687 Vicente hizo postura para realizar las pinturas del retablo mayor de la parroquial de Calzada de Oropesa. En un principio la obra se encomendó al pintor José Donoso, pero el 10 de noviembre de 1687 se rescindió el contrato con Donoso y el vicario general de la diócesis de Avila daba poder al cura párroco para que ajustase la hechura de los lienzos con Simón Vicente. No obstante, y por motivos que se desconocen, no sería Vicente sino Claudio Coello quien, finalmente, realizaría las pinturas del retablo en 1691¹⁸⁵.

En estos años nuestro pintor firma y fecha varios lienzos: la *Virgen del Sagrario* (1685) de la ermita de Nuestra Señora del Mirón de Soria¹⁸⁶, *La imposición de la casulla a San Ildelfonso* (1685 ó 1686) del convento de Carmelitas Descalzas de San José de Toledo, *San Alberto presentándose a Santa Teresa* (1686) localizada hace años en la clausura de las Carmelitas de Ocaña y hoy en paradero desconocido¹⁸⁷, la *Santa Leocadia* (1686) de la iglesia parroquial de Santa Leocadia, y el *San Lorenzo* (1687) que en la actualidad se conserva en el Museo de Santa Cruz.

El elevado número de obras que en esta época realiza Simón Vicente pone de manifiesto la prosperidad de su obrador. Ya en plena madurez de su vida el artífice gozaría de un merecido renombre como pintor en al ámbito toledano y, al parecer, del respecto y consideración de las gentes de su entorno social. Así, será frecuente que Vicente aparezca avalando como fiador a particulares, recibiendo poderes para otorgar escrituras, o como testigo en documentos notariales. En este sentido es significativo el hecho de que tras la muerte del organista Miguel Puche, acaecida en septiembre de 1687, sus herederos

184. A.H.P.T., prot. 10.869, ss^o: Manuel de Melgar, fols. 3-6r.

185. Colomina, J.: «Pintura del tríptico del altar mayor de la iglesia parroquial de la Calzada de Oropesa», *Toletum*, n^o 20, pp. 107-108; Nicolau Castro, J.: «El retablo mayor de la parroquia de la Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello», *B.S.E.A.A.*, vol. LIV, pp. 442-451.

186. Tovar Martín, V.: «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *A.E.A.*, n^o 183, 1973, pp. 261-297.

187. Aragonés, A.: «La clausura de la fundación Ercilla-Ocaña», *Toledo. Revista de Arte*, n^o 218, 1924, p. 1.049.

nombrasen a nuestro pintor depositario de los bienes del difunto¹⁸⁸, lo que implica que le tenían por hombre honrado.

En 1688 volvemos a encontrar a Simón Vicente realizando tasaciones de obras de arte en testamentarias diversas. El 6 de enero tasaba las pinturas del organista Miguel Puche¹⁸⁹. El 8 de mayo se ocupó de apreciar aquéllas que pertenecieron a doña Ana María de Dando y Melgar, mujer del regidor don Pedro Ramírez de la Cuadra¹⁹⁰. Y poco después, el 2 de junio, valoraba las que quedaron por muerte de doña Beatriz de Zayas, viuda del capitán don Diego Fernández de Madrid¹⁹¹.

El 4 de marzo de 1689 nuestro pintor recibió de mano de su cuñado, José Sánchez Comendador, 1.300 reales como parte de la dote que le habían ofrecido cuando se casó con doña Mariana de Torres¹⁹². Unos meses más tarde la familia Vicente acogía en su casa como criada a una joven de 17 años llamada María de Arellano, y por escritura de 24 de agosto estipulaban con el padre de la muchacha que ésta permanecería a su servicio por tiempo de dos años -contados desde el día de San Pedro- y a cambio le darían alimento, cama y ropa limpia, además de pagarle 12 ducados de vellón anuales¹⁹³.

Ese mismo año, 1689, Vicente firmó el lienzo de *La huida a Egipto* de la parroquia de Santa Leocadia. Además, el 25 de agosto, recibía el ya mencionado encargo de pintar una capilla en el monasterio de Agustinos Descalzos de Toledo¹⁹⁴.

Asimismo, nuestro artífice actuaría como tasador en varias ocasiones. El 21 de febrero apreció las pinturas de la testamentaria de don Lázaro Panduro y Carvajal, racionero de la Catedral¹⁹⁵, el 12 de mayo valoró aquéllas que habían pertenecido al cirujano Sebastián Flores Flomesta¹⁹⁶, y meses después, el 13 de octubre, intervino en la tasación de los bienes de doña Brígida Moreno, viuda del carpintero Melchor Sánchez Comendador¹⁹⁷.

188. El 28 de septiembre de 1687 Simón Vicente se constituyó depositario de los bienes de Miguel Puche, permaneciendo éstos bajo su custodia hasta el 16 de agosto de 1689, fecha en que se le notificó que los entregara para proceder a la partición entre los herederos del finado (A.H.P.T., prot. 3.653, fols. 504 y ss.).

189. *Idem ut supra*, fols. 533-534r.

190. A.H.P.T., prot. 3.723, ss^o: Diego Fernández Ramila, fols. 172v.-173v.

191. A.H.P.T., prot. 196, ss^o: Eugenio Francisco de Valladolid, fols. 448-449v.

192. A.H.P.T., prot. 363, ss^o: José Martínez Reluz, fols. 44-45r.

193. A.H.P.T., prot. 207, ss^o: Sebastián López, fol. 337.

194. *Vid supra*, nota 142.

195. A.H.P.T., prot. 371, ss^o: Pedro Montero de Hoz, fols. 224v.-226r.

196. A.H.P.T., prot. 207, ss^o: Sebastián López, fols. 308v.-314r.

197. A.H.P.T., prot. 371, ss^o: Pedro Montero de Hoz, fols. 752v.-754r.

En 1690 Simón Vicente pintó el monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de San Martín, recibiendo como pago el monumento viejo y 600 reales de vellón¹⁹⁸. Para esta iglesia también realizaría, en fecha que ignoramos, el lienzo del santo titular a caballo que adornaba el retablo del presbiterio¹⁹⁹.

El 19 de noviembre de aquel año Juan Gómez Aceituno ponía a servir a su hija Ana, de 11 años de edad, en casa de nuestro pintor por un período de cuatro años, acordándose que por su trabajo la muchacha había de recibir alimento, cama, ropa limpia y 10 ducados anuales²⁰⁰.

Al año siguiente, 1691, Vicente pintó un lienzo de grandes dimensiones cuyo asunto es *La última cena* para el refectorio del convento de San Pedro Mártir, y un cuadro de *La huida a Egipto* que hoy forma parte de una colección particular.

A finales de ese año nuestro pintor estaba enfermo y el 9 de diciembre otorgaba poder notarial para testar en su nombre a don Luis Díaz Laso, cura propio de la parroquial de San Vicente, y a doña Mariana de Torres, su esposa. Simón Vicente manifestaba que había comunicado sus últimas voluntades a sus podatarios, debiendo éstos ocuparse de determinar el lugar en que habría de ser enterrado, encargar misas y sufragios por su alma e incluir en su testamento las mandas, legados y obras pías que les pareciere. Por otra parte, dejaba establecido de forma expresa que a su muerte su cuerpo fuese vestido con el hábito franciscano, que se le tomasen cuatro bulas -dos de composición y dos de difuntos-, y que se diesen 8 maravedís a cada una de las mandas forzosas y un real al Santo Sepulcro de Jerusalén. Asimismo declaraba que si dejaba un memorial firmado por él o por don Luis Díaz Laso, se habría de cumplir todo lo que en él se estipulara. Por último, nombraba como albaceas y testamentarios a doña Mariana de Torres, don Luis Díaz Laso y don Domingo Calderón, cura propio más moderno de la capilla de San Pedro, e instituía por sus únicos y universales herederos a sus cuatro hijos, José, Simón, Luisa y Francisca²⁰¹.

A continuación, el 11 de diciembre Simón Vicente firmaba una escritura en la que enumeraba los bienes dotales que había recibido de Mariana de Torres, afirmando que el valor de éstos

198. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 207.

199. Parro, S.R.: *Toledo en la mano*, p. 28.

200. A.H.P.T., prot. 207, ssº: Sebastián López, fol. 343.

201. A.H.P.T., prot. 372, ssº: Pedro Montero de Hoz, fols. 405-406v.

ascendía a 11.099 reales de vellón. Probablemente el pintor presentía próxima su muerte e hizo esta declaración con el afán de que su esposa -por quién debía sentir sincero afecto, pues no olvidó aludir a «la virtud y parttes» que en ella concurrían- no tuviera problemas con la partición de su herencia, ya que consignaba que doña Mariana habría de recibir los 11.099 reales «en lo mejor, mas prontto y effetibo» de su hacienda «y en lo que de ella eligiere», cuando por su defunción u otro de los casos dispuestos por derecho se la hubiese de restituir la dote²⁰².

A pesar de estar enfermo, el 20 de diciembre de 1691 Vicente tasaba las pinturas que dejó doña Francisca Vázquez, mujer del mercader Alonso Recio²⁰³, y el 11 de enero de 1692 valoró las de don Francisco Fernández de Salinas, tesorero de la real Casa de la Moneda²⁰⁴. Además, aquel año de 1692 firmaba y fechaba la que seguramente fue su última obra, el lienzo de *Santo Tomás de Aquino* que en la actualidad se conserva de la Catedral.

Sin embargo, estos trabajos no serían más que las manifestaciones finales de la incesante actividad que Vicente había desarrollado a lo largo de su vida, que quizás realizara coincidiendo con alguna ligera mejoría de su enfermedad, de la que no se recuperó, pues nuestro pintor fallecía el día 18 de abril de 1692.

Simón Vicente recibió sepultura -vestido con el hábito de San Francisco, como había sido su deseo- en la iglesia de San Vicente, de donde era parroquiano. Acompañaron su entierro la cruz y clérigos de San Vicente, el cabildo de curas y beneficiados de la ciudad y la cofradía del Santísimo Sacramento de San Justo y Pastor. Se le hicieron los oficios de difunto, celebrándose vigilia y misa de cuerpo presente. Además, se dijeron por su alma 50 misas rezadas²⁰⁵.

El pintor dejaba al morir cuatro hijos en edad pupilar, por lo que el mismo día del óbito su viuda, Mariana de Torres, nombraba curador judicial de los menores a don Pedro Landeras, procurador del número de Toledo²⁰⁶.

El 20 de abril se hizo inventario de los bienes del difunto y se procedió a designar tasadores que los valorasen. El nombra-

202. A.H.P.T., prot. 372, ssº: Pedro Montero de Hoz, fols. 409-411v.

203. A.H.P.T., prot. 3.499, ssº: Sebastián López, fols. 282-303v.

204. A.H.P.T., prot. 373, ssº: Pedro Montero de Hoz, s.f.

205. Así lo hacían constar sus testamentarios cuando, en virtud del poder que Simón Vicente les había dado, otorgaron el testamento del pintor el 14 de julio de 1692 (A.H.P.T., prot. 372, ssº: Pedro Montero de Hoz, fols. 638-639v.). Véase apéndice documental, doc. 3.

206. A.H.P.T., prot. 372, ssº: Pedro Montero de Hoz, fols. 586-587.

miento recayó en Gregorio García, maestro del arte de pintar, para lo relativo a pinturas; en el platero Antonio Rodríguez para apreciar «algunas joyas, zintillos de oro y aljófar»; en el sastre Manuel Guerrero para los vestidos y ropa blanca; y en Miguel del Moral, maestro de ebanista y carpintero, para la madera y otros bienes tocantes a su arte²⁰⁷. A continuación, el día 24 de ese mes se efectuaba la tasación de los enseres inventariados, cuyo valor ascendió a un total de 11.254 reales de vellón²⁰⁸.

El hecho de que el montante de la hacienda de Simón Vicente se fijase en apenas 1.000 ducados parece reflejar, a primera vista, que los recursos económicos de nuestro artífice eran muy inferiores a cuanto presumíamos. Además supondría que o bien el pintor mintió sobre su situación financiera cuando en 1682 manifestaba que los 400 ducados que ofrecía de arras habían en el diezmo de sus bienes, o bien sufrió graves quebrantos económicos al final de su vida.

Sin embargo, un examen detenido de los objetos enumerados al hacer la tasación pone de manifiesto que no se habrían inventariado la totalidad de los bienes que poseía el pintor, y que su viuda habría reservado partes principales de éstos. Así, por ejemplo, resulta evidente que con las ropas consignadas no se podían vestir el pintor, su esposa y sus cuatro hijos. De igual modo, los utensilios de cocina y menaje recogidos se reducen a dos tinajas, una chocolatera, un perol, unas trébedes de hierro, una cuchilla, dos asadores, un rallo y una cuchara de plata, lo cual resulta a todas luces insuficiente para cubrir las necesidades cotidianas de cualquier casa.

Probablemente doña Mariana de Torres evitó que se incluyesen gran cantidad de enseres en el cuerpo de bienes inventariados y tasados para proteger sus intereses. Viene a ratificar esta idea el proceder de la viuda del pintor en los meses siguientes. Así, a petición de doña Mariana, el 20 de junio de ese año el escribano Pedro Montero hacía constar que Simón Vicente había otorgado escritura ante él manifestando haber recibido 11.099 reales como dote de su esposa y comprometiéndose a entregarle 400 ducados «por vía de arras». A continuación, Mariana de Torres señalaba que los bienes de su difunto marido importaban 11.254 reales, y que su dote y arras ascendían a la cantidad de 15.499 reales, por lo que solicitaba que se le adjudicasen «dichos vienes... en pago de dicho dotte y arras,

207. *Ibíd.*, fols. 588-595v.

208. *Ibíd.*, fols. 596-606v. Véase apéndice documental, doc.. 2.

en la cantidad de dichos onze mill duzientos y zinquenta y quatro reales en que esttan thassados, reservándome el derecho por la restante canttidad en qualesquier vienes si acaso pareciere averlos demás de lo ymbentariados». Esta solicitud fue presentada ante don Jacinto Castrillón, abogado de los Reales Alcázares y alcalde mayor de Toledo, quien con fecha de 23 de junio mandaba que se trasladase auto a Pedro Landeras, curador judicial de los hijos de Simón Vicente. Ese mismo día se notificaba el petitorio a Landeras, dando éste su conformidad a la «hadjudicación que pide doña Mariana de Torres». Finalmente, el día 6 de julio don Jacinto Castrillón manifestaba que «aviendo bisto esttos autos y consentimiento echo por Pedro Landeras», adjudicaba a la viuda de Vicente los 11.254 reales de los bienes que dejó el finado; asimismo, hacía constar que la interesada podría cobrar «de qualesquier bienes que pareziere haver en adelante de Simón Vicente» los 4.245 reales que se le restaban debiendo para completar el importe total de su dote y arras²⁰⁹.

Por tanto, el cuerpo de bienes del pintor quedaba en manos de su viuda. Esto no significa necesariamente que doña Mariana quisiera arrebatar a sus hijos la herencia de Simón Vicente, y quizás sólo pretendía evitar que en lo sucesivo el curador judicial de los menores fuese quien administrase la hacienda que dejó el artífice. Además es muy posible que lo hiciera contando con la aquiscencia de su marido antes de fallecer, pues recordemos que Vicente después de testar había declarado que la dote de su esposa ascendía a 11.099 reales²¹⁰, cuando en realidad sabemos que en tal concepto no se le habían ofrecido más que 800 ducados, es decir, 8.800 reales de vellón²¹¹.

En definitiva, parece claro que la valoración que se hizo de la hacienda que quedó por muerte de Simón Vicente no refleja realmente la situación financiera de nuestro pintor. Hemos, por tanto, de atender a otros elementos para formarnos un juicio más fidedigno sobre cuál pudo ser su situación económica.

En este sentido cabe señalar que Vicente no dejó deudas al morir. Además, entre sus pertenencias aparecían enumerados algunos objetos cuya posesión denota que la familia Vicente vivía con un cierto lujo. Así, junto a otros muebles se consignan cuatro escaparates con esculturas, una cama de nogal con

209. A.H.P.T., prot. 372, ssº: Pedro Montero de Hoz, fols. 607-610v.

210. Vid supra, nota 202.

211. Vid supra, notas 164 y 165.

bronces, dos bufetes, un arpa y cuatro escritorios, de los cuales dos eran «de concha y évano bronzeados con onze navetas y una puertecilla cada uno» y se valoraron en 1.200 reales. En la relación de los vestidos y ropas de casa abundan las referencias a telas de calidad como sedas, rasos, tafetanes, damascos y terciopelo, mencionándose «un guardapies de chamelote en tela verde con encaje mediano de plata y oro» tasado en 400 reales, amén de algún tipo de tapices como «seis paños franceses de figuras grandes» y ocho reposteros. Se alude también a alhajas y a algunas piezas de plata, siendo destacables unas «manillas de aljófar gordo» cuyo precio se fijó en 880 reales, unos «desaliños de aljófar y oro» valorados en 480 reales, y seis cintillos de oro, dos de ellos guarnecidos con diamantes²¹².

Asimismo, es significativo el hecho de que Simón Vicente y su esposa acogieran en su casa a dos muchachas como criadas, ya que contar con servidumbre es un claro indicio de bienestar económico. También lo es el poseer inmuebles, y ya mencionamos que el pintor tuvo unas casas propias en la collación de Santo Tomé.

Por otra parte, las honras fúnebres celebradas a la muerte de Simón Vicente ponen de manifiesto que sus recursos monetarios eran holgados. Como señalábamos más arriba, en su cortejo fúnebre estuvo presente el cabildo de curas y beneficiados de la ciudad y, según apunta el profesor Martínez Gil, la participación en los entierros del cabildo de curas no era muy frecuente «quedando reservada para los que podían permitírselo»²¹³. Además, por el alma de Vicente se dijeron 50 misas rezadas, siendo esta cantidad bastante superior a la media, pues Martínez Gil afirma en relación con las llamadas «misas del alma» que, aunque su número variaba según la fortuna y deseos del difunto, «no solían pasar de diez, siendo menos de cinco lo más corriente»²¹⁴.

Así pues, y a pesar de que el «status» de los pintores en Toledo fue en general modesto²¹⁵, parece claro que nuestro artífice disfrutó de una posición económica desahogada. Sin duda,

212. Véase apéndice documental, doc. 2.

213. Martínez Gil, F.: *Actitudes ante la muerte en el Toledo de los Austrias*, Toledo, 1984, p. 68.

214. *Ibidem*, p. 76.

215. Como hemos podido constatar, varios maestros pintores coetáneos de Simón Vicente declaran carecer de bienes en sus testamentos. Asimismo, en la partida de defunción de algún pintor se hace constar que no había testado «por no tener de qué».

Simón Vicente obtuvo notables beneficios con el ejercicio de su profesión ya que -como hemos visto- a lo largo de su vida desarrolló una intensa actividad en el terreno pictórico, acometiendo gran número de obras y ocupándose de quehaceres artísticos de modo continuo. A diferencia de otros artífices toledanos, Vicente no recurrió a desempeñar trabajos que nada tuvieran que ver con su oficio para aumentar sus ingresos; tampoco parece que le interesara ostentar cargo público o título alguno²¹⁶. Simón Vicente conseguiría alcanzar un holgado bienestar dedicándose de forma exclusiva a realizar labores relativas a su arte, aunque sin despreciar ninguna de las facetas que abarcaba en la época la actividad de un pintor. Su trayectoria vital y profesional evidencia que debió ser persona respetada en su entorno social; Vicente alcanzaría un indudable renombre en el ámbito artístico local y una merecida consideración de hombre honrado y cumplidor entre sus coetáneos (es significativo que nunca se viera inmerso en ningún pleito pictórico o extrapictórico). Este «prestigio» se tradujo en abundantes encargos que se sucedieron de forma ininterrumpida y en los que el pintor trabajó incansablemente hasta el fin de sus días.

216. Con relativa frecuencia los artífices toledanos -al igual que los del resto de la geografía española- complementaron los ingresos que percibían con la práctica de su arte atendiendo a otras actividades de índole extrartística, fundamentalmente aquéllas de carácter especulativo o relacionadas con los cargos públicos. Así, por ejemplo, tenemos constancia de que el pintor Pedro de Olivares obtuvo importantes beneficios procedentes de la explotación de fincas rústicas; el platero Antonio Pérez de Montalto ostentó el cargo de alcalde ordinario de la ciudad; y José de Mora además de pintor fue mercader de libros.

III. ESTILO Y OBRA

Simón Vicente fue uno de los pintores más significativos del Toledo de la segunda mitad del siglo XVII y, sin duda, desempeñó un importante papel en el ámbito artístico local. Incansable trabajador, desarrolló una amplia actividad pictórica, colaborando en buen número de ocasiones con algunos de los artífices toledanos más destacados de la época y acometiendo una gran variedad de obras de diversa envergadura en las que muestra un discreto nivel de calidad.

Vicente gozó entre sus conciudadanos de un acreditado prestigio profesional. Siendo todavía muy joven se le encomendaron ya trabajos importantes -en 1662 se ocupó de la decoración del coro bajo de San Juan de los Reyes-, y pronto encontró en su entorno una clientela que apreciaba su obra y le proporcionó abundantes encargos que se sucedieron de forma ininterrumpida a lo largo de los años.

Su prolífica labor en la práctica de la pintura abarcó múltiples facetas, y las noticias que tenemos ponen de manifiesto que cultivó variados géneros y técnicas. Su producción comprende una considerable cantidad de lienzos devocionales, pinturas para retablos, y perspectivas para altares y tramoyas de Semana Santa.

Realizó, asimismo, numerosas decoraciones murales al fresco o, con más frecuencia, al temple. En ellas generalmente se ciñó a esquemas compartimentados, presentando las escenas recuadradas con marcos fingidos y un acompañamiento de motivos ornamentales. Pero no faltan ejemplos, como sucede en la bóveda de San Cipriano, en los que la representación adquiere un sentido unitario, incorporándose a su repertorio rompiendo los límites de las arquitecturas ficticias.

Al margen de las obras de asunto religioso -que es lo único que ha llegado hasta nuestros días- sabemos que realizó cuadros de batallas para particulares con los que consiguió cierto éxito. Es posible que cultivara también el retrato como género independiente, ya que en algunas de sus pinturas -como la *Santa Gertrudis* de la Catedral o el posible autorretrato de la bóveda de San Cipriano- aparecen personajes con rostros perfilados y expresiones individualizadas que denotan indudables dotes de

retratista²¹⁷. Muestra, asimismo, una notable habilidad en el tratamiento de los pormenores de naturaleza muerta de sus composiciones, en las que en ocasiones hay calidades de bodegón.

Como la mayoría de los pintores de la centuria, nuestro artífice recurrió con frecuencia a los grabados como fuente de inspiración. En su taller tenía «seiscientas estampas de papel grandes y pequeñas»²¹⁸, y en sus obras se ve el abundante uso que debió hacer de ellas para concebir escenas, figuras o actitudes corporales, cuando no para copiarlas con seca literalidad.

También supo aprovechar los modelos de la Corte para configurar algunos de los elementos de sus composiciones y en muchas de sus pinturas es perceptible el eco de la tradición madrileña. Así, por ejemplo, representa a menudo angelitos nerviosos y vivaces que evocan en gran medida a Rizi y a Carreño. Sin embargo, las obras de Vicente carecen de la riqueza de movimiento que encontramos en éstos y otros artistas contemporáneos, resultando en ocasiones un tanto arcaicas.

Los signos de cambio o evoluciones formales apenas son perceptibles en su trayectoria artística. Su gusto por lo amable y reposado, le lleva a componer siempre sobre esquemas simples en los que predomina la simetría y verticalidad, mostrándose a veces un tanto rígido en la disposición de los grupos. Repetirá también modelos y actitudes, utilizando con frecuencia los mismos tipos humanos de rasgos suaves y gestos delicados.

La poca originalidad que en algunos casos se advierte en sus obras contrasta con el buen uso que hace del color. En las raras ocasiones en que sus pinturas han llegado hasta nosotros en buen estado, muestran sus singulares condiciones de colorista, con predominio de las tonalidades tostadas sobre las que destacan azules intensos, rojos brillantes, verdes y amarillos, matizados y sabiamente combinados.

217. Además, entre los lienzos que había en su obrador a su muerte aparecen citados varios -«pintura grande de una dueña», «pintura grande de una dama», «pintura grande de un úngaro» y «retrato de una comedianta»- que posiblemente fuesen retratos pintados por él para particulares. Véase apéndice documental, doc. 2.

218. Véase apéndice documental, doc. 2.

1. OBRAS PERDIDAS.

1.1. DOCUMENTADAS:

Pinturas del coro bajo de San Juan de los Reyes.

Siendo todavía muy joven, cuando contaba con veintidós años aproximadamente, Simón Vicente recibió el encargo de pintar el coro bajo de San Juan de los Reyes, siendo ésta la primera obra de envergadura que acometería el artífice. El 12 de agosto de 1662, Vicente convino con el padre guardián y religiosos de este convento que decoraría con pintura mural y seis lienzos la zona situada a los pies de la nave de la iglesia, debajo del coro²¹⁹.

En el contrato se estipulaba que Vicente tenía que pintar y dorar el techo del recinto, sus cuatro pilares y el interior del arco del coro que salía al cuerpo de la iglesia, en la misma forma en que había decorado un fragmento del techo para que sirviera de muestra. En el interior del coro «en las dos paredes de enfrente como se entra de la iglessia en el dicho coro» haría dos arcos, adornando uno de ellos con ángeles y atributos, y el otro con cogollos; cada uno de estos arcos enmarcaría un lienzo de pintura en que aparecerían representados santos de la orden franciscana, en concreto *Santa Clara* y *San Buenaventura* «con su adorno de color de oro finxido».

Asimismo, se señalaba que el hueco del arco de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción lo decoraría conforme a la pintura que tenía el resto del recinto. Y que en los muros de las capillas de San Diego y del Santo Cristo de Luca dispondría cuatro arcos, dos en cada una de las dependencias, «que baxen desde el techo del dicho coro, de una ttercia de ancho cada arco», y en el centro de estos arcos colocaría cuatro lienzos de pintura con los asuntos que le indicase el padre guardián, debiendo Vicente dejar estas cuatro paredes pintadas y adornadas a una vara del suelo.

219. A.H.P.T., prot. 3.561, ssº: Juan Gutiérrez de Celis, fols. 496-497v.

Por otra parte, se estipulaba que el pintor tendría que adornar las armas que estaban sobre las capillas de San Diego y del Santo Cristo de Luca en correspondencia con el resto de la obra, precisándose que no había de ocuparse del adorno de los dos arcos y puertas de estas capillas.

La obra debía estar acabada para el día de la octava de Nuestra Señora de la Concepción de aquel año, y Simón Vicente recibiría por ello un total de 4.500 reales de vellón, de los que 3.500 correspondían al dorado y pintura del techo del coro, y los otros 1.000 reales a la obra de las paredes. De esta cantidad se le darían 2.000 reales de contado y el resto le sería abonado en dos plazos bimensuales de 833 reales y un tercero de 834 reales al concluir su labor, precisándose que si se retrasaba en la ejecución de las pinturas se le descontarían 500 reales de la última paga. Se añadía que, además, se entregaría al pintor todo el oro que fuese necesario para pintar y dorar el techo, paredes y pilares del coro bajo, pero no el que utilizase para adornar los dos arcos de los muros del frente, que correría por su cuenta.

De esta decoración pictórica todavía se conservaban en el siglo pasado algunos fragmentos en los que repararon autores como Amador de los Ríos²²⁰ o Sixto Ramón Parro²²¹, aludiendo a ellos en sus obras en parecidos términos. Así, por ejemplo, al tratar sobre San Juan de los Reyes, Parro apuntaba que una de las capillas situada debajo del coro estaba desmantelada pero que en su bóveda se podían ver «muy buenos restos de pintura al fresco, que no obstante hallarse mal tratada, manifiesta haber sido de mérito»²²².

Lienzos para el monumento de la iglesia parroquial de Bargas.

Con frecuencia era a maestros del arte de la pintura a quienes se encomendaba la traza y ejecución completa de los monumentos de perspectiva que se hacían en la época, ocupándose los pintores de buscar los artífices que realizarían el armazón de madera donde se habrían de colocar los lienzos de la tramo-ya. Sin embargo, Simón Vicente no diseñó el monumento que

220. Amador de los Ríos, J.: *Toledo pintoresca*, p. 118.

221. Parro, S. R.: *Toledo en la mano*, II, p. 37.

222. *Ibidem*.

se iba a construir para la iglesia parroquial de Bargas y su trabajo consistió exclusivamente en hacer las pinturas que había de llevar este aparato de acuerdo con las trazas que previamente se habían dibujado.

Vicente firmó el contrato de obra el 24 de abril de 1663²²³, obligándose en favor de Miguel de Bustamante, vecino de Bargas, a realizar tres lienzos con los asuntos de *La última cena*, *La oración en el huerto* y *El prendimiento de Cristo*, además de todas las labores de pintura que fuesen necesarias para el monumento. Entre las condiciones de la escritura se señalaba que las tres pinturas se realizarían al óleo, utilizándose para su factura «buen lienzo» y colores finos, y que Vicente las tenía que concluir y dejarlas colocadas en la estructura de madera el día de Pascua de Navidad de aquel año.

El pintor recibiría un total de 2.400 reales de toda costa de manos y materiales, que se le abonarían en tres plazos: 800 reales de contado, otros 800 a finales del mes de agosto de aquel año, y los 800 reales restantes al terminar su trabajo.

Pintura del camarín de Nuestra Señora del Buen Suceso de la parroquial de la Magdalena.

En el segundo tercio del siglo XVII se erigió a los pies de la iglesia de Santa María Magdalena de Toledo una capilla dedicada a Nuestra Señora del Buen Suceso. El proyecto surgió por iniciativa de la cofradía del Buen Suceso y la construcción se comenzó en 1634 según las trazas y condiciones dadas por el arquitecto Lorenzo Fernández Salazar. En 1637 la obra estaba bastante avanzada, pero debieron surgir problemas y su conclusión se demoró muchos años, pues en 1653 el alarife Diego de Benavides realizó nuevas trazas, simplificando los alzados²²⁴. En 1656 la capilla estaba ya concluida y se encargó a Juan Gómez Lobo la hechura de su retablo²²⁵.

Más tarde, a finales del año 1662, se acometió la construcción del camarín de la Virgen que estaba situado detrás del retablo, que temporalmente se hubo de desmontar²²⁶. El camarín estaba terminado en 1663 y Simón Vicente pintó su frontis, ce-

223. A.H.P.T., prot. 3.385, ss^o: Diego Volante, fol. 244.

224. AAVV.: *Arquitecturas de Toledo*, vol. I, p. 282.

225. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p.184.

226. *Ibidem*.

losías y cerramiento, encargándose además del dorado de las rejas²²⁷. Poco después, se concertaba la decoración pictórica de esta dependencia con Simón Vicente y Diego Rodríguez Romano.

Los pintores contrataron la obra el 4 de marzo de 1664²²⁸, firmando una escritura por la que se obligaban en favor de Juan Romo de Ortega, como mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Buen Suceso, a «hazer ... toda la pintura del camarín nuevo que se a echo para la dicha ymagen en correspondencia del altar mayor, así lo que toca al buelo de la reja como la yesería de la parte de adentro».

En el contrato no se especificaba qué era lo que se habría de representar, apuntándose tan sólo que toda la pintura se haría según les ordenara Bartolomé Zumbigo, maestro mayor de arquitectura, y con las calidades que éste dispusiese. No obstante, cabe suponer -por el tipo de pinturas que se conservan en otros recintos de estas características- que se realizarían variados motivos decorativos, y que si se pintaron escenas éstas serían relativas a pasajes de la vida de la Virgen²²⁹.

La pintura del camarín debía estar acabada para el día de Pascua de Resurrección de aquel año y los artífices cobrarían por su labor 600 reales, de los que 200 se les daban de contado y otros 200 los recibirían al finalizar la obra. En cuanto a los 200 reales restantes, se señalaba que procederían de una limosna ofrecida por Manuel González y Francisco de Quesada, arrendadores del corral de comedias de la ciudad, quienes se habían comprometido a entregar esa cantidad de la recaudación obtenida por la representación de una comedia «por la primer compañía que a de venir a esta çiudad después de Pasqua de Resurrepción», aunque se estipulaba que, en el caso de que no se entregase esta limosna, se pagarían los 200 reales a los pintores a finales del mes de junio.

Decoración pictórica de la capilla del Santo Cristo del Pradillo.

Entre el convento del Carmen y la Puerta de Doce Cantos, existió en Toledo un cementerio vulgarmente llamado Pradito

227. *Ibidem*, p. 186.

228. A.H.P.T., prot. 255, ss^o: José de Moya, fols. 83-84r.

229. Sin embargo, teniendo en cuenta el bajo precio que se fijó por la pintura, ésta debió ser bastante sencilla con escasez, si no ausencia, de representaciones con figuras.

de la Caridad porque pertenecía a la cofradía de ese nombre, o Pradillo de los Ahorcados pues en aquel lugar recibían sepultura quienes morían ajusticiados o de manera violenta. Allí había una pequeña capilla u oratorio²³⁰, cuya decoración pictórica se ajustó en el año 1668 con Simón Vicente y Nicolás de Latras.

Por escritura otorgada en 13 de septiembre, ambos artífices se comprometían a «pintar todo el distrito que coxe la capilla del Santo Chrispto (sic) del Pradillo, que llaman del Carmen, (...) de las rejas adentro»²³¹. Su trabajo consistiría en representar una gloria en el techo del recinto «según y con las calidades que mexor convenga», y pintar en sus muros dos retablos fingidos con columnas salomónicas y tocados de oro. En uno de estos retablos se colocaría la imagen del Santo Cristo que allí se conservaba, mientras que en el otro se pondría un lienzo pintado al óleo de *La oración en el huerto*. Asimismo, tendrían que decorar tanto las paredes como los arcos de la capilla con los colores y motivos «que mexor convengan para su adorno».

Además, se obligaban a pintar las dos rejas de la capilla de color de plomo y dos cajoneras «de la color que mexor pareziere», así como a hacer «algunas labores» ornamentales en unas gradas que allí había.

Los pintores debían concluir su trabajo en el plazo de un mes -el día 13 de octubre de aquel año-, recibiendo por ello 800 reales de vellón, de los que 400 se les abonarían cuando comenzasen a pintar la capilla, y los otros 400 cuando terminasen la obra.

Monumento de Semana Santa del convento de San Juan de la Penitencia.

En el año 1670 Simón Vicente, junto con Nicolás de Latras, acometió la factura del monumento de Semana Santa del convento de San Juan de la Penitencia de Toledo. Sin duda, sería éste un monumento de perspectiva -como era habitual en la época- con lienzos relativos al ciclo de la Pasión de Cristo.

230. Sobre esta capilla véase: Ramírez de Arellano, R.: «La ermita del Pradillo», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, n° 2, enero, 1919, pp. 60-61; y Parro, S.R.: *Toledo en la mano*, II, pp. 327-328.

231. A.H.P.T., prot. 3.718, ss°: Diego Fernández Ramila, fols. 762-763v.; Cfr. en Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, pp. 36 y 103-104.

La totalidad de la obra se debió encargar a ambos maestros, que darían las trazas y realizarían las pinturas del aparato, ocupándose de buscar artífices que hiciesen el armazón de madera donde se dispondrían los lienzos. De hecho, las noticias que tenemos sobre la fábrica de esta tramoya de Semana Santa son indirectas y las conocemos a través de una escritura, otorgada el 5 de mayo de 1670, por la cual Vicente y Latras se obligaban a pagar a los carpinteros Juan de Castro y Esteban García 400 reales de vellón que les debían «de resto de lo que montó el monumento que se yço en el conbentto de San Juan de la Penitencia en este presente año»²³².

Los pintores saldaron su deuda el 28 de julio de 1670, abonando los 400 reales a Beatriz de Salazar y a Luisa Calderón, viudas de los carpinteros, quienes otorgaron carta de pago a su favor²³³.

Altar de lienzos para la imagen de Nuestra Señora de la Piedad de la iglesia de San Nicolás.

El 13 de agosto de 1671 Timoteo Ferrer y Cristóbal de Valmaseda, como mayordomos de la festividad que se había de celebrar aquel año en honor de la imagen de Nuestra Señora de la Piedad que se veneraba en la parroquial de San Nicolás de Bari, encargaron a Simón Vicente que erigiera un altar para colocar en él esa sagrada imagen²³⁴.

El altar debía ocupar todo el hueco de la capilla mayor, tanto de alto como de ancho, y estaría formado por una estructura de madera y lienzos de pintura, con los adornos y disposición que aparecía en la traza que a tal efecto se había dibujado y que quedaba en poder del pintor firmada por los comitentes y por él mismo. Además de erigir el altar, Simón Vicente tendría que ocuparse de engalanar la iglesia colgando «buenos tafetanes» en sus artesonados, naves, entrada y puerta, y pondría barandillas para los músicos. Todo ello habría de estar terminado para el día 20 de septiembre de ese año.

El precio de la obra se fijó en 2.400 reales de vellón, incluyéndose en esta cantidad el importe de las colgaduras. El pintor recibió 800 reales de contado, estipulándose que se le entre-

232. A.H.P.T., prot. 297, ssº: Dionisio Ruano, fol. 272.

233. A.H.P.T., prot. 227, ssº: Manuel Rodríguez del Prado, fol. 126.

234. A.H.P.T., prot. 3.641, ssº: Martín de Villaseñor Montañés, fols. 825-826v.

garían otros 800 reales cuando estuviera armado el altar y los 800 reales restantes cuando pasase la fiesta, aunque se precisaba que si el artífice faltaba en algo a su obligación o no hacía el altar a satisfacción de los mayordomos o personas que éstos nombraren, se le descontarían 50 ducados del precio acordado.

Pinturas de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Nambroca.

En el año 1672 el regidor toledano don Francisco Sanz Tenorio, heredero en el lugar de Nambroca, encomendó a Simón Vicente que pintase la capilla que bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario había mandado construir a su costa en la iglesia parroquial de aquel lugar.

El trabajo de Vicente consistiría en decorar la capilla y el anejo camarín de la Virgen, alternando la pintura mural al temple con lienzos. El resultado debió ser una obra muy vistosa, de intenso colorido y representativa del gusto barroco por la abundancia de motivos ornamentales, ángeles, querubes, tarjetas y guirnaldas de frutas que habían de adornar el conjunto.

Por la escritura de concierto, otorgada el 20 de septiembre de ese año²³⁵, conocemos de forma bastante aproximada el número de pinturas que decoraban el recinto, los asuntos representados y el emplazamiento concreto de algunas de las obras.

Así, se señalaba que en los «sitios y huecos» de la capilla se colocarían seis lienzos, que habían de ser los siguientes: uno de *San José con el Niño en brazos*, representándose las figuras de tamaño natural y «un pedazo de gloria con algunos serafines»; alrededor de este lienzo se pintaría un marco fingido «con unas oxas tocadas de oro». En los dos nichos de la capilla se dispondrían otros dos lienzos, uno de *San Juan Bautista* y otro de *San Francisco*, ambos de cuerpo entero. Sobre estos nichos habría dos recuadros en los que se situarían dos lienzos pequeños, uno de *San Miguel arcángel* y el otro del *Ángel de la Guarda*. Finalmente, por encima se situaría un cuadro de *La Asunción de la Virgen* con unos ángeles subiendo al cielo y algunos serafines.

Se apuntaba, asimismo, que en los nichos se habían de pintar «faxas, labores y cogollos, tocando de oro los marcos», y que

235. A.H.P.T., prot. 280, ss^o: Martín de Villaseñor Montañés, fols. 1.172- 1.173v.

la cornisa de la capilla había de llevar el filete, junquillo y bocel de oro limpio, quedando el resto en blanco. Además, Simón Vicente tendría que pintar en el arco de madera de la Virgen ocho ángeles y cinco tarjetas con el Espíritu Santo y atributos marianos. Todo esto se realizaría al temple «que es lo que más conviene para la duración de la obra».

En cuanto a la decoración del camarín, se estipulaba que en su techo se pintaría una gloria con «nubes, celajes y resplandores» en cuyo centro aparecería el nombre de María con su corona y una «tropa» de serafines que le sirviese de peana y le adornase alrededor, disponiéndose en los ángulos cuatro coros angélicos, formado cada uno de ellos por cuatro ángeles portando instrumentos musicales. Enmarcando esta composición se colocaría una faja pintada con hojas, flores y tarjetas «tocadas de oro».

Sobre la ventana del camarín se situaría una tarja con la alabanza de Nuestra Señora de la Concepción y a los lados unas guirnaldas de frutas que irían «de rincón a rincón» sin sobrepasar la altura de la tarjeta.

Por otra parte, Simón Vicente debía hacer una tarima de cuatro pies de alto, pintando en su frontal un brocado y en el centro un escudo de armas «con su follaxe de la manera que se le hordenase», y además tendría que retocar el rostro de la imagen de la Virgen del Sagrario que estaba en la capilla.

Respecto a las fechas para terminar la obra, se establecía que todo tenía que estar concluido en el transcurso de dos meses, precisándose que Vicente daría los lienzos acabados en el plazo de un mes -que empezaba a correr desde el día de la firma del contrato-, y el resto de la pintura y adornos del conjunto debían fenecerse al mes siguiente.

Por este trabajo el pintor recibiría un total de 4.700 reales de vellón «de toda costa de manos y materiales», de los que 3.000 reales se le entregaban al contado y los otros 1.700 se le abonarían al finalizar su labor; apuntándose que en el caso de que concluyese la obra seis días antes del tiempo fijado, se le darían como gratificación diez pares de perdices, y que si por el contrario se retrasaba en su ejecución, se le penalizaría descontándole alguna cantidad del dinero que se le adeudaba.

Custodia para el altar mayor de la iglesia parroquial de Olías.

Esta obra la contrataron juntos el arquitecto Juan Gómez Lobo y Simón Vicente, ocupándose cada uno de ellos de realizar las tareas relativas a su arte, que quedaban perfectamente delimitadas en las cláusulas del contrato.

El encargo partió de la cofradía del Santísimo Sacramento que se celebraba en la iglesia parroquial del lugar de Olías, y en su nombre el licenciado don Bernardo de Medina, clérigo de Toledo y heredero en Olías, y Gabriel Díaz de Arellano y Juan Aguado de Roque, mayordomos de dicha hermandad, manifestaban que para adorno del Santísimo Sacramento y «que su divina magestad esté con toda deçençia» era necesario hacer una custodia para ponerla en el altar mayor de la iglesia en lugar de la vieja que estaba deslucida. Por este motivo encomendaban la factura de una custodia nueva a Vicente y Gómez Lobo, firmándose escritura de obligación el 30 de agosto de 1676 ante Pedro Rodríguez, escribano del número de Olías²³⁶.

En esta escritura se estipulaba que Juan Gómez Lobo haría la custodia «conforme a buena rraçón de arquetetura (sic)», en madera de pino de Cuenca «de mui buena lei», ajustándose a la planta que se había dibujado, y con unas dimensiones de 9 pies de alto y 4 pies de ancho «por los maiores buelos».

Además, tendría que realizar una peana de una cuarta de alto en la que se colocaría una imagen de San Pedro que había donado el jurado don José de Segovia para que se pusiese encima de la custodia.

El arquitecto debía dar ambas obras acabadas en blanco y con los adornos de talla que mostraba la traza, para el día de Pascua de Resurrección del año 1677. Gómez Lobo cobraría por ello un total de 3.500 reales de vellón, de los cuales 1.100 se le daban de contado y el resto se le abonaría en dos pagas de 1.200 reales cada una que le serían entregadas el día de Nuestra Señora de agosto de los años 1677 y 1678; pero se puntualizaba que si no concluía la custodia en el plazo establecido y se la daba con retraso a Simón Vicente para que éste procediese a decorarla, se le rebajarían como penalización 500 reales del precio fijado «sin más aberiguación que la declaración del pintor de no haverlo rrecebido».

236. A.H.P.T., prot. 11.890, ss^o: Pedro Rodríguez, fols. 293-294v.

Simón Vicente, por su parte, se obligaba a estofar y dorar la custodia por dentro y por fuera de oro encendido, y a pintar en su media naranja una gloria y en el lienzo del respaldo otra gloria, dándola acabada en toda perfección y puesta en el altar de la iglesia el día 1 de mayo de 1677.

El pintor recibiría por su trabajo 3.330 reales, de los cuales 1.100 se le entregarían el día de Pascua de Resurrección de 1677 (es decir, coincidiendo con la fecha en que Gómez Lobo le daría la custodia), y los 2.200 reales restantes a finales de agosto de 1678; aunque se señalaba que si incumplía el plazo fijado para terminar la obra, se le descontarían 500 reales del total concertado.

Asimismo, se precisaba que quedaba por cuenta de los mayordomos de la cofradía abonar lo que costase llevar la custodia desde Toledo a Olías y dar la «ropa» que fuera necesaria para que la obra no se deteriorase en el traslado.

Los artífices debieron cumplir con lo pactado, pero no sucedió así con los clientes, que se retrasarían en abonar algunas de las cantidades estipuladas en los plazos acordados, ya que el 1 de marzo de 1678 Juan Gómez Lobo y Simón Vicente daban poder al mercader Simón Díaz de Arellano, para que en nombre de ambos cobrase 2.000 reales que les estaban debiendo en la villa de Olías -de los que 1.200 se adeudaban a Gómez Lobo y 800 a Vicente- como parte del pago de la custodia que habían hecho para la iglesia parroquial de aquel lugar²³⁷.

Hemos de señalar que, teniendo en cuenta las dimensiones de esta custodia, las dos glorias que había de pintar Simón Vicente estarían formadas por figuras y elementos de pequeño tamaño, y en concreto la gloria que adornaría la media naranja sería prácticamente una miniatura. Esto nos pondría de manifiesto una faceta desconocida del pintor, pues lo que se ha conservado de su producción artística son lienzos de mediano o gran tamaño y decoraciones murales, pero a juzgar por lo que debió ser su trabajo en ésta y otras obras de similares características -como la custodia de la iglesia de Lillo- parece que Vicente realizaría también pinturas de reducido formato. Por tanto, resulta probable que Simón Vicente cultivase, aunque fuese de manera esporádica, la miniatura.

237. A.H.P.T., prot. 3.787, ss^o: Cristóbal Ramírez, fol. 216.

Pintura de una capilla en el monasterio de Carmelitas Descalzos de Toledo.

Hacia 1677 Simón Vicente recibiría el encargo de pintar y dorar una capilla en el monasterio de Carmelitas Descalzos de Toledo, pues el 7 de noviembre de aquel año el pintor declaraba deber 500 reales de vellón al dorador Manuel Fernández de resto de una obra que éste había hecho en la capilla, dorando el escudo de armas, «y de otras quantas que han tenido»²³⁸.

Esto indicaría que Vicente, como principal obligado, se habría ocupado de la realización de las pinturas que adornarían el recinto, encargando al maestro dorador las tareas específicas de su quehacer artístico. Asimismo, el hecho de que se aluda a otras cuentas implica que Manuel Fernández habría colaborado en diversas ocasiones con el pintor. Por ello podemos suponer que, normalmente, cuando Simón Vicente contrataba una obra en la que además de pintura mural, sobre tabla o lienzos, se hubiesen de llevar a cabo labores de dorado o estofado, él acometería las tareas estrictamente pictóricas, mientras que lo referente a dorar o estofar -que constituía una especialidad distinta a la pintura- lo encomendaría a maestros de ese arte.

El 1 de marzo de 1678 Simón Vicente abonó los 500 reales que adeudaba a Manuel Fernández, y éste otorgó carta de pago a su favor²³⁹.

Cuadros de batallas para el jurado Antonio Martínez.

En fecha que ignoramos Simón Vicente realizó unos cuadros de batallas para el jurado toledano don Antonio Martínez. Estas pinturas servirían como modelo cuando, en 1685, el sedero Gabriel de Puebla encargó a Vicente que le pintara seis lienzos de batallas, pues así lo pidió el cliente de forma expresa (véase epígrafe siguiente)²⁴⁰.

238. A.H.P.T., prot. 394, ss^o: Cristóbal Ramírez, fol. 623.

239. A.H.P.T., prot. 3.787, ss^o: Cristóbal Ramírez, fol. 240.

240. En la escritura de concierto que otorgó Simón Vicente obligándose a pintar unos cuadros de batallas para Gabriel de Puebla, se señalaba que éstas serían «conforme las que tiene el jurado don Antonio Martínez de mano del otorgante» (A.H.P.T., prot. 424, ss^o: Eugenio de Piedrahita, fol. 316r.).

Seis lienzos de batallas y uno de la Virgen del Sagrario, para el sedero Gabriel de Puebla Rojas.

El 11 de mayo de 1685 Simón Vicente firmaba una escritura en la que declaraba tener ajustado con Gabriel de Puebla Rojas, maestro del arte de la seda y vecino de Toledo, la hechura de seis lienzos de batallas de vara y tercia de ancho por una vara de largo, al precio de 90 reales cada uno y conforme a los que había realizado para el jurado don Antonio Martínez. Asimismo, se obligaba a hacerle, por 192 reales de vellón, una pintura de la imagen de Nuestra Señora del Sagrario de medio cuerpo con el Niño en los brazos, de una vara de ancho por vara y cuarta de largo²⁴¹.

Estas pinturas tendrían que estar concluidas para finales de junio de aquel año, y Vicente señalaba que, según se había acordado, realizaría estas obras «por su propia mano», es decir, sin la intervención ayudantes en su hechura.

El importe total de los siete lienzos ascendía a 732 reales de vellón, y la forma de pago poco tenía que ver con la entrega de diversas cantidades en los dos o tres plazos que habitualmente se fijaban. En principio el pintor no recibiría ningún dinero de contado, debiendo costear los gastos de materiales por su cuenta. Pero, además, esta cantidad se vería satisfecha del siguiente modo: 279 reales no se le abonarían, pues con ello Vicente saldaba el resto de una deuda de mayor importe que contrajo algunos años antes con Francisco Hernández, que había fallecido, pero cuya viuda estaba casada en segundas nupcias con Gabriel de Puebla, comitente de las pinturas²⁴²; 438 reales se le pagarían «con un papel de mayor cantidad» que estaba debiendo Eugenio Pérez, vecino de Lillo, a Gabriel de Puebla, quien cedía la cobranza de este dinero al artifice; y los 25 reales restantes, se le darían en efectivo al pintor cuando entregase los lienzos a su cliente.

Esta escritura de obligación es interesante por varios motivos. Por un lado, la alusión a que los cuadros tenían que ser de mano del pintor constata la idea -que ya apuntábamos más arriba- de la presencia en el taller de Simón Vicente de aprendices y oficiales que colaborarían con el maestro en la ejecución

241. A.H.P.T., prot. 424, ss^o: Eugenio de Piedrahita, fols. 316-317v.

242. El 15 de diciembre de 1682 Simón Vicente declaraba que debía a Francisco Fernández, maestro del arte de la seda, 2.839 reales de vellón que habían importado diferentes mercaderías (A.H.P.T., prot. 3.747, ss^o: Mauricio Gutiérrez, fol. 222).

de sus obras. Por otra parte, el hecho de que se le encargaran cuadros de batallas, confirma la existencia en Toledo de una clientela que demandaba obras de asunto profano y pone de manifiesto que Vicente cultivó con éxito la pintura de género, aunque de su producción sólo nos hayan llegado obras de asunto religioso.

Custodia y lienzo de pintura para la iglesia parroquial de Lillo.

Sabemos que Simón Vicente se ocupó de la hechura de una custodia y pintó un lienzo -cuyo asunto desconocemos- para la iglesia parroquial de Lillo, pues así lo declaraba el pintor cuando el 10 de octubre de 1685 dio poder a Juan de Villanueva, vecino de Toledo, para que en su nombre cobrase de don Antonio de Huerta, vecino de Lillo, 600 ducados de vellón que le estaban debiendo en aquel lugar por ambas obras²⁴³.

Pinturas del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de religiosas bernardas de Yepes.

El 4 de junio de 1687 Simón Vicente y el ensamblador toledano Lupercio de Falces daban poder notarial a Francisco García de Yepes, sacristán del convento de religiosas bernardas de Yepes, para que les obligase en favor de los alcaldes de aquella villa a fabricar el retablo del altar mayor de la iglesia del convento de la Madre de Dios de religiosas de la orden de San Bernardo «con todas las ... calidades y circunstancias que están capituladas en la traza que del dicho altar se hizo»²⁴⁴. En esta escritura se señalaba que la traza quedaba en poder de los otorgantes firmada por los alcaldes de Yepes, quienes a su vez tenían el pliego de condiciones firmado por Simón Vicente.

Vicente y Falces, de mancomún, se comprometían a realizar el retablo «dorado de oro y jaspe» con todas las características que se habían acordado, por precio de 500 ducados de vellón. Asimismo, convenían que darían la obra sentada en el altar mayor a su costa, aunque precisaban que el traslado desde Toledo a Yepes correría por cuenta de los clientes.

243. A.H.P.T., prot. 3.498, ss^o: Sebastián López, fol. 336.

244. A.H.P.T., prot. 206, ss^o: Sebastián López, fol. 170.

Haciendo uso del poder recibido, el 8 de enero de 1688 Francisco García otorgó escritura de concierto ante Manuel de Melgar, escribano del número de Yepes²⁴⁵. En la escritura se hacía constar que Lupercio de Falces y Simón Vicente quedaban obligados a hacer el retablo del altar mayor del templo del convento de bernardas de aquel lugar, conforme a las condiciones previamente establecidas. Además, se señalaba que la obra debía estar acabada y puesta en el presbiterio de la iglesia para el día 15 de octubre de aquel año, y que los 500 ducados en se había ajustado la fábrica se abonarían en cinco pagas sucesivas, haciéndose efectiva la primera de ellas de contado y la última una vez concluido el trabajo.

Es evidente que si bien ambos artífices contrataron juntos la factura del retablo, Lupercio de Falces se habría de ocupar de su construcción y ensamblaje, dejándolo «en blanco», mientras que serían responsabilidad de Simón Vicente las tareas de dorado y la hechura de las pinturas que en él se dispondrían.

Pintura de la capilla del Santo Cristo del Consuelo del monasterio de Agustinos Descalzos de Toledo.

En 1689 el regidor don Francisco Sanz Tenorio -para quien ya había trabajado nuestro pintor años antes en la capilla de la Virgen del Sagrario de la parroquial de Nambroca- encomendó a Simón Vicente la decoración pictórica de la capilla del Santo Cristo del Consuelo del monasterio de agustinos descalzos de Toledo.

Por la escritura de obligación, otorgada el día 26 de agosto, Vicente se comprometía a dorar y pintar el recinto conforme a la traza que para ello estaba hecha, y a pintar y «manchar de oro» el arco de la capilla en la forma que Sanz Tenorio le había «advertido y prevenido»²⁴⁶.

Esta obra debía estar concluida en el plazo de un mes. El pintor empezaría a trabajar en la capilla el 1 de septiembre, continuando «sin alzar mano» hasta que el día 15 de ese mes estuviese demediada la pintura, estableciéndose que si incumplía esta cláusula del contrato se le penalizaría no pagándole nada por lo que hubiese pintado hasta ese momento, pudiéndose por ese motivo contratar a otro maestro para que continuase con el

245. A.H.P.T., prot. 10.869, ss^o: Manuel de Melgar, fols. 3-6r.

246. A.H.P.T., prot. 207, ss^o: Sebastián López, fol. 313.

encargo. Vicente daría acabada la obra a finales de septiembre, señalándose que de lo contrario se podría «apremiar con prisión y todo rigor de derecho» al artífice.

En cuanto al precio, se estipulaba que Simón Vicente cobraría 1.100 reales de vellón, de los que 500 se le entregarían a mediados de septiembre y 600 al concluir su labor. Además, se acordaba que si la pintura estuviera «a contento y satisfacción» del comitente en el tiempo fijado, se le darían al pintor 300 reales más que Sanz Tenorio ofrecía «graziosamente en reconocimiento de la bondad de la obra y puntualidad en el cumplimiento».

1.2. CITADAS EN LA BIBLIOGRAFÍA:

Cuadros de Santa Teresa y Santa Gertrudis. Ermita de la Virgen de los Desamparados. Toledo.

Parro señala que en la Ermita de la Virgen de los Desamparados, situadas a ambos lados del altar de la capilla, había dos pinturas de Simón Vicente, una de *Santa Teresa* y otra de *Santa Gertrudis*²⁴⁷. Estas obras procederían del legado que, en 1757, dejó en su testamento doña Josefa María Navarro a la cofradía que se radicaba en esa ermita, pues -entre otros- bienes donó dos cuadros a los que alude Luis de la Cuadra apuntando que representaban «escenas del amor divino de Santa Teresa hacia Jesús» y que uno de ellos estaba firmado y fechado de este modo: «Simón Vicente faciebat, año de 1677»²⁴⁸.

Virgen del Sagrario.

El Conde de la Viñaza recoge una información de Carderera en la que éste afirmaba haber visto una *Nuestra Señora del Sagrario* de Simón Vicente «bien pintada y firmada en Toledo, año 1601»²⁴⁹. Sin duda, la fecha de 1601 ha de ser errata

247. Parro, S. R.: *Op. cit.*, p. 323.

248. Cuadra Escrivá de Romaní, L. de la: *Bosquejo histórico de la cofradía-hermandad...*, p. 323; Citado también por Gómez-Menor, J. C.: «La cofradía toledana de Nuestra Señora de los Desamparados...», p. 175.

249. Viñaza, Conde de la: *Adiciones...*, IV, p. 38.

por 1661 o 1681, aunque nos inclinamos a pensar que la data de 1681 sería la más acertada.

Pinturas del retablo mayor de la parroquial de San Juan Bautista de Toledo.

Hacia finales de 1684, Vicente realizó unos lienzos para el retablo mayor de la desaparecida iglesia parroquial de San Juan Bautista. La construcción de este retablo se encomendó el 15 de septiembre al arquitecto toledano José de Huerta²⁵⁰, y entre las condiciones del contrato quedaba estipulado que en él se habrían de poner varias pinturas, cuya ejecución -apunta Ramírez de Arellano- concertó el cura párroco con Simón Vicente y José García en 1.400 reales de vellón²⁵¹.

San Alberto presentándose a Santa Teresa. Convento de Carmelitas Descalzas de San José. Ocaña.

En la clausura del convento de San José de la orden de Carmelitas Descalzas de Ocaña, se conservaba un cuadro de grandes dimensiones pintado al óleo de *San Alberto presentándose a Santa Teresa*, firmado por Simón Vicente en 1686, y de cuya existencia nos da noticia Aragonés quien manifiesta que, a juzgar por su asunto, este lienzo debía proceder del extinguido convento de Carmelitas Descalzos de San Alberto de aquella villa, añadiendo que era «patente prueba de las buenas aptitudes pictóricas de Simón Vicente»²⁵².

San Jerónimo. Iglesia de la Magdalena. Toledo.

Según Parro, en la capilla de Nuestra Señora de la Consolación de la iglesia parroquial de la Magdalena, estaba colgado un cuadro de *San Jerónimo*, firmado y fechado por Simón Vicente en 1690²⁵³.

250. A.H.P.T., prot. 318, fols. 195 y ss. Citado por Revenga Domínguez, P.: *Aproximación a la pintura toledana...*, pp. 88-89.

251. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias ...*, p. 100.

252. Aragonés, A.: «La clausura de la fundación Ercilla-Ocaña», p. 1049.

253. Parro, S. R.: *Op. cit.*, p. 213.

Monumento de Semana Santa de la iglesia de San Martín. Toledo.

Ramírez de Arellano apunta que en el año 1690 Simón Vicente pintó el monumento nuevo de Semana Santa de la iglesia parroquial de San Martín, llevándose como pago el viejo y recibiendo además 600 reales, de los cuales 100 dio la parroquia y los otros 500 el monasterio de El Escorial²⁵⁴.

San Vicente. Iglesia parroquial de San Vicente. Toledo.

Tanto Parro²⁵⁵ como Ramírez de Arellano, mencionan la presencia de un cuadro de *San Vicente* de mano de nuestro pintor en la sacristía de la iglesia de San Vicente. Esta obra aparecía relacionada en el inventario de bienes de la parroquia del año 1807, donde entre las pinturas se consignaba «Un San Vicente de vara i media y su marco. Estuvo en el techo de la iglesia y ahora en la sacristía»²⁵⁶.

San Juan Bautista. Iglesia de la Magdalena. Toledo.

Sabemos por Ramírez de Arellano que en el copete de uno de los retablos de la parroquial de la Magdalena, se podía ver -no sin dificultad- un *San Juan* firmado por Simón Vicente²⁵⁷. Esta ha de ser la obra a la que aludía Parro cuando, al tratar sobre la iglesia de Santa María Magdalena, manifestaba que era «recomendable un San Juan Bautista que hay en lo más alto del primer retablo, en la nave del evangelio»²⁵⁸.

254. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 207; ídem: *Catálogo de artífices...*, p. 325.

255. Parro, S. R.: *Op. cit.*, p. 257.

256. Ramírez de Arellano, R.: *Catálogo de artífices...*, p. 325; íd.: *Las parroquias...*, p. 290.

257. Ramírez de Arellano, R.: «Toledo misterioso», *Toledo. Revista de Arte*, nº 175, 1921, p. 154.

258. Parro, S. R.: *Op. cit.*, p. 211.

San Martín partiendo la capa. Iglesia parroquial de San Martín. Toledo.

En el inventario de bienes de la iglesia de San Martín del año 1803, se señalaba que en el retablo del altar mayor, sobre la hornacina de la Virgen, había un lienzo de *San Martín a caballo partiendo la capa*²⁵⁹. En época de Parro esta obra estaría en el presbiterio del templo de San Juan de los Reyes (donde se había trasladado la parroquialidad de San Martín en 1840), pero ya no formaba parte del retablo y el autor se refiere a ella en los siguientes términos: «pintura bastante grande con su marco de madera, representando a San Martín a caballo cuando partió su capa con Jesucristo que se le apareció en forma de mendigo, obra sin mérito alguno especial debida al artista Simón Vicente»²⁶⁰.

2. OBRAS PROYECTADAS Y NO REALIZADAS.

Pinturas del retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Nambroca.

El 19 de enero de 1677 Juan Gómez Lobo concertó la fábrica del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Purificación de Nambroca. En una de las cláusulas del pliego de condiciones dadas por el arquitecto se hacía constar de forma explícita que «en los quatro claros que demuestra la planta del dicho retablo se an de poner quatro lienzos de pintura de mano de Simón Vizente, pinttor, y de otro (...), y an de ser los misterios que demuestra la dicha planta»²⁶¹. Sin embargo, Vicente no tendría oportunidad de hacer estos lienzos, ya que los vecinos de Nambroca decidían en 1679 suprimir la pintura que había de llevar el retablo y sustituirla por nichos con esculturas²⁶².

259. Cfr. Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 205.

260. Parro, S. R.: *Op. cit.*, p. 28.

261. A.H.P.T., prot. 3.697, ss^o: Manuel Bravo Contreras, fol. 636.

262. El 8 de enero de 1679 se firmaba escritura de obligación y concordia modificando algunas de las condiciones para la erección de este retablo acordadas en el anterior contrato. En una de las cláusulas de esta concordia se estipulaba que «para más adorno del dicho retablo, en los ynttercolumnios que estaban

Pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Calzada de Oropesa.

En 1687 Simón Vicente hizo postura para realizar las pinturas del retablo mayor de la parroquial de Calzada de Oropesa y aunque parece que se le llegó a adjudicar la ejecución de estas pinturas, nunca llegaría a realizarlas. En un principio la obra se ajustó con el pintor José Donoso por 11.000 reales, pero el 10 de noviembre de 1687 -por dificultades económicas- se rescindió el contrato con Donoso y el vicario general de la diócesis de Avila, don Francisco Antonio de Bonilla y Noble, daba poder al cura párroco para que se las encargase a Vicente, que pedía una menor cantidad de dinero y se comprometía a «echar apostolado y muchas más figuras en la gloria que no las que tenía la traza que avía de ejecutar don José Donoso». Sin embargo, como se ha podido comprobar recientemente, no fue nuestro pintor sino Claudio Coello quién finalmente pintó los lienzos del retablo en 1691²⁶³.

3. CATALOGO DE PINTURAS.

El catálogo que figura a continuación contiene todas las pinturas conservadas que se conocen de Simón Vicente, tanto autógrafas como atribuidas. Para su ordenación se ha elegido un criterio cronológico. Cuando una obra no lleva fecha y no puede asignarse razonablemente a un período concreto, aparece después de las obras que pueden fecharse. En las medidas se da primero la altura y luego la anchura.

dibuxados en la dicha traza para quatro lienzos de pintura, en lugar de ellos el dicho Juan Gómez Lobo a de hazer dos nichos, y en ellos dos santos de escultura redonda (...)» (A.H.P.T., prot. 3.699, ss^o: Manuel Bravo Contreras, fols. 442-447v.).

263. Colomina, J.: «Pintura del tríptico del altar mayor de la iglesia parroquial de la Calzada de Oropesa», *Toletum*, n^o 20, 1986, pp. 107-108; Nicolau Castro, J.: «El retablo mayor de la parroquia de la Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello», *B.S.E.A.A.*, vol. LIV, 1988, pp. 442-451.

3.1. AUTÓGRAFAS:

Pinturas del camarín de la Virgen de la Esperanza. Iglesia mozárabe de San Lucas. Toledo.

Pintura mural. Temple.

Firmado en el dintel de la puerta de ingreso: S[.]on B[.] 1663.

Inscripción en el dintel: PINTADO [...] CAMARIN/ A DEBOCION DE DON MANUEL LOPES DE LARA (numerosas letras fundidas).

Las pinturas de este camarín ofrecen el doble interés de ser una de las pocas decoraciones de pintura mural realizadas por Simón Vicente que se conservan y, por otra parte, nos permiten acercarnos al estilo de otro pintor de la época, Nicolás de Latras, del que no se conoce ninguna obra autógrafa.

El camarín, anejo a la capilla de la Virgen de la Esperanza, se construyó en 1651²⁶⁴ y unos años más tarde, en 1663, se decoró con pinturas al temple que realizaron Simón Vicente y Nicolás de Latras²⁶⁵.

Esta estancia, de planta semicircular, es de pequeñas dimensiones y las pinturas cubren por completo sus muros. Las distintas escenas están encuadradas por sencillos marcos fingidos y sus asuntos son los siguientes: *Presentación de la Virgen en el templo*, *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana*, y *Trinidad en la tierra*. Además, sobre la puerta de entrada hay otra escena que no podemos identificar debido a su mal estado de conservación, pero en la que se distingue un personaje arrodillado con vestiduras negras y golilla que ha de ser el comitente, don Manuel López de Lara, en actitud orante. Asimismo, bajo la ventana cegada situada en el testero, aparecen unos ángeles que sostienen una venera con guirnalda de frutas.

La forma en que están ejecutadas estas escenas nos revela dos modos pictóricos distintos. En la *Presentación de la Virgen en el templo* y en *la Inmaculada Concepción* (fig.1) se aprecia un estilo nervioso de pincelada rápida, las figuras son muy alargadas y poco dibujadas, y el color se distribuye a base de grandes manchas. Estas características nada tienen que ver con la pintura de Simón Vicente, por lo que hubo de ser Nicolás de Latras quien realizara ambas composiciones.

264. AAVV.: *Arquitecturas de Toledo*, I, p.228.

265. Ramírez de Arellano: *Las parroquias...*, p. 174.

Por el contrario, en la *Trinidad en la tierra* (figs. 2 y 3) el estilo es sobrio y reposado, los personajes aparecen más dibujados, y los rostros son de rasgos menudos y serena belleza, muy acordes con los tipos humanos que utiliza Vicente en sus obras. Además de esta escena, es posible que nuestro artífice se ocupara de pintar la que está situada sobre el dintel de la puerta y de la hechura de los ángeles.

En la pintura de la *Trinidad en la tierra*, sobre un fondo de paisaje, aparecen caminando la Virgen y San José con el Niño en el centro. En la parte superior se sitúan la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre. Enmarcando a la Sagrada Familia se colocan a derecha e izquierda, en un segundo plano, unos árboles que sirven de elemento de transición entre la parte alta y baja de la composición, y acentúan su simetría.

Para realizar esta obra Vicente pudo haberse inspirado en *Las dos Trinidades* de Rubens, conocida sin duda a través de la estampa de Schelte à Bolswert (fig.4), aunque introduce algunas variaciones en la disposición y en los gestos de los personajes, y aleja notablemente al Espíritu Santo y a Dios Padre del grupo de la Sagrada Familia, quizás obligado por la gran verticalidad del espacio que había de pintar.

Las figuras, de aspecto noble y suave belleza, son de canon más estilizado de lo habitual en el pintor, que pudo verse influido por las formas alargadas que utilizaba Latras.

Bibliografía: Ramírez de Arellano, 1921, p. 154; Revenga Domínguez, 1988, p. 88.

Pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista. Los Yébenes. Toledo.

Este retablo fue realizado entre los años 1673 y 1675 por Juan Gómez Lobo, quien -como ya hemos señalado- mantuvo una estrecha relación profesional con Simón Vicente. El 19 de febrero de 1673 el arquitecto hizo postura para ejecutar esta obra, dando trazas y pliego de condiciones, entre las que se apuntaba que «los quatro quadros de pintura que demuestra la traza, como son los dos que demuestra el pedestal (sic) y otros dos que están encima de los nichos, an de ser pintados al olio de buena mano y maestro, y por cuenta del que ha de azer esta obra»²⁶⁶.

266. A.H.P.T., prot. 12.329, ss^o: Juan Martín Bermejo, fol. 215r.

La adjudicación de la fábrica del retablo estuvo inmersa en pleitos y dilaciones, pero finalmente Gómez Lobo se ocupó de su erección, encargando a Vicente la hechura de las pinturas que habían de adornar la máquina.

Simón Vicente pintó cuatro lienzos con asuntos relativos a la vida del Bautista, santo titular de la iglesia. Estos son: *El anuncio a Zacarías*, *El nacimiento de San Juan*, *El bautismo de Cristo* y *La degollación del Bautista*, que está firmado y fechado en 1675.

- *Anuncio a Zacarías* (fig.5).

Óleo sobre lienzo.

55x126 cm.

1675.

Situado sobre una de las hornacinas laterales, en el lado del Evangelio, este lienzo de formato apaisado representa el momento en que el ángel se apareció a Zacarías mientras éste ofrecía incienso en el templo, para anunciarle que su esposa, hasta entonces estéril, tendría un hijo.

La composición está formada por tres grupos independientes colocados de forma simétrica, cuya única relación, fuera del desarrollo del tema, parece ser la ocupación de los espacios que quedarían libres. En el centro aparece el altar y a ambos lados el ángel y el anciano Zacarías, situándose a derecha e izquierda una serie de personajes que parecen asistir al prodigio. La rigidez en la disposición de los grupos y la verticalidad de las figuras se ven atenuadas, sin embargo, por la variedad de sus actitudes y por el tratamiento de las telas, cuyos sombreados contribuyen a acentuar la sensación volumétrica de los cuerpos.

Los tipos humanos responden a modelos de una belleza suave, apreciable en los rostros del ángel y de las tres mujeres colocadas a su derecha. La figura de Zacarías (fig.6) parece estar inspirada en una estampa del mismo asunto de Philippe Galle de 1564 según invención de Maerten van Heemskerck (fig.7), de la que el pintor pudo tomar otros elementos aislados como el área situada tras el anciano sacerdote o la inclusión de una mujer arrodillada y de espaldas, además de una idea general de la composición.

Aunque de estilo ingenuo, Vicente muestra en este lienzo ciertas dotes en la utilización del color; sobre un fondo de arquitectura de tonalidades pardas, distribuye armónicamente los azules, verdes densos, amarillos y rojos de las vestiduras de los personajes. Es, asimismo, notable la utilización de una pincelada

suelta y mórbida en algunas partes, como las barbas de Zacarías o las alas del ángel.

- *Nacimiento de San Juan* (fig.8).

Óleo sobre lienzo.

55x126 cm.

1675.

Colocado sobre la hornacina del lado de la Epístola, la mala conservación del lienzo y la suciedad que lo cubre hacen muy difícil su visión.

La escena transcurre en un interior de alcoba. A la izquierda aparecen las parteras bañando al recién nacido. Detrás de este grupo se adivina la presencia de un personaje que podría ser Zacarías escribiendo en una tablilla el nombre del niño. A la derecha se intuye el dosel de una cama en la que reposaría Santa Isabel y hacia la que se dirigiría una mujer para atenderla.

- *Bautismo de Cristo* (fig.9).

Óleo sobre lienzo.

133x135 cm.

1675.

Esta pintura se halla situada en el lado izquierdo del banco del retablo. En ella Simón Vicente copia con toda evidencia una composición de Francesco Salviati, conocida a través de un grabado de Cornelis Cort fechado en 1575 que tuvo amplia difusión en la época (fig.10). La disposición de los personajes, sus actitudes y gestos, reproducen de forma literal los de la estampa, limitándose el pintor a suprimir la gloria con Dios Padre de la zona superior y uno de los ángeles de la izquierda, sin duda, para adecuar la escena al formato cuadrado del lienzo. Modifica también los tipos humanos, haciéndolos más acordes con los modelos de rasgos suaves y expresión dulce que aparecen en muchas de sus obras. Así, recorta las barbas de Cristo y del Bautista, y da a los ángeles un aire más juvenil, casi aniñado, en sus rostros.

La figura de Cristo, no exenta de nobleza, destaca con sus carnaciones claras sobre el fondo azul de un paisaje que resulta bastante convencional. Predominan en el lienzo los colores fríos, con azules, grises y rosas violáceos, que contrastan con el rojo intenso del manto del Bautista o la túnica amarillenta del ángel que sostiene las vestiduras del Salvador.

- *Degollación del Bautista* (fig.11).

Óleo sobre lienzo.

133x135 cm.

Firmado en la zona inferior: Simón Vicente/ f. año 1675.

El lienzo ocupa el recuadro derecho del banco del retablo y en él se narra el episodio de la degollación de Juan Bautista representado en su momento más cruento, cuando el verdugo ha cortado ya la cabeza de San Juan y la muestra a Salomé.

La composición, un tanto teatral, se organiza de forma casi simétrica. Centrando la escena aparece el cuerpo decapitado del Bautista, todavía arrodillado y con las manos unidas en actitud de oración. A su derecha se sitúa el verdugo que sostiene en alto la cabeza del santo y que se gira, apartando la vista hacia el suelo, en un violento escorzo no del todo bien conseguido. Al otro lado está Salomé, quien sin atreverse a mirar porta la fuente donde se ha de depositar la cabeza. Junto a ella, en un segundo plano, una vieja criada que contempla el sangriento acontecimiento.

Para dar un realismo más feroz a la escena Vicente no descuida detalles como la sangre que chorrea de la cabeza y cuello de San Juan, dota a la vieja de rasgos repulsivos y representa al verdugo con aspecto brutal. Asimismo, utiliza colores oscuros de tonalidades pardas y una iluminación tenebrista que resulta arcaica.

Sorprende el escenario arquitectónico de aire clasicista que se insinúa levemente a la derecha, pero su contraste con la zona cerrada de fondo oscuro de la parte opuesta es típica de la época barroca.

Bibliografía: Sánchez González, 1994, p. 252; Revenga Domínguez, 1996.

Santa Leocadia en gloria. Iglesia parroquial de Santa Leocadia. Toledo.

Óleo sobre lienzo.

104x82 cm.

Firmado en la zona inferior hacia la derecha: Simon bizente/f. año 1680 (ó 1686).

Leocadia es la santa de tradición más antigua en la Ciudad Imperial. Ensalzada ya en época visigoda como patrona de Toledo, su culto alcanzó pronto gran difusión, siendo considerada mártir a pesar de no haber muerto martirizada, sino en prisión²⁶⁷.

En la obra que nos ocupa (fig.12), de composición muy cerrada y simétrica, aparece en el centro Santa Leocadia sobre una peana de ángeles y querubines. En la zona inferior se representan los episodios más notables de su leyenda, disponiéndose en los ángulos superiores dos grupos de ángeles músicos.

La santa eleva su mirada hacia las alturas y porta en las manos sus habituales atributos iconográficos: la palma de martirio y la cruz, con que se hace referencia a la que Leocadia grabó en su prisión y que permaneció allí milagrosamente. Se la representa con largos cabellos rubios y ondulados, y viste túnica blanca y un manto de color rojo intenso que destaca sobre el celaje azul del fondo. Es figura que responde a un modelo severo y vertical -no muy alejado de Vicente Carducho-, ajeno al dinamismo característico de las apoteosis de santos de la época. Su estatismo contrasta, sin embargo, con el movimiento que se imprime a los ángeles y querubines situados a sus pies, que con sus variadas posturas y pronunciados escorzos atenúan algo la rigidez general de la composición.

Flanqueando a la santa en la parte superior se sitúan dos grupos de ángeles mancebos dispuestos simétricamente a derecha e izquierda. De entre estos ángeles dos llevan coronas que ceñirán las sienes de la mártir, y el resto tocan instrumentos de cuerda, vihuela y laúd unos, arpa y viola de gamba los otros. En sus vestiduras, de rico colorido, se alternan los azules, verdes, rojos y naranjas con gran armonía.

En la zona inferior del lienzo podemos ver tres escenas -que resultan prácticamente miniaturas- en que se narran pasajes de la historia de Santa Leocadia. Al lado derecho aparece Leocadia conducida por un soldado ante el pretor romano; aquí la figura de la santa está representada con gran dinamismo. Más abajo, como si fuera en un puente, se plasma el momento de su muerte en prisión, sin que falten dos ángeles que la acompañaron. En el lado opuesto, se representa su milagrosa aparición a San Ildefonso con meticulosa precisión, así vemos a la santa

267. Sobre la iconografía de esta santa, véase: López Torrijos, R.: «La iconografía de Santa Leocadia de Toledo», *Anales Toledanos*, XXI, 1985, pp. 7-30.

saliendo del sepulcro y al rey Recesvinto arrodillado junto a San Ildefonso, que está cortando el velo de la santa con el cuchillo que aquél le había prestado (fig.13).

Bibliografía: Revuelta Tubino, 1983, p. 274.

Virgen del Sagrario en el trono. Ermita de Nuestra Señora del Mirón. Soria (fig.14).

Óleo sobre lienzo.

212x145 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Simón Bizente f. año 1685.

Interesante ejemplo de la pintura de imágenes de devoción, cuya función era sustituir a los ojos del fiel una efigie de escultura como aparecía en su altar o lugar de culto, con tal eficacia imitativa que al contemplarla sugiriese una presencia real. Este tipo de obras, que el profesor Pérez Sánchez califica de «naturalezas muertas a lo divino»²⁶⁸, tuvieron gran arraigo y difusión popular en el barroco español.

En el lienzo de la ermita del Mirón, aparece la Virgen del Sagrario en el trono de plata que pocos años antes se había fabricado para esta venerada imagen. La realización del trono se había encomendado en 1655 al platero italiano Virgilio Fanelli, que se comprometió a terminar el trabajo en un plazo de dos años. Sin embargo, la conclusión de la obra se demoró mucho tiempo y estuvo jalonada de incumplimientos, pleitos y firmas de nuevos contratos con el artífice, amén de la impuesta colaboración con Fanelli del platero madrileño Juan Ortiz de Revilla. No fue hasta la década de 1670 cuando la obra del trono llegó a su fin, y a partir de ese momento fue reproducido en numerosas ocasiones en grabados, cobres y pinturas, de los que todavía se conservan bellos ejemplos en las iglesias y clausuras toledanas. Conocemos algún contrato de la época en que el cliente, al encargar un cuadro de Nuestra Señora del Sagrario, pedía al pintor de forma explícita que ésta apareciese en «su trono nuevo»²⁶⁹; y no faltan

268. Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 45.

269. Muy curioso resulta un contrato de obra, fechado en 1664, por el que el pintor Juan de Contreras se obligaba en favor de don Tomás Nevado a hacer un cuadro de la Virgen del Sagrario en el trono nuevo -todavía inacabado en ese año- en los siguientes términos: «(...) que ará una hechura de la Sacratíssima Birxen de Nuestra Señora del Sagrario, pintada en lienzo (...) con su trono y peana en la forma que de presente se está aciendo para su divina magestad dicho trono y peana por orden de la Santa Yglesia de esta ciudad».

las alusiones a este tipo de representación de la Virgen en los inventarios de pinturas del momento.

En el cuadro de Simón Vicente, la Virgen del Sagrario, que sostiene al Niño en sus brazos, se plasma según su iconografía tradicional, tocada con la corona que se le hizo en el siglo XVI y vestida con el «manto rico». El trono, a cuyos lados aparecen dos jarrones con flores, está reproducido con absoluto realismo recogiendo con minucioso detalle todos sus elementos. Así podemos ver el arco con sus rayos y la gran variedad de figuras que lo adornan, las barrocas columnas salomónicas -que fueron sustituidas en el siglo XVIII por otras de fuste liso- con su decoración vegetal, o el relieve de La imposición de la casulla a San Ildefonso, flanqueado por ángeles, de la peana. Enmarcan la composición unas cortinas dispuestas de forma simétrica.

Bibliografía: Tovar Martín, 1973, p. 290; Pérez Sánchez, 1992, p. 346.

Imposición de la casulla a San Ildefonso. Convento de San José. Toledo (fig.15).

Óleo sobre lienzo.

102x81 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: Simon Vizente f. año 1685 (ó 1686).

Es esta una obra de composición muy equilibrada y en la que podemos ver uno de los modelos femeninos más bellos que se le conocen a Vicente.

La pintura muestra un sencillo esquema diagonal que une las figuras de San Ildefonso y la Virgen, protagonistas del cuadro. En primer término, vestido con alba blanca, aparece el santo arrodillado y cruzando los brazos sobre el pecho en humilde actitud. Tras él, uno de los ángeles que acompañaron a María en su descenso de los cielos. En el lado opuesto se sitúa la Virgen, de rasgos suaves y juvenil belleza, que mira a Ildefonso mientras se dispone a imponerle la casulla (fig.16). La escena se completa con la presencia de una santa junto a María y de querubines que revolotean a sus pies. El carácter estático de la composición queda algo atenuado por las ondulaciones de la casulla, el tratamiento de las telas y los escorzos de los querubines.

A pesar de que el lamentable estado de conservación del lienzo y un antiguo barniz que ha oscurecido su superficie, impiden apreciar el brillante colorido que hubo de tener originalmente la obra, destaca la riqueza de la gama cromática empleada, combinándose los rojos y azules de las vestiduras de la Virgen con tonos amarillos, verdes y blancos armónicamente dispuestos.

San Lorenzo. Museo de Santa Cruz. Toledo (fig.17).

Óleo sobre lienzo.

168x104 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, sobre una piedra: Simón/Bicente/ f. año 1687.

Esta pintura, depositada por el cabildo de párrocos de Toledo en el Museo de Santa Cruz donde se puede ver expuesta, es obra de notable calidad y muy representativa del estilo de Simón Vicente. En ella se nos muestra el gusto del pintor por lo amable y reposado, la belleza dulce que caracteriza sus tipos humanos, la solemne verticalidad de sus esquemas compositivos y su tendencia a plasmar con detallismo y minuciosidad ciertos elementos del cuadro.

La figura de San Lorenzo, de canon estilizado, se recorta sobre un fondo de paisaje de horizonte bajo, en el que el tratamiento del árbol, los matorrales o las hierbecillas, dejan traslucir una preocupación realista, amiga del pormenor táctil y el detalle anecdótico.

El santo, flanqueado en la parte superior por nubes y querubines, se presenta desde un punto de vista bajo que favorece la impresión de monumentalidad. Con gesto delicado coloca una mano sobre el pecho y en la otra sostiene un libro cerrado, la palma de mártir y un lecho de púas de hierro en miniatura, instrumento de su martirio según relata la Leyenda Áurea y que se representa con más frecuencia como una parrilla. Eleva los ojos hacia el cielo en actitud beatífica, emanando de su rostro una profunda espiritualidad acentuada por el halo luminoso que rodea su cabeza. San Lorenzo va vestido de diácono con una rica dalmática de tonos brillantes reproducida con cuidada meticulosidad y en cuya parte inferior aparece bordada una escena de su martirio, elemento éste que resulta arcaico para la fecha en que fue pintado el cuadro.

En general, es ésta una obra bien dibujada y de grato colorido, aunque de estilo un tanto rezagado. Siendo lo más barroco de la composición los querubines de la zona superior, cuyos modelos entroncan con la tradición de la pintura madrileña y recuerdan los que aparecen en obras de Carreño.

Bibliografía: Revuelta Tubino, 1966, p. 123; Revuelta Tubino, II, 1987, p. 61.

Huida a Egipto. Iglesia parroquial de Santa Leocadia. Toledo (fig.19).

Óleo sobre lienzo.

109x164 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Simon Bicente f. año/ 1689.

Esta composición, muy del gusto de la devoción un tanto dulzona y sentimental del momento, debió ser muy afortunada en Toledo a juzgar por el buen número de ocasiones en que Simón Vicente la repite. Resulta evidente su relación con la pintura del mismo asunto atribuida al taller de Lucas Jordán que se conserva en la sacristía de la Catedral.

El grupo de la Sagrada Familia aparece en primer plano, avanzando hacia el espectador de derecha a izquierda. La Virgen, sentada sobre el asno, está representada de tres cuartos y gira la cabeza para mirar al Niño que sostiene en sus brazos y al que va a amamantar, detalle éste poco habitual en la iconografía tradicional del asunto y ligado con más frecuencia al pasaje del descanso de la huida a Egipto. María viste túnica azul y velo blanco, y lleva sobre la espalda un sombrero de viajero propio de la época. A su lado se sitúa San José, con túnica marrón y manto ocre, que camina con una vara sobre el hombro y contempla la maternal escena.

El episodio transcurre en un sereno paisaje en el que se van ordenado en profundidad sucesivos planos, hasta llegar a las montañas suavemente onduladas del fondo. En primer término, a la izquierda, se dispone un puentecillo sobre un río en el que nadan cisnes. Más atrás se divisan dos árboles que entrecruzan sus troncos y que evocan modelos italianos, pues fue éste un elemento muy utilizado por Annibale Carracci y difundido por sus seguidores. En el lado opuesto aparecen las ramas de una palmera. Sobre las montañas vemos un cielo azul, de colorido apagado pero rico en tonalidades, con una tímida apertura celestial

sugerida por los querubines que revolotean en torno a una zona ligeramente más luminosa.

Sin ser esta una obra plena del dinamismo barroco triunfante en esas fechas, se ha sabido imprimir un cierto movimiento a la composición a través de un esquema de diagonales que se entrecruzan, y que quedan claramente marcadas en el lomo del asnillo, la espalda de la Virgen, la postura de San José y los plegados ampulosos de su manto, o la posición escorzada del Niño.

Por otra parte, el tratamiento que se hace del paisaje revela unas singulares condiciones del pintor para el cultivo de este género.

Bibliografía: Revuelta Tubino, 1983, p. 274.

Huida a Egipto. Colegio de Doncellas Nobles. Toledo (fig.18).

Óleo sobre lienzo.

106x204 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Simon Bicente f./año de 1689.

Obra muy parecida a la anterior, aunque con algunas variantes. El esquema compositivo es el mismo, pero aquí los personajes están representados desde un punto de vista más cercano, ocupando un primerísimo plano y restando protagonismo al paisaje. San José tiene un aspecto bastante joven, y en esta ocasión camina apoyándose en la vara. Las montañas del fondo son algo más ásperas y el celaje se ha tornado tormentoso.

El dibujo es correcto, pero el colorido aparece agrio y apagado, con predominio de tonalidades pardas. La concepción pesada de las figuras y la dureza de los plegados de las telas -especialmente las quebraduras del manto de San José-, resultan arcaizantes. En general, la calidad de esta *Huida a Egipto* es inferior a la del lienzo de la iglesia de Santa Leocadia a pesar de haberse realizado el mismo año y hace pensar en la participación de colaboradores del taller de Vicente en su ejecución.

Huida a Egipto. Colección Ruiz Ballesteros. Toledo (fig. 20).

Óleo sobre lienzo.

102x167 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Simon bizente f. año 1691.

En esta pintura se repite el modelo del cuadro de la *Huida a Egipto* de la iglesia de Santa Leocadia, con tan sólo leves variaciones en la actitud, fisonomía y gesto de las figuras. La diferencia más significativa es que aquí los personajes ocupan el centro del lienzo, restando protagonismo al paisaje. El paño que cuelga del brazo de la Virgen, bajo la cabeza del Niño, ha perdido ya la monótona disposición paralela de sus pliegues, tratándose con mayor soltura.

Última cena. Convento de San Pedro Mártir. Toledo.

Óleo sobre lienzo.

256x699 cm.

Firmado en la zona inferior, sobre la base de la columna izquierda: SIMON. VIZENTE/ SOLER. F^A. AÑO DE/ 1691.

Esta obra, de grandes dimensiones, estuvo durante un tiempo colocada en la sala de juntas de la Diputación Provincial de Toledo, habiéndose devuelto hace unos años a su emplazamiento original en el antiguo refectorio del convento de San Pedro Mártir (en la actualidad acondicionado como biblioteca universitaria).

La pintura se divide en tres partes claramente diferenciadas (fig.21). En el centro se sitúa la Última cena, asunto principal del lienzo. A la izquierda se representa a Cristo despidiéndose de su Madre y a la derecha la preparación del banquete. La inclusión del episodio de la despedida de Cristo y la Virgen resulta peculiar, ya que este pasaje no se narra en los Evangelios y en obras pictóricas sólo aparece en contadas ocasiones (fig. 22). En la preparación del banquete destaca el tono de cotidianidad que se imprime a la escena (fig. 23); tres figuras masculinas dialogan en una estancia donde podemos ver un aparador con fuentes, jarros de plata y un salero colocados según la costumbre de la época.

La *Última cena* (fig. 24) está separada de los otros dos episodios por unas columnas en cuya parte superior se colocan unas cortinas encuadrando la composición, que se organiza de forma muy equilibrada y simétrica a base de un esquema sim-

ple de líneas verticales paralelas. En un severo y profundo escenario con arquitectura clasicista de tonos grisáceos se dispone la mesa con los comensales. En el centro, enmarcado por el arco situado al fondo, está Cristo bendiciendo los alimentos; su figura aparece rotunda, serena y plena de nobleza, aunque resulta un tanto estática. A ambos lados del Salvador se distribuyen los apóstoles, a los que se ha procurado dar expresiones individualizadas y cuyos variados gestos y actitudes -con San Juan reclinado sobre la mesa a la izquierda de Cristo- imprimen cierto movimiento a la escena, atenuando algo la rigidez general que preside la obra. Las cabezas de los dos apóstoles que destacan a derecha e izquierda de Cristo, están inspiradas en los modelos de las pinturas de *San Pedro* y *San Pablo* que realizó Antonio de Pereda en 1640 para el convento de carmelitas descalzas de San José de Toledo, aunque, obviamente, sólo el primero corresponde a tal apóstol en esta escena (figs. 25 y 26).

Como si de un bodegón se tratara, sobre la mesa se distribuyen piezas de vajilla y diversos alimentos, tratados con complacencia y cuidada minuciosidad, no faltando detalles de vivido realismo, como el tenedor de tres púas o el taller de plata, pieza española por excelencia que se fabricó sólo en el siglo XVII. Delante de la mesa en el suelo se dispone un gran jarro y cerca de Judas -que se individualiza por las bolsa que sostiene y por estar de espaldas- hay un gato.

El dibujo es correcto y la perspectiva acertada. Los colores, con predominio de la gama cálida, están coordinados hasta conseguir una unidad armónica, combinándose sabiamente los tonos carmines, verdes, ocre y marrones. La luz, intensa y dirigida, produce un rico juego de luces y sombras, que el pintor utiliza para modelar las figuras. La obra esta compuesta con sobriedad y maestría en los pormenores pero, sin embargo, resulta algo arcaica para su fecha, aunque las características de la escena y su ubicación en la pared de un refectorio determinaba su simétrica solemnidad.

Bibliografía: Revuelta Tubino, 1983, p. 216; Revenga Domínguez, 1988, p. 96.

Santo Tomás de Aquino. Catedral de Toledo (fig. 27).

Óleo sobre lienzo.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Simón Bicente f./año 1692.

Tanto este cuadro como su compañero, en que se representa a Santa Gertrudis, han sido citados desde antiguo en la bibliografía, pero sin darles atribución de autor por no haber visto la firma que ostenta el que comentamos. Ambos se hallan situados en el muro de la Puerta del Reloj, en unos recuadros con marcos de mármol rojo. Parro señala que se colocaron en su emplazamiento actual en 1789, y que hasta entonces habían estado dispuestos en dos pilares de la nave «con su retablito cada uno»²⁷⁰.

Estas pinturas, que realizó el pintor el mismo año de su muerte, seguramente proceden de la donación de algún particular a la Santa Iglesia Primada, ya que en los libros de obra y fábrica de la Catedral no se consigna ningún pago al artífice por ellas.

En este lienzo, sobre un fondo de interior oscuro, aparece Santo Tomás de Aquino sentado ante una mesa y suspendiendo la escritura. A su izquierda se sitúa una estantería con libros y dos ángeles que sostienen un edificio en alusión a que el santo ocupó un importante lugar entre los grandes doctores de la Iglesia y en la defensa de la ortodoxia doctrinal. Santo Tomás está representado según su iconografía tradicional: es de constitución corpulenta, viste hábito de dominico y lleva sobre el pecho una cadena con sol. Junto a su oído, la paloma que simboliza el Espíritu Santo, muestra de la inspiración divina para sus escritos. Se aprecia un fuerte tenebrismo en la escena y quizás una reciente restauración ha contribuido a acentuar las durezas casi zurbaranescas de la composición.

En esta obra se pone claramente de manifiesto la habilidad del pintor en el tratamiento de los objetos y hay calidades de brillante realismo en los elementos dispuestos sobre la mesa, donde vemos las tres primeras partes de la *Summa Teológica*, el tintero con la pluma o el libro abierto donde escribe el santo a dos columnas representados con cuidada minuciosidad.

Bibliografía: Parro, I, 1857, p. 400; Cedillo, 1919, p. 131; Revuelta Tubino, I, 1983, p. 68.

270. Parro, S. R.: *Op. cit.*, p.480.

Santa Gertrudis. Catedral de Toledo (fig.28).

Óleo sobre lienzo.

1692.

Compañero del anterior, en este lienzo aparece Santa Gertrudis sentada en posición ligeramente escorzada y en actitud de escribir en un libro que tiene sobre la mesa. La santa viste hábito benedictino, porta báculo y lleva sobre su pecho el tradicional corazón inflamado con la imagen del Niño Jesús. Con gesto delicado sostiene la pluma en una mano y coloca la otra en el pecho. El tratamiento perfilado de su rostro, de serena belleza, denota ciertas dotes del pintor para el cultivo del retrato.

Contrastando con la sobriedad y estatismo que preside la composición, se sitúan en el ángulo superior unos querubines con efectos de contraluz, que entroncan con la tradición de la pintura madrileña.

Bibliografía: Parro, I, 1857, p.400; Cedillo, 1919, p. 131; Revuelta Tubino, I, 1983, p. 68.

Huida a Egipto. Iglesia parroquial de Santo Tomás de Cantuariense. Alcabón (fig. 29).

Óleo sobre lienzo.

129x192 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: Simon bicente (La fecha se ha borrado).

Repite el mismo tipo de composición de las huidas a Egipto que comentábamos más arriba. En esta ocasión es la figura de la Virgen la presenta las diferencias más notables, ya que aparece más erguida y no lleva el sombrero sobre la espalda. El paisaje también se ha modificado, suprimiéndose las montañas e incorporando arquitecturas²⁷¹.

271. Hemos de señalar que en iglesias y clausuras toledanas se conservan muchas pinturas con el asunto de la Huida a Egipto cuyo modelo es muy parecido al de las obras aquí presentadas. Sin embargo, intentar dar atribución de autor a esas pinturas es, cuanto menos, arriesgado.

Moisés salvado de las aguas. Paradero desconocido (fig. 30).

Óleo sobre lienzo.

43x75 cm.

Firmado en la zona inferior: Si[.]on Bic[.]nte.

Ignoramos la procedencia de este cuadro que tuvimos oportunidad de conocer hace algún tiempo, gracias a la amabilidad de doña Esperanza Pedraza. Su gran deterioro es harto evidente y, a pesar de que resulta casi irónico mencionarlo entre las obras conservadas de Simón Vicente, no hemos querido dejar de incluirlo en este catálogo como muestra de que el olvido que sufren muchas obras está provocando, de modo irremisible, su lenta desaparición.

En el lienzo, que ha perdido grandes superficies de su capa pictórica, podemos ver -no sin esfuerzo- un amplio paisaje con un río a la derecha, en cuya orilla aparece un niño en un cestillo hacia el que se inclinan varias figuras femeninas ricamente ataviadas. La escena representada corresponde al episodio (Éxodo, 2) en que la hija del faraón y sus criadas, que habían bajado a bañarse al río, encontraron allí a Moisés en una cesta de mimbre.

Pinturas del camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva.

Pintura mural. Temple.

Firmada y fechada en el ángulo inferior izquierdo de la escena del Nacimiento de la Virgen: Simon Vicente. f. año 16[.].

En el camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios de Cuerva se conserva un interesante conjunto pictórico debido a Simón Vicente, que lo firmó y fechó en una de las escenas, aunque por desgracia se han borrado los dos últimos dígitos de la fecha impidiéndonos conocer con precisión el año en que fue realizado.

El camarín es una pequeña estancia rectangular de 2,02x1,58 metros, que se interrumpe en el centro de sus lados largos por dos lunetas, correspondientes una a la hornacina de la Virgen y otra a una ventana. Sus paredes y techo están cubiertos por pinturas al temple en las que aparecen representadas escenas relativas al ciclo de la vida de la Virgen.

El estado de conservación de estas pinturas es precario. Durante mucho tiempo permanecieron encaladas, lo que sin

duda ha contribuido a apagar su color; pero, además, han sido brutalmente mutiladas por la mano del hombre y casi todos los rostros tienen los ojos o la boca picados o arañados, cuando no han desaparecido por completo.

Los asuntos representados en las pinturas de los muros son los siguientes: *Nacimiento de la Virgen*, *Anunciación*, *Visitación*, *Nacimiento de Cristo*, *Adoración de los Magos* e *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana*. Todas estas escenas aparecen dentro de marcos fingidos decorados con carnosos elementos vegetales, muy característicos de la época barroca. En el techo se sitúa la *Coronación de la Virgen*.

El Nacimiento de la Virgen (132x90 cm.) (fig. 31). Es la única escena firmada. En un interior de habitación aparecen en primer término las parteras bañando a la recién nacida y al fondo Santa Ana reposando en una cama cuyo dosel, de tonos carmines, recuerda por la disposición cónica de sus telas un modelo que fue muy utilizado en la centuria anterior.

La Anunciación (132x90 cm.) (fig. 32). Es la mejor conservada. La Virgen, situada a la derecha, aparece apoyada en un reclinatorio con un libro abierto y dirige la mirada hacia el ángel, colocando la mano sobre el pecho con gesto amanerado. La figura de Gabriel está inspirada en el ángel que aparece en la estampa del mismo asunto de Cornelis Cort (fig. 33), aunque el pintor introduce alguna ligera variación como poner una nube a sus pies o cambiar la posición de su brazo derecho.

La Visitación (132x94 cm.) (fig. 34). Esta composición es copia casi literal del grabado de Hendrik Goltzius perteneciente a la serie de la Vida de la Virgen de 1593 (fig. 35). Sobre el fondo grisáceo de las arquitecturas destaca la combinación de rojos, azules, verdes y ocre que se utilizan en las vestiduras de la Virgen y Santa Isabel.

El Nacimiento de Cristo (132x91 cm.) (fig. 36). El pintor utiliza un consabido esquema simple en diagonal, disponiendo escalonadamente a los personajes sobre un fondo con pesadas arquitecturas que resulta artificial.

La Adoración de los Magos (132x92 cm.) (fig. 37). Las grandes pérdidas de pintura que ha sufrido esta escena hacen que su visión sea muy fragmentaria. En primer término se sitúa uno

de los magos, con un manto de brocado, adorando al Niño. Tras él está Baltasar que viste una túnica tornasolada de tonos azules y rojos.

La Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana (131x87cm.) (fig. 38). Colocados simétricamente a derecha e izquierda aparecen San Joaquín y Santa Ana, de cuyos cuerpos salen unas ramas que se unen a los pies de la Inmaculada. Posiblemente apoyada en alguna estampa, es ésta una representación de iconografía poco usual pero que, sin embargo, también aparece en las pinturas del camarín de la Virgen de la Esperanza de San Lucas. Simboliza estrictamente la concepción de María y se relaciona con la iconografía del árbol de Jesé como se deduce de las ramas y de su colocación.

En general, todas estas pinturas resultan poco brillantes por la rigidez en las disposición de los grupos, la pesadez de las figuras y la dureza del dibujo. No son, desde luego, de lo mejor de la producción de Vicente y lamentablemente el color, que sería lo más atractivo del conjunto, ha perdido su primitiva fuerza y aparece desvaído.

En el techo del camarín aparece representada, como señalábamos más arriba, *la Coronación* (figs. 39 y 40). Dentro de unos marcos romboidales unidos por sus vértices, aparecen Cristo y Dios Padre, situándose arriba y abajo el anagrama de María y la paloma del Espíritu Santo. Es ésta la escena más barroca del conjunto. La figura de Cristo, que porta la corona en la mano, no está exenta de dinamismo, y los paños de sus vestiduras marcan líneas ondulantes de dibujo movido y garboso. Del lado de Dios Padre sólo se conservan la bola del mundo y unos ángeles escorzados que evocan los de tradición madrileña.

Bibliografía: Revuelta Tubino, 1987, p. 61; Nicolau, 1989, p. 434.

3.2. ATRIBUIDAS:

San Pedro. Iglesia parroquial de Santo Tomé. Toledo (fig. 41). Óleo sobre lienzo. ¿1673?.

Este lienzo y el de *San Pablo*, su compañero, están situados en la zona superior del presbiterio de la iglesia de Santo Tomás, *San Pedro* en el lado del evangelio y *San Pablo* en el de la epístola.

En el *Inventario artístico de Toledo* se atribuye su autoría a Simón Vicente por la relación que existe entre los modelos de estas pinturas y las figuras de dos de los santos que aparecen en la *Última Cena* de San Pedro Mártir²⁷²; y es posible que estos lienzos sean las obras correspondientes a la referencia que hace Ramírez de Arellano cuando señala que, en 1673, Vicente trabajó en Santo Tomás y, entre otras labores, se ocupó de pintar los cuatro nichos del presbiterio²⁷³.

El cuadro de *San Pedro* es una copia de la pintura del mismo asunto que realizó en 1640 Antonio de Pereda para el convento de Carmelitas Descalzas de esta ciudad (fig.42). Sobre un fondo neutro aparece el apóstol representado de medio cuerpo, con la mirada elevada y con las llaves en una de sus manos. El pintor muestra aquí un discreto nivel de calidad en el tratamiento de las telas y en la factura blanda de las barbas del santo, pero el colorido terroso resulta un tanto agrio y apagado.

Bibliografía: Angulo y Pérez Sánchez, 1983, p.177; Revuelta Tubino, 1983, p. 327; Revenga Domínguez, 1988, pp. 88 y 96.

San Pablo. Iglesia parroquial de Santo Tomás. Toledo (fig.43).

Óleo sobre lienzo.
¿1673?.

Pareja del anterior, este lienzo es también una modesta copia del *San Pablo* de Pereda (fig. 44). El santo está representado de medio cuerpo y sujeta con la mano izquierda una gran espada. Los plegados de su manto son monótonos y bastante rígidos por la dureza de luces y sombras, y la concepción pesada y de gran volumen de su figura resulta arcaizante.

Bibliografía: Angulo y Pérez Sánchez, 1983, p. 177; Revuelta Tubino, 1983, p. 327; Revenga, 1988, pp. 88 y 96.

272. Revuelta Tubino, M. et alt.: *Inventario artístico de Toledo*, Madrid, 1983, p.327.

273. Ramírez de Arellano, R: *Las parroquias...*, p. 275.

Santo Tomás de Aquino. Convento de Jesús y María. Toledo (Fig. 52).
Óleo sobre lienzo.
122x93 cm.

Obra muy próxima al *Santo Tomás de Aquino* que se conserva en la Catedral. Se repiten en este lienzo la misma figura y demás elementos, amén de la composición, aunque aquí la perspectiva de la mesa está peor conseguida. La expresión del rostro del doctor seráfico es más suave y sus rasgos más dulces. En esta ocasión la inspiración del Espíritu Santo se ha cosificado, convirtiéndose en un auténtico soplido que penetra por la oreja del santo.

Pinturas de la bóveda del Presbiterio de la iglesia de San Cipriano. Toledo.
Pintura mural. Fresco.

En la bóveda de la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Cipriano se puede ver un gran fresco decorativo, con clara influencia de modelos de tradición madrileña, que el doctor Nicolau atribuyó hace unos años a Simón Vicente²⁷⁴.

En esta bóveda aparece representada la *Asunción y Coronación de la Virgen* (fig. 45), disponiéndose a los lados una balaustrada fingida con los apóstoles que asisten al prodigio. Sobre un fondo de gloria en el que revolotean ángeles y querubines, aparece María que asciende entre nubes hasta la Trinidad que la espera sosteniendo una corona para ceñir sus sienes (fig. 48). La figura de la Virgen (fig. 46) está inspirada en una estampa de Schelte à Bolswert sobre composición de Rubens (fig. 47), aunque con algunas variaciones en sus vestiduras y un efecto general menos dinámico. A derecha e izquierda se sitúan dos grupos de ángeles mancebos tocando el órgano, una chirimía y una viola de gamba.

A ambos lados de esta composición vemos balaustradas corridas, interrumpidas en el centro por pedestales muy moldurados sobre los que se alzan jarrones gallonados con opulentos macizos de flores y de los que penden guirnaldas vegetales. Tras la barandilla aparecen representados los apóstoles

274. Nicolau Castro, J.: «Miscelánea sobre pintura toledana», *B.S.E.A.A.*, LV, 1989, pp. 431-438.

individualizados en sus gestos y actitudes ante la visión celestial (fig. 49). Entre estas figuras, en el grupo del lado izquierdo más cercano al retablo, aparece un personaje que mira no a la escena que se desarrolla sobre él, sino al espectador que observa desde abajo. Sus rasgos son los de un verdadero retrato de hombre ya maduro, de ancho rostro, facciones enérgicas y pelo oscuro, que claramente parece un autorretrato del pintor²⁷⁵ (fig. 50).

Por otra parte, la luneta que forma el medio punto de la bóveda, frente al retablo mayor, está decorado con una *Anunciación* (fig. 51). La Virgen y el ángel Gabriel aparecen separados por un pedestal de características similares a los de las balaustradas. A la izquierda se sitúa al ángel arrodillado sobre una nube. A la derecha María orando ante un reclinatorio junto al que se muestra un cestillo de labor.

Las pinturas de esta bóveda se conservan en buen estado, sobre todo si se comparan con las del camarín de Cuerva. La colocación de Dios Padre y Jesucristo está invertida respecto a las mismas figuras del otro ejemplo pero son semejantes y aún las de San Cipriano mejoran en su dinamismo compositivo, escorzos bien resueltos y fisonomías de buen dibujo realista. Las figuras de los apóstoles, el recurso a la balaustrada fingida y los opulentos elementos ornamentales contribuyen al buen resultado del conjunto de la obra.

Bibliografía: Parro, 1857, II, p. 221; Revuelta Tubino, 1983, p. 239; Nicolau, 1989, pp. 434-438.

275. *Ibidem*.

IV. CRONOLOGIA.

- 1640: Nace en Madrid, según testimonio propio, hacia este año.

- 13-IV-1646: Su hermano Miguel Ángel recibe el bautismo en la madrileña parroquia de San Justo (Agulló, M.: *Noticias sobre pintores madrileños...*, p. 177).

- 1646: Vive en Madrid, junto a sus padres, en unas casas de la calle de Toledo propiedad de Blas García de Bustamante (Agulló, M.: *Noticias sobre pintores madrileños...*, p. 177).

- 10-V-1648: Su padre, Miguel Vicente, alquila en Toledo una casa del Cabildo situada en la feligresía de San Justo (A.H.P.T., prot. 105, fol. 1.012).

- 14-I-1649: Teresa Miguel, su hermana, es bautizada en la iglesia toledana de los santos Justo y Pastor (A.P.S.J., Libro de Bautismos, años 1631-1659, s.f.).

- 20-II-1650: Se bautiza en la parroquial de los santos Justo y Pastor de Toledo a su hermana Jerónima (A.P.S.J., Libro de Bautismos, años 1631-1659, s.f.).

- 17-II-1654: Su padre firma escritura de capitulaciones matrimoniales, comprometiéndose a contraer matrimonio en segundas nupcias con Francisca de Atienza tres semanas más tarde (A.H.P.T., prot. 3.405, fols. 521-522v.).

- 19-VIII-1658: María Bautista, su esposa, es nombrada heredera universal en el testamento de Catalina Bautista, viuda de Francisco Ortega (A.H.P.T., prot. 3.166, fol. 204).

- 8-II-1661: Cobra, junto con un oficial de pintor, 200 reales por haber limpiado varias pinturas en el claustro de la Catedral (A.O.F.C.T., Libro de Gastos, año 1661, fol. 136r.).

- 12-VIII-1662: Contrata la decoración pictórica del coro bajo de San Juan de los Reyes (A.H.P.T., prot. 3.561, fols. 496-497v.).

- 24-IV-1663: Le encargan la hechura de tres lienzos para el monumento de la iglesia parroquial de Bargas (A.H.P.T., prot. 3.385, fol. 244).

- 13-VII-1663: Recibe como aprendiz a Dionisio Martín de Arriba (A.H.P.T., prot. 222, fol. 197).

- 1663: Pinta las celosías, el frontispicio y la reja del camarín de la Virgen del Buen Suceso de la parroquial de la Magdalena (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, pp. 185-186).

- 4-III-1664: Se obliga, en unión de Diego Rodríguez Romano, a pintar el camarín de la Virgen del Buen Suceso de la iglesia de la Magdalena (A.H.P.T., prot. 255, fols. 83-84r.).

- 28-III-1666: Aparece citado como mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, que se radicaba en la parroquial de San Antolín, en una escritura de imposición de censo a favor de esta hermandad (A.H.P.T., prot. 3.563, fols. 173-178v.).

- 1666: Le pagan, junto a Nicolás de Latras, 1.100 reales a cuenta de lo que ambos estaban pintando en la capilla de la Virgen de la Esperanza de la iglesia de San Lucas (A.D.T., «Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza de San Lucas, 1666-1675», Legajo IV/1.161, fols. 10v.-11r.).

- 8-III-1668: Se obliga a devolver a Juan Fernández Montañés, mozo de trabajo residente en Toledo, los 230 reales que éste le había prestado (A.H.P.T., prot. 3.704, fol. 16).

- 9-III-1668: Tasa las pinturas que poseyó el mercader Juan Gutiérrez Porras (A.H.P.T., prot. 3.564, fols. 1.162-1.163r.).

- 10-III-1668: Se constituye deudor legítimo de la cofradía del Santísimo Sacramento de San Antolín, por la cantidad de 250 reales que recibía de esta hermandad (A.H.P.T., prot. 3.711, fol. 152).

- 13-IX-1668: Se le encomienda, junto a Nicolás de Latras, la decoración pictórica de la capilla del Santo Cristo del Pradillo (A.H.P.T., prot. 3.718, fols. 762-763v.).

- 26-X-1668: Le nombran mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza de la parroquial de San Lucas. Ese mismo día se pidió dinero a los cofrades para pintar la capilla de la Virgen, a lo que contribuyó Simón Vicente con 200 reales (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias ...*, p. 174).

- 1668: Recibió, con Nicolás de Latras, 1.500 reales a cuenta de la pintura que ambos estaban realizando en la capilla de la Virgen de la Esperanza de San Lucas (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias ...*, p. 174).

- 5-V-1670: Se obliga, en unión de Nicolás de Latras, a pagar a los carpinteros Juan de Castro y Esteban García 400 reales de resto de lo que debían recibir por su intervención en la obra del monumento que se hizo en el convento de San Juan de la Penitencia (A.H.P.T., prot. 297, fol. 272).

- 6-V-1670: Otorga poder al dorador Manuel Gómez para que le obligue como su fiador en la obra del dorado y estofado

del retablo de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de Sonseca (A.H.P.T., prot. 314, fols. 243-244v.).

- 28-VII-1670: Paga, juntamente con Nicolás de Latras, 400 reales a las viudas de los dos carpinteros que trabajaron en el monumento de San Juan de la Penitencia (A.H.P.T., prot. 227, fol. 126).

- 13-VIII-1671: Se obliga a hacer un altar de lienzos para la imagen de Nuestra Señora de la Piedad de la iglesia de San Nicolás (A.H.P.T., prot. 3.641, fols. 825-826v.).

- 11-VI-1672: Firma escritura de reconocimiento de deuda a doña Polonia Ramírez, monja profesa del convento de Santa Úrsula, que le presta 15 ducados de vellón (A.H.P.T., prot. 462, fol. 14).

- 20-IX-1672: Le encargan pintar la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la iglesia parroquial de Nambroca (A.H.P.T., prot. 280, fols. 1.172-1.173v.).

- 4-VI-1673: Gregorio García Merchán manifiesta que en el plazo de seis meses concluiría su período de aprendizaje del oficio de pintor con Simón Vicente (A.H.P.T., prot. 3.783, fol. 265).

- 13-IX-1673: Recibe 278 reales de vellón de mano del arquitecto y ensamblador Juan Gómez Lobo, por su colaboración en la obra del retablo mayor de la parroquial de Villacarrillo (obispado de Jaén) (A.H.P.T., prot. 3.577, fol. 340).

- 1673: Trabaja en la iglesia de Santo Tomé, donde se ocupará de dorar el frontispicio de la capilla de la Concepción, pintar los cuatro nichos de la capilla mayor, y limpiar y aderezar el cuadro de *El entierro del señor de Orgaz* del Greco (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p. 275).

- 24-VIII-1675: Se compromete a pagar al carpintero Luis Álvarez 250 reales que éste le había prestado (A.H.P.T., prot. 315, fol. 152).

- 25-XI-1675: Salda la deuda de 250 reales que había contraído con Luis Álvarez (A.H.P.T., prot. 315, fol. 186).

- 1675: Pinta los lienzos del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Los Yébenes (Sánchez, R.: *Historia de los Yébenes*, p. 252).

- 30-VIII-1676: Contrata en Olías, en unión de Juan Gómez Lobo, la hechura de una custodia para la iglesia parroquial de ese lugar (A. H.P.T., prot. 11.890, fols. 293-294v.).

- 19-I-1677: Juan Gómez Lobo ajusta la obra del retablo mayor de la parroquial de Nambroca. Entre las cláusulas del contrato se señalaba que las pinturas habrían de ser de mano de Simón Vicente (A.H.P.T., prot. 3.697, fol. 636v.).

- 13-III-1677: Da poder notarial al dorador Manuel Gómez para que éste le obligue como su fiador en la obra del dorado y estofado de retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Juan Evangelista de Sonseca (A.H.P.T., prot. 327, fol. 118).

- 8-IX-1677: Actúa como testigo cuando Lucía de la Serna Corrales, mujer del pintor Gregorio García, hace testamento (A.H.P.T., prot. 3.706, s.f.).

- 7-XI-1677: Declara deber 500 reales de vellón al dorador Manuel Fernández, por el trabajo que le había encomendado de dorar un escudo de armas en una capilla de la iglesia de los Carmelitas Descalzos y por otras cuentas que tenían pendientes (A.H.P.T., prot. 394, fol. 623).

- 1677: Pinta los cuadros de *Santa Teresa* y *Santa Gertrudis*, que en el año 1757 legó doña Josefa María Navarro a la cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, con sede en la ermita del mismo nombre (Cuadra Escrivá de Romaní, L. de la: *Bosquejo histórico* ..., p. 30; Gómez-Menor, J. C.: «La cofradía toledana de Nuestra Señora de los Desamparados...», p. 175).

- 1-III-1678: Paga al dorador Manuel Fernández los 500 reales que le adeudaba (A.H.P.T., prot. 3.787, fol. 240).

- 11-III-1678: En unión de Juan Gómez Lobo, encarga al mercader Simón Díaz de Arellano que, como su podatario, cobrase en Olías 2.000 reales que les debían por la custodia que habían realizado para la iglesia parroquial de aquel lugar (A.H.P.T., prot. 3.787, fol. 216).

- 16-V-1678: Compra una casa en el callejón del Arquero, en la collación de Santo Tomás, por precio de 382 reales de vellón (A.H.P.T., prot. 3.707, s.f.).

- 18-XI-1678: Es nombrado tasador de las pinturas que quedaron por muerte de doña María Gálvez y Sarabia, mujer del sedero Juan de Magán (A.H.P.T., prot. 400, fols. 122-124r.).

- 8-I-1679: Se modifican las condiciones para la erección del retablo mayor de la parroquial de Nambroca, estipulándose que en lugar de pinturas iría adornado con esculturas, por lo que quedaba anulada la intervención de Simón Vicente en esta obra (A.H.P.T., prot. 3.699, fol. 445r.).

- 1679: Participa, junto con los escultores toledanos Juan Pablo de Estrada e Ignacio Alonso, en la realización de las veintidós estatuas que adornaban el arco del Prado Viejo de San Jerónimo, uno de los arcos de triunfo erigidos en Madrid con motivo de la entrada de la reina María Luisa de Orleans, el 13 de enero de 1680, en esa villa (Zapata Fernández de la Hoz, T.:

«Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orleans...», pp. 479-480; ídem: «Claudio Coello: dibujos festivos», p. 260).

- 15-VI-1681: Aparece como mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de San Antolín en una escritura otorgada por los miembros de esta hermandad revocando el poder dado a Martín Calderón para que cobrase y administrase los bienes y rentas de la cofradía, señalándose que en adelante esta labor recaería en los mayordomos (A.H.P.T., prot. 3.715, s.f.).

- 27-VI-1681: Se obliga a pagar al pintor José Rodríguez 300 reales de vellón que le debía de resto de las cuentas y recibos que con él había tenido (A.H.P.T., prot. 3.496, fol. 280).

- 1-VIII-1681: Su esposa, María Bautista, otorga testamento estando enferma (A.H.P.T., prot. 3.873, fols. 147-148r.).

- 12-XI-1681: Declara como testigo en la causa que seguía el mercader Manuel Fernández contra el escultor Bartolomé del Río, manifestando que era cierto que el escultor tenía contraída una deuda de 378 reales con Fernández (A.H.P.T., prot. 353, fol. 106).

- 18-X-1682: Establece capitulaciones matrimoniales con doña Mariana de Torres Monjón y Silíceo (A.H.P.T., prot. 350, fols. 32-33v.).

- 15-XII-1682: Se obliga a entregar al sedero Francisco Hernández 2.839 reales que importaron diferentes mercaderías (A.H.P.T., prot. 3.747, fol. 222).

- 25-XII-1682: Se casa en segundas nupcias con doña Mariana de Torres.

- 20-II-1683: Confiesa haber recibido 6.329 reales en dinero y bienes muebles, como parte de la dote de su mujer (A.H.P.T., prot. 3.864, fols. 459-462v.).

- 11-III-1683: Se compromete a devolver a Gaspar Amador, mercader de sedas, 1.048 reales que éste le prestó (A.H.P.T., prot. 3.864, fol. 479).

- 5-V-1683: Da poder para testar en su nombre al boticario Manuel García de Yepes (A.H.P.T., prot. 368, fol. 368).

- 4-VI-1683: Tasa las pinturas que había dejado al morir José Marín de Segovia, racionero de la Santa Iglesia (A.H.P.T., prot. 3.730, fols. 182-185v.).

- 14-IV-1684: Como marido de Mariana de Torres y en unión de su cuñada, Magdalena de Torres, otorga poder al contador Gabriel Alonso de Buendía para cobrar a Baltasar Suárez y Sebastián Suárez de Herrera, vecinos de Polán, 4.000 reales que

debían a su difunto suegro, Tomé de Torres (A.H.P.T., prot. 3.497, fol. 128).

- 1684: El párroco de la iglesia de San Juan Bautista concierta con Simón Vicente y José García la hechura de las pinturas destinadas a adornar el retablo que José de Huerta había construido para el presbiterio de esa iglesia (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias ...*, p. 100).

- 24-X-1684: Es elegido mayordomo de la cofradía de la Virgen de la Esperanza de San Lucas (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p.174).

- 11-V-1685: Se obliga a hacer seis cuadros de batallas y una pintura de la Virgen del Sagrario para el maestro sedero Gabriel de Puebla y Rojas (A.H.P.T., prot. 424, fols. 316-317v.).

- 11-V-1685: Es nombrado tasador, junto con el carpintero Damián Díaz, de los bienes muebles que dejó al morir el jurado Gaspar Ramírez (A.H.P.T., prot. 424, fols. 391-394v.).

- 30-VII-1685: Paga 793 reales a Miguel Pabón, maestro de albañilería, por los reparos que había realizado en la casa donde habitaba. El inmueble estaba situado en el callejón de San Vicente y era propiedad del licenciado don Agustín Fernández de Madrid (A.H.P.T., prot. 402, fol. 324).

- 25-VIII-1685: Se compromete a devolver 438 reales que Gabriel de la Puebla le prestó, bien con dinero, bien con unas pinturas de la Virgen del Sagrario y el Salvador (A.H.P.T., prot. 424, fol. 533).

- 27-VIII-1685: Su esposa y cuñadas, mediante un poder notarial, encargaban a Marcos Galán, vecino de Humanes, que reclamase la herencia que una tía de éstas, María de Torres, les había dejado en aquella villa (A.H.P.T., prot. 3.764, fols. 281-282v.).

- 10-X-1685: Da poder a Juan de Villanueva para que en su nombre cobre 600 ducados de vellón que le debían en la villa de Lillo por la custodia y el lienzo de pintura que había hecho para la iglesia parroquial de aquel lugar (A.H.P.T., prot. 3.498, fol. 336).

- 1685: Firma y fecha el lienzo de *La Virgen del Sagrario* que se conserva en la ermita de Nuestra Señora del Mirón de Soria (Tovar Martín, V.: «El arquitecto ensamblador...», p. 290).

- 1685: Pinta el cuadro de *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, del convento de las Carmelitas Descalzas de San José.

- 29-III-1686: Declara haber valorado dos láminas pequeñas de una joya de oro que poseía el dorador Manuel Fernández (A.H.P.T., prot. 425, fol. 269r.).

- 8-VII-1686: Tasa, junto con José Jiménez Ángel, las pinturas que pertenecieron al jurado Jerónimo de Guevara (A.H.P.T., prot. 197, fols. 344-348v.).

- 1686: Firma y fecha una pintura -hoy en paradero desconocido- de *San Alberto presentándose a Santa Teresa* (Aragónés, A.: «La clausura de la fundación...», p. 149).

- 1686: Firma el lienzo de *Santa Leocadia* de la parroquia toledana de Santa Leocadia (Aunque debido a que el último dígito de la fecha resulta de difícil lectura, es posible que lo pintara en el año 1680 en lugar de en 1686).

- 4-VI-1687: Otorga poder notarial, junto con el ensamblador Lupercio de Falces, a Francisco García para que en nombre de ambos ajustase la obra del retablo mayor de la iglesia del convento de Bernardas de Yepes (A.H.P.T., prot. 206, fol. 170).

- 25-IX-1687: Firma como testigo en una escritura por la que el organista Miguel Puche daba poder para testar (A.H.P.T., prot. 3.652, fols. 221-222v.).

- 28-IX- 1687: Es nombrado depositario de los bienes que quedaron por muerte de Miguel Puche (A.H.P.T., prot. 3.653, fols. 504-505v.).

- 10-XI-1687: Don Francisco Antonio Bonilla, vicario general de la diócesis de Avila, tras anular el contrato firmado con José Donoso, da poder al párroco de la iglesia parroquial de Calzada de Oropesa para concertar con Simón Vicente la hechura de las pinturas del retablo mayor de esa iglesia, obra para la que había hecho postura nuestro pintor. No obstante, y por razones que se desconocen, sería finalmente Claudio Coello quién se encargara de la realización de estas pinturas (Colomina, J.: «Pintura del tríptico del altar mayor. . .», pp.107-108; Nicolau, J. : «El retablo mayor de la parroquia de la Calzada de Oropesa...», pp. 442-451).

- 1687: Firma el cuadro de *San Lorenzo* que en la actualidad se conserva en el Museo de Santa Cruz.

- 6-I-1688: Tasa, junto con el sastre Juan Ramallo y el escultor Pedro Sánchez, los bienes que dejó al morir el organista Miguel Puche (A.H.P.T., prot. 3.653, fols. 533-534r.).

- 8-I-1688: Francisco García, en nombre de Simón Vicente y Lupercio de Falces, contrata en Yepes la obra del retablo mayor de la iglesia del convento de la Madre de Dios de aquel lugar (A.H.P.T., prot. 10.869, fols. 3-6r.).

- 8-V-1688: Efectúa la tasación de las pinturas que habían pertenecido a doña Ana María de Dando y Melgar, esposa del

regidor don Pedro Ramírez de la Cuadra (A.H.P.T., prot. 3.723, fols. 172v.-173v.).

- 2-VI-1688: Tasa las pinturas que poseyó doña Beatriz de Zayas, viuda del capitán don Diego Fernández de Madrid, regidor que fue de Toledo (A.H.P.T., prot. 196, fols. 448-449v.).

- 21-II-1689: Valora las pinturas que tuvo don Lázaro de Panduro y Carvajal, presbítero racionero de la Catedral (A.H.P.T., prot. 371, fols. 224v.-226r.).

- 4-III-1689: Su cuñado, José Sánchez Comendador, le entrega 1.300 reales como parte de la dote que se le prometió cuando contrajo matrimonio con Mariana de Torres (A.H.P.T., prot. 363, fols. 44-45r.).

- 12-V-1689: Tasa las pinturas que quedaron por muerte del cirujano Sebastián Flores Flomesta (A.H.P.T., prot. 207, fols. 308v.-314r.).

- 26-V-1689: En calidad de depositario de los bienes del organista Miguel Puche vende a Juan de Cabanillas, platero, un salero y una taza de pie de plata blanca, que habían pertenecido al finado (A.H.P.T., prot. 3.653, fol. 511).

- 15-VII-1689: Actúa como fiador del pintor José Rodríguez en una escritura de arrendamiento de vivienda (A.H.P.T., prot. 471, fol. 483).

- 17-VIII-1689: Se le notifica que entregue los bienes de Miguel Puche, de los que era depositario, para proceder a la partición de la hacienda del difunto entre sus herederos (A.H.P.T., prot. 3.653, fol. 517).

- 24-VIII-1689: Entra a servir en su casa María de Arellano, una joven de 17 años (A.H.P.T., prot. 207, fol. 337).

- 26-VIII-1689: Se obliga a pintar y dorar la capilla del Santo Cristo del Consuelo del Monasterio de Agustinos Descalzos (A.H.P.T., prot. 207, fol. 323).

- 13-X-1689: Valora las pinturas que pertenecieron a doña Brígida Moreno, viuda del carpintero Melchor Sánchez Comendador (A.H.P.T., prot. 371, fols. 752v.-754r.).

- 1689: Firma y fecha el lienzo de *La huida a Egipto* de la iglesia de Santa Leocadia.

- 19-XI-1690: Ponen a servir en su casa a una muchacha de 11 años llamada Ana Gómez (A.H.P.T., prot. 207, fol. 343).

- 1690: Hace el monumento nuevo de Semana Santa de la parroquial de San Martín (Ramírez de Arellano, R.: *Las parroquias...*, p.207).

- 9-XII-1691: Otorga poder para testar en su nombre a don Luis Díaz Laso, cura propio de la parroquial de San Vicente, y a

su esposa, doña Mariana de Torres (A.H.P.T., prot. 372, fols. 405-406v.).

- 11-XII-1691: Firma una escritura en la que se daba cuenta de los bienes y cantidades que había recibido como dote de su segunda mujer, señalando que su valor ascendía a 11.099 reales (A.H.P.T., prot. 372, fols. 409-411v.).

- 20-XII-1691: Tasa las pinturas que quedaron por muerte de Francisca Vázquez, mujer que fue del mercader Alonso Reo (A.H.P.T., prot. 3.499, fols. 282-303v.).

- 1691: Firma y fecha *La última cena* del refectorio de San Pedro Mártir.

- 1691: Firma *La huida a Egipto*, hoy perteneciente a la colección del doctor Ruiz Ballesteros.

- 11-I-1692: Tasa las pinturas de don Francisco Fernández de Salinas, tesorero de la Real Casa de la Moneda (A.H.P.T., prot. 373, s.f.).

- 1692: Firma y fecha el lienzo de *Santo Tomás de Aquino* de la Catedral. De este año ha de ser también el cuadro de *Santa Gertrudis*, pareja del anterior.

- 18-IV-1692: Fallece en Toledo, siendo sepultado en la iglesia parroquial de San Vicente. (A.H.P.T., prot. 372, fol. 588r.).

- 18-IV-1692: Su viuda, Mariana de Torres, nombra curador judicial de sus cuatro hijos, José, Luisa, Francisca y Simón, todos ellos en edad pupilar, al procurador don Pedro Landeras y Velasco (A.H.P.T., prot. 372, fols. 586-587v.).

- 22-IV- 1692: Se hace inventario de sus bienes por orden de Pedro Landeras, curador judicial de sus hijos (A.H.P.T., prot. 372, fols. 588v.-594v.).

- 23-IV-1692: Se nombran tasadores de los bienes que dejó Simón Vicente y se procede a su valoración (A.H.P.T., prot. 372, fol. 595-607v.).

- 14-VII-1692: Mariana de Torres, viuda del pintor, y don Luis Díaz Laso, párroco de San Vicente, otorgan el testamento de Simón Vicente haciendo uso del poder que éste les había dado (A.H.P.T., prot. 372, fols. 638-639v.).

V. APÉNDICE DOCUMENTAL.

- Documento 1. Simón Vicente da poder para testar en su nombre al boticario Manuel García de Yepes.
Documento 2. Tasación de los bienes del pintor.
Documento 3. Testamento de Simón Vicente otorgado en virtud de poder.

Doc. 1: Simon Vicente da poder para testar en su nombre al boticario Manuel García de Yepes (5-mayo-1683).

A.H.P.T., prot. 368, fol. 368.

Yn dey nomine amen. Sepan quantos esta carta de poder para azer testamento bieren como yo Simón Bizente bezino de esta ciudad, yjo lejítimo de Miguel Bizente y dona Margarita de Savariego Ruiz, mis padres ya difuntos, estando bueno en mi juizio y entendimiento natural, creyendo y confesando el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Yjo y Espíritu Santo, que son tres personas distintas y un solo Dios berdadero y en todo aquello que crehe y tiene y confiesa la Santa Madre Yglesia de Roma en que protexto bibir y morir como cathólico christiano y de ello no apartándome, digo que por quanto por mis muchas ocupaziones no puedo por mi azer ni otorgar mi testamento y última boluntad y porque la muerte es zierta y no sé el estado en que me cojerá, y para descargo de mi conzienzia tengo comunicado mi testamento y última boluntad con Manuel Garzía de Yepes, boticario y bezino desta ciudad. Por tanto otorgo en la bía y forma que mejor en derecho lugar aya que doy todo mi poder cumplido, el que de derecho se requiere y es nezesario, al dicho Manuel Garzía de Yepes para que luego que yo fallezca dentro del término que la ley de Toro dispone, pueda por mí y en mi nombre azer y otorgar mi testamento y última boluntad aziendo y mandando en él las mandas, misas y legados y lo demás que al susodicho le pareziere, que según y en la forma que el susodicho lo yziese en todo y por todo es mi boluntad se guarde y cumpla como si yo mesmo lo yziera y otorgara y a su otorgamiento presente fuera, que el poder yo para todo lo susodicho y lo a ello anejo y dependiente es nezesario y se requiere se lo otorgo con libre y general administrazión, relebazión y

obligación en forma. Y asimismo es mi voluntad se guarde, cumpla y execute los capítulos siguientes:

Que quando Dios nuestro señor sea servido de llebarme de esta presente vida mi cuerpo sea sepoltado en la parrochial del señor San Lucas, en la bóveda de Nuestra Señora de la Esperanza donde soy cofrade y se entierran los demas cofrades.

Y para cumplir, pagar y executar este poder y el testamento que en su birtud se yziere, deyo y nombro por mis albazeas a doña Mariana de Torres y Zelizio, mi mujer, y al dicho Manuel García de Yepes, y a cada uno ynsolidun doy mi poder cumplido para que luego que yo fallezca entren en mis bienes, cobren mis deudas, den cartas de pago y lo pidan en juicio y fuera de él, bendan los bienes que les pareziere en pública almoneda o fuera de ella, y de lo que prozediere de dicha benta de bienes y deudas cumplan este poder y el testamento que en su birtud se yziese. Que el poder que para todo lo susodho y lo a ello anejo y dependiente es nezesario y se requiere se le otorga a los susodichos con libre y general administración, relebación y obligación de derecho nezesario, el qual les otorgo todo el tiempo que quisieren aunque sea pasado el año del albazeazgo.

Y pagado, cumplido y executado este poder y el testamento que en su birtud se yziere, en el remanente que quedare de todos mis bienes, derechos y acciones que me pertenezcan y puedan pertenezcer en qualquier manera deyo, ynstituyo y nombro por mi única y unibersal heredera a la dicha doña Mariana de Torres y Zilizeo, mi muger, para que lo aya y herede con la bendición de Dios y la mía y la pido me perdone y encomiende a Dios.

Y por este poder y el testamento que en su birtud se yziere reboco y anulo y doy por ningunos y de ningún balor ni efeto otros y qualesquier testamentos, mandas, cobdizilios, poderes para azerlos que antes de este aya fecho y otorgado de palabra o por escrito, que quiero que no balgan ni agan fe en juicio ni fuera de él, salbo este poder y el testamento que en su birtud se yziese que quiero balga por mi testamento y última voluntad, en testimonio de lo qual lo otorgué así ante el presente escribano y testigos en la ciudad de Toledo a zinco de mayo de mil y seiscientos y ochenta y tres años, siendo testigos Gregorio García, Eugenio del Aguila y Pedro Fernández, vezinos de Toledo y yo el escribano público conozco al otorgante que lo firma.

Ante mi

Simon Bicente

Melchor de Galdo

Doc. 2: Tasación de los bienes del pintor (24-abril-1692).
A.H.P.T., prot. 372, fols. 595-606v.

Pedro Landeras y Velasco, procurador de este número, curador judicial de los menores hijos de Simón Vizente, ya difunto, vezino que fue desta ciudad, en la forma que más a lugar ante vuestra merced parezco y digo que se a echo ynventario de todos los vienes y hacienda que quedaron por fin y muerte del susodicho y para que se aga parttición de ellos entre sus herederos ynteresados es nezzessario prezedada tassación de dichos bienes, por tanto para que ttenga efecto desde luego nombro por tassador de las pintturas a Gregorio García, maestro del arte de pintor; para algunas joyas, zintillos de oro y aljófar a Anttonio Rodríguez, plattero; y para lo tocante a vestidos y otras cossas a Manuel Guerrero; y para la madera y algunos ttrastos de poca considerazi3n a Miguel del Moral, todos vezinos de esta ciudad, personas de zienza y conziencia y en qu3n concurren las calidades en derecho nezzessarias, attento a lo qual:

- A vuestra merced pido y suplico los aia por nombrados y que se les nottifique lo azepten y juren, y que fecho passen a azer dichas ttassaziones en que reziviere merzed con justizia que pido y juro.

- Ottros3 pido se nottifique a doña Mariana de Torres, madre de dichos mis menores y muger que fue de dicho Sim3n Bizente que dentro de un breve t3rmino nombre por su partte tassadores para el efecto referido y no lo cumpliendo se nombren de ofizio para que se junten con los por mi nombrados.

(Rubricado: Velasco

(...)

Tassazi3n de las pintturas

En la ciudad de Toledo en veintte y quatro d3as del mes de abril del a3o de mill seiszientos y noventa y dos, en cumplimiento del auto de la foja antes de 3sta, yo el scrivano, estando en las cassas que fueron de la morada de Sim3n Bizentte, ya difunto, nottifiqué dicho autto e yze nottorio el nombramiento de apreziador echo por las parttes a Gregorio García, maestro del arte de pinttor, vezino de esta ciudad, en su perssona. Y aviéndolo enttendido dijo que azeptta dicho nombramiento y en su conformidad y en presencia de Pedro Landeras y Velasco, procurador de este número, curador judicial de los menores

hijos de dicho Simón Vizente, pasó a apreciar los vienes tocantes a su arte en la forma siguiente:

Pinturas

- Primeramente quatro pinturas de países de arvoledas con marcos negros de dos baras de largo a zien reales cada una, quatrocientos reales.

- Ytten otra pintura de nuestro Rey don Carlos segundo de dos baras de alto, marco negro, en ochenta reales.

- Ytten otra pintura grande de una dueña sin marco, en zien reales.

- Ytten otra pintura grande de una dama sin marco, en veinte reales.

- Ytten otra pintura grande de un úngaro sin marco, en ziento y veintte reales.

- Ytten un retratto de una comediantta de varimedia de alto sin marco, en quinze reales.

- Ytten otra pintura de la Reina nuestra señora sin marco, de vara de alto, en sesenta reales.

- Ytten otra pintura de diferentes pájaros, de vara de alto, sin marco, en veintte y quatro reales.

- Ytten otra pintura con dos pájaros de vara de alto sin marco, en doze reales.

- Ytten una pintura de Nuestra Señora de la Conzepción de tres quarttas de alto con marco negro, en zien reales.

- Ytten dos pinturas de arvoledas pequeñas sin marco, anbas en treinta reales.

- Ytten un florero de tres quarttas de alto sin marco, en treinta reales.

- Ytten otra pintura de san Gerónimo con marco negro de dos baras de alto, en ziento y diez reales.

- Ytten quatro pinturas de montería sin marco de variquarta de alto, todas en sesenta reales.

- Ytten otra pintura compañera de las quatro antezedentes, en veintte reales.

- Ytten otra pintura de san Joseph con marco negro de dos bares de alto, en ziento y zinquenta reales.

- Ytten otra pintura del bautismo de Nuestro Señor de tres quarttas de alto sin marco, en quarenta reales.

- Ytten otra pintura de Nuestra Señora de la Esperanza de vara de alto sin marco, en veinte reales.

- Ytten otra pintura pequeña de una Verónica sin marco, en quinze reales.

- Ytten un Eze Omo de yesso de ttres quarttas de alto, en veinte reales.
- Ytten una pinttura de la zena con marco dorado de vara de alto, en duzientos y veinte reales.
- Ytten una pinttura de la Samaritana con marco negro y dorado, de vara de alto, en ziento y cinquenta reales.
- Ytten dos pintturas yguales de vara de alto, una de santta Theressa y otra de la suvida a los zielos, con marcos negros y dorados, ambas en duzientos y quarenta reales.
- Ytten dos pintturas del Salvador y María de vara de alto con marcos negros y dorados, en quatrozienttos reales.
- Ytten otra pinttura de Nuestra Señora del Sagrario con marco negro y dorado de vara y quartta de alto, en duzienttos y zinquentta reales.
- Ytten una cruz en que está pintado un cruzifijo de media vara de alto, en sesentta reales.
- Ytten zinco figuras modelos de yesso pequeñas, todas en zinco reales.
- Ytten seiszienttas esttampas de papel grandes y pequeñas, una con otra a real y medio, hazen novezienttos reales.
- Ytten una sobrepuertta en bosquejo de bara y media de ancho, en quattro reales.
- Ytten zinco lienzos ymprimados de media vara, sin marco, a tres reales cada uno, hazen quinze reales.
- Ytten una ttabla ymprimada de tres quarttas de alto sin marco, en quinze reales.
- Ytten dos ttablas ymprimadas de ttres quarttas sin marco, ambas en seis reales.
- Ytten dos pintturas de alameda en bosquejo, de vara de alto sin marco, a seis reales cada una, haze doze reales.
- Ytten dos lienzos de vara ymprimados, sin marco, ambos en ocho reales.
- Ytten una pinttura de la uida a Exiption en bosquejo, sin marco, pequeña, en ocho reales.
- Ytten otra pinttura en vosquejo de Nuestra Señora de vara de alto, sin marco, en ocho reales.
- Ytten otra pinttura en bosquejo de Nuestra Señora de tres quartas, sin marco y en ttabla, veintte reales.
- Ytten tres borrones de unas pintturas pequeñas, todas en doze reales.
- Ytten una pinttura en vosquejo sin marco de Nuestra Señora de la Conzeption de media vara de allto, en seis reales.

- Ytten otra pinttura de la corona de Nuestra Señora del Sagrario, sin marco, pequeña, en quinze reales.

- Ytten otra pinttura de una manilla de Nuestra Señora del Sagrario con marco negro, en siete reales.

- Ytten otra pinttura en vosquejo del santto rey don Fernando de ttres quarttas de alto ssin marco, en quatro reales.

- Ytten una pinttura pequeña de dos cavezas de dos niños sin marco, en tres reales.

- Ytten otra pinttura en vosquejo de Nuestra Señora de entre los dos coros, pequeña, sin marco, en seis reales.

- Ytten otra pinttura en vosquejo de san Joseph de media vara de alto, sin marco, en ttres reales.

- Ytten otra pintura de Nuestra Señora de media vara de alto, sin marco, en seis reales.

- Ytten otra pinttura en bosquejo del autto de fee de ttres quarttas, sin marco, en seis reales.

- Ytten una pinttura de un enperador de ttres quarttas, sin marco, en quatro reales.

- Ytten un lienzo grande de alameda arrollado, en quatro reales.

- Ytten dos compasses en seis reales.

- Ytten doze pintturas de papel en vasttidores pequeñas, todas en veintte y quatro reales.

- Ytten quatro lossas de moler colores, en veintte y quatro reales.

- Ytten quatro palettas de pintar, en quatro reales todas.

- Ytten un lienzo biejo de un monumento, en seis reales.

- Ytten otro lienzo ymittado de damasco, en quinze reales.

- Ytten zinco basttidores de dos baras cada uno, todos en diez reales.

- Ytten un basttidor de vara de alto, en dos reales.

- Ytten otros dos basttidores de más de a dos varas y media, ambos en zinco reales.

- Ytten dos marcos biejos, en zinco reales.

- Ytten ttres marcos nuevos de a dos varas, cada uno a doze reales hazen treintta y seis reales.

- Ytten quatro angeles recorttados de ttabla, los dos pinttados y los otros dos sin pinttar, todos en quarentta y dos reales.

- Ytten dos lienzos ymprimados, el uno de ttres baras de alto y el otro poco más pequeño, ambos en quarentta y ocho reales.

- Ytten otra pintura ymprimada de dos baras de alto, en diez y seis reales, sin marco.

- Ytten algunos colores finos para pintar, en quinze reales.

- Ytten un fruttero de tres quartas de alto con marco, que es el que se dize ester empeñado en poder del maestro Zervantes, en sesenta reales.

- Ytten unos colores muy finos, en ttreintta reales.

Y en esta forma dicho Gregorio Garzía dijo aver echo esta tassación bien y fielmente a su leal saver y enttender, sin dolo ni agravio alguno de las partes, y assí lo juró por Dios nuestro señor a una señal de cruz en forma ante mí el escrivbano que doy fee le conozco; siendo testigos Juan Ortiz, Juan de la Mata y Lucas Gutiérrez de Nava, vezinos de Toledo.

Gregorio García

Pedro Landeras y Velasco

Antte mí

Pedro Montero de Hoz

ss^o Pu^o

Tassación de los vesttidos y ropa blanca

En la zindad de Toledo en veinte y quatro días del mes de abril de dicho año, en cumplimiento del auto referido, yo el scrivano, estando en dichas cassas, nottifique dicho auto e yze nottorio el nombramiento de apreciador echo por las parttes a Manuel Guerrero, maestro de sastre vezino de esta ziuudad, y aviéndole enttendido dijo le azeptta dicho nombramiento y puniéndolo en efecto y en pressenzia de dicho curador judicial de dichos menores passó a apreciar los vienes tocantes a su ofizio en esta forma:

- Primeramente una anguarina de felpa negra con botones de filigrana, demediada como está, en ziento y quarentta reales.

- Ytten un jubón de ttela verde con su vallena, en ziento y zinquenta reales.

- Ytten otro jubón de rasso lisso guarnezido con encajes negros y su vallena, en zien reales.

- Ytten una anguarina de tafettán negro, vieja, en veintte y quatro reales.

- Ytten un jubón de rasso de colores, biejo, en ocho reales.

- Ytten un guardapiés de rasso de colunas aforrado en tafettán verde bueno, en zien reales.

- Ytten otro guardapies de chamelote en tela verde con un encaje mediano de platta y oro, en quatrocientos reales.

- Ytten una basquiña de tafettán doble negro aforrada en olandilla demediada, en noventa reales.

- Ytten otra basquiña de piel de fiebre (sic) demediada, en ochenta reales.

- Ytten un mantto de seda de peine de Sevilla demediado, en sesenta reales.

- Ytten un cortte de punttas para manto, en zientto y zinquenta reales.

- Ytten unas buelttas blancas de encajes, en zinquenta reales.

- Ytten un lienzo blanco con encajes, demediado, en ttreinta y seis reales.

- Ytten una puntta pabana, en seis reales.

- Ytten seis almuadas de estrado de damasco por una parte y por otra terziopelo encarnado, todas en zientto y ttreinta reales.

- Ytten una colgadura de jerguilla encarnada, guarnezida de una esterilla para la cama, en ziento y veintte reales.

- Ytten zinco colchones viejos, en ziento y sesentta reales todos.

- Ytten seis paños franceses de figuras grandes, hordinarios, en quinienttos reales.

- Ytten una corttina de jerguilla encarnada, en veintte reales.

- Ytten un sobrealmuada de tela que está en enpeño por horden de Pedro Cavero, en zien reales.

- Ytten una colcha vieja de dos olandas, en veinte reales.

- Ytten un paño de cama azul viejo, en veintte reales.

- Ytten seis savanas de lienzo gordo, en zien reales.

- Ytten quatro pares de almuadas de aroca viejas, en quinze reales.

- Ytten tres tablas de mantteles hordinarios viejos, en nueve reales.

- Ytten dos paños de mano viejos, en ocho reales.

- Ytten dos corttinas de vaieta encarnada, anbas en treinta reales.

- Ytten una corttina de olandilla encarnada, en onze reales.

- Ytten ocho reposteros hordinarios, todos en ziento y veinte reales.

Y en la forma referida dicho Manuel Guerrero dijo aver echo esta tassación bien y fielmente a su leal saver y entender, sin dolo ni agravio alguno de las partes, y assí lo juró a Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma y lo firmó ante mí el escrivano, que doy fee que le conozco, siendo testigos Juan Ortiz Martínez, Juan de la Mata y Lucas Gutiérrez de Nava, vezinos de Toledo.

Pedro Landeras y Velasco

Manuel
Guerrero

Antte mi
Pedro Montero de Hoz

Tassación de la madera y ottros vienes

En la ziudad de Toledo en veintte y quattro días del mes de abril de este año, en cumplimiento de dicho autto, yo el escrivano estando en dichas cassas le nottifiqué e yze notorio el nombramiento de apreziador por las parttes echo a Miguel del Moral, maestro de evanista y carpinttero de esta ziudad, vezino de ella, y aviéndolo enttendido lo azepta dicho nombramiento, y puniéndole en efecto y en presenzia del curador judicial de dichos menores, pasó a justipreziar los vienes tocantes a su ofizio en la forma siguiente:

- Primeramente un brasero de madera con su vazía de cobre biejo, en veintte reales.
- Ytten una esttera y frisso de palma, en veinte reales.
- Ytten un bufette de nogal de vara y quarta, aforrado en vaquetta colorada, en diez y ocho reales.
- Ytten un canzel mediano, en quinze reales.
- Ytten un cofre grande aforrado en pellejo viejo, en doze reales.
- Ytten una cama de nogal con bronzes, en zientto y diez reales.
- Ytten una arca de pino grande, en catorze reales.
- Ytten otra mediana, en diez reales.
- Ytten seis sillas de vaqueta demediadas con clavazón hordinaria, a veintte y dos reales cada una, ymporttan ziento y treinta y dos reales.
- Ytten seis sillas de vaqueta colorada viejas, a catorze reales cada una inporttan, ochenta y quatro reales.
- Ytten un espejo con marco de peral, en quinze reales.
- Ytten un scriptoritto de nogal, en quinze reales.
- Ytten un bufete de nogal de vara y quarta, en ttreinta reales.

- Ytten dos scriptorios de concha y évano bronzeados con onze navetas y una puertezilla cada uno, ambos en mill y duzientos reales.

- Ytten un brasero de yerro con bazia de cobre, en veintte reales.

- Ytten una messita de nogal de vara de alto con su cajón, en doze reales.

- Ytten un arcón de pino, en veinte y quattro reales.

- Ytten una arca de pino, en seis reales.

- Ytten otra arca grande, en diez y seis reales.

- Ytten dos escaparattes con dos niños y diferentes fruttas, ambos en quarentta y ocho reales.

- Ytten otros dos escaparattes, el uno con san Juan y en otro la Madalegna, ambos en ochenta reales.

- Ytten un scriptoritto pequeño con un bufetico, en quinze reales.

- Ytten una arpa de una orden, bieja y quebrada, en ttreinta reales.

- Ytten dos bidrieras de vara y quartta de alto, ambas en quarenta reales.

- Ytten un tajo, en quattro reales.

- Ytten dos ttaburettes grandes de vaqueta colorada, viejos, en catorze reales.

- Ytten una ttinaja pequeña, en quattro reales.

- Ytten otra mediana para agua, en ocho.

- Ytten tres candeleros de azófar, en doze reales.

- Ytten un belón de azófar mediano, en diez reales.

- Ytten una chocolattera de cobre con su molinillo, en diez reales.

- Ytten tres candiles, en tres reales.

- Ytten un perol de azófar mediano, en doze reales.

- Ytten unas ttrévedes de yerro, una cuchilla, dos assadores, y una rallo, todo en ocho reales.

Y en la forma conthenida dicho Miguel del Moral dijo aver echo esta tassazón bien y fielmente a su leal saver y entender, sin dolo ni agravio alguno de las partes, y assí lo juró por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma y lo firmó ante mí el scrivano, que doy fee le conozco, siendo testigos Juan de la Mata, Juan Ortiz y Lucas Gutiérrez de Nava, vezinos de Toledo.

Miguel del Moral

Pedro Landeras y Velasco

Antte mi

Pedro Monttero de Hoz

Tassación de las joyas

En la ziuudad de Ttoledo en veintte y quattro días del mes de abril de este año en execuçión y cumplimiento de dicho autto, yo el scrivano, estando en las cassas referidas le nottifiqué e yze nottorio el nombramiento de apreziador echo por las parttes a Anttonio Rodríguez, plattero y vezino de esta ziuudad, y aviéndolo entendido dijo lo azeptta, y puniéndolo en efecto y en presencia del curador judicial de dichos menores, passó a ttassar los vienes tocantes a su arte en la forma siguiente:

- Primeramente unos desaliños de aljófar y oro, en quattrozientos y ochenta reales.

- Ytten un huevo de filigrana, en sesentta reales.

- Ytten un Jesús de oro pequeñito, en noventa reales.

- Ytten una joyita de oro, en ochenta reales.

- Ytten un zinttillo con zinco diamantte (sic), en ziento y noventa y zinco reales.

- Ytten una campanilla de platta, en veintte y dos reales.

- Ytten una pilitta de platta, en sesentta reales.

- Ytten una cuchara de plata, en quinze reales.

- Ytten un rossario de ambares engarzado en filigrana de plata, en zientto y zinco reales.

- Ytten unas manillas de aljófar gordo, en ochozienttos y ochenta reales.

- Ytten quattro zinttillos de oro y clavettes, en sesenta reales todos.

- Ytten un zinttillo con tres diamanttes, en ziento y veinte reales.

- Ytten un relicario de platta sobredorada con una lámina de Nuestra Señora del Sagrario a un lado y a otro santo Thomás de Aquino en settenta y zinco reales.

- Ytten un Santto Christo de platta pequeño en quinze reales.

Y en esta forma dijo aver echo esta tassación bien y fielmente a su leal saver y enttender, sin dolo ni agravio alguno de las parttes, y assí lo juró a Dios nuestro señor y a una señal de cruz en forma y lo firmó ante mi el scrivano que doy fee le conozoo siendo ttesttigos Juan Ortiz Martínez, Juan de la Mata y Lucas Gutiérrez de Nava, vezinos de Toledo.

Antonio Rodriguez

Pedro Landeras y Velasco

Antte mi
Pedro Montero de
Ss^o Pu^o

Doc. 3: Testamento de Simon Vicente otorgado en virtud de poder (14-julio-1692).

A.H.P.T., prot. 372, fols. 638-639v.

Testtamento en virttud de poder

Sepasse por esta scripttura de testamento como nos doña Mariana de Torres, viuda de Simón Vizente, y don Luis Díaz Lasso, cura propio de la yglessia parroquial del señor San Bizente desta ziudad, y vecinos de ella, en nombre de dicho Simón Bizente y en birttud de su poder que nos dejó para hazer su ttesttamentto en qualquier tiempo denttro o fuera del ttermino de la ley, y disponer según y como nos dejo comunicado, como constta de dicho poder que otorgó en esta ziudad en nueve días del mes de dixiembre del año passado de mill seis-cientos y noventta y uno, ante el presente scrivano, devajo de cuja disposizión fallezió, que pedimos aquí le ynsiera e yncorpore. E yo el ynfraescripto de su pedimento lo hize assí, cuio thenor es el siguiente.

Aquí lo referido a folio 634.

El qual dicho poder aqui ynseritto e yncorporado dezimos thenerle azeptado y en casso nezessario de nuevo azepttamos. Y en conformidad de lo que nos comunicó dicho Simón Vizente en diverssas ocassiones tocante a la dispossizión de su alma y otras cossas, y de que nos dejó bastanttemente ynformados, hazemos y otorgamos su tteshtamentto y declarazión, y su última volunttad en la forma siguiente:

-Lo primero encomendamos su alma a Dios Nuestro Señor que la crió a su ymagen y semejanza y la redimió con su preziosa sangre, por cuios merittos y por yntterzessión de Nuestra Señora, su Santtísima Madre, y de los demás santtos y santtas de la cortte zelesttial, confiamos esttará en su Santta Gloria u en carrera de salvazión.

-Ytten declaramos que difunto su cuerpo fue besttido el avitto de Nuestro Padre San Francisco, y en una caja de madera fue sepulttado en dicha yglessia de San Vizente a donde era parroquiano. Y fue acompañado de la cruz y clérigos de ella, y del cavildo de curas y benefiziados de esta ziudad, y de la co-fradía del santtissimo sacramento de san Justo y Pastor de esta ziudad. Y se le hizieron los oficios de difuntto por dicho cavildo, y le dijeron bijilia y missa de cuerpo pressente, y se dijeron por su alma zinquentta misses rezadas, todo en conformidad de lo que nos dejó comunicado.

-Fue su volunttad se diessen, como se a dado, a las mandas forzossas ocho maravedís a cada una y al santo sepulcro de Jerusalem un real.

-Fue su volunttad se le thomassen, como se le an tthomado, dos bullas de composizi3n y dos de difunttos.

-Ytten declaramos no a dejado memorial alguno en nuesttro poder firmado de su mano ni de la de otra persona en su nombre. Adviérttense assí para que en ttodo ttiempo constte.

-Yten en el residuo y remanente de todos sus vienes y hazienda que ttubiese o le ttocasse por qualquier ttittulo, razón o caussa, ynstittuió y consttituimos en ttodos ellos por sus herederos a Joseph, Sim3n, Luisa y Francisca Vizente, sus hijos lejittimos y de mi dicha Mariana de Torres, para que lo aian, lleven y hereden por yguales parttes con la vendizi3n de Dios.

-Ytten el dicho difuntto nos nombró y nos nombramos por sus alvazeas, y assimismo a don Domingo Calder3n, cura propio más moderno de la Capilla del señor San Pedro sitta en la muy Santta Yglesia desta ziudad, y a cada uno ynsolidun con facultad de entrar en sus bienes y bender los nezessarios en almoneda o fuera de ella, cobrar sus deudas y dar carttas de pago, y azer las dilijenias nezesarias según se exttingue en dicho poder. Y que de lo que prozediere de todo se cumpla este ttesttamento y su poder, y que dure ttodo el ttiempo que se nezesitte aunque sea passado el que da el derecho.

-Y revocamos y anulamos y damos por ningunos y de ningún valor ni efecto todos y qualesquier ttesttamentos, mandas, cobdizilios, poderes para hazerlos que el dicho Sim3n Bizente tenga ottorgado por escripto u de palabra, que no valgan ni agan fee en juizio ni fuera de él, sino es el dicho poder ynserto y este testtamento que en su virttud otorgamos que valga por ttal o por otra scriptura que conforme a derecho tenga más fuerza. Y lo otorgamos ante el pressente escribano público del número y testigos en la ziudad de Toledo, en catorze días del mes de jullio del año de mill y seizientos noventa y dos. E yo el escribano doy fee conozco a los otorganttes y lo firmaron, siendo testigos Pedro de Olivares, Julián Garzía, Miguel de Morales, Juan de la Mata y Lucas Gutierrez de Nava, vezinos de Toledo.

D^a Mariana de Torres

Luis Diaz Lasso

Ante mi
Pedro Monntero de Hoz

VI. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES DOCUMENTALES.

ARCHIVO DIOCESANO DE TOLEDO (A.D.T.).

- Legajo IV/807 «Libro de cuentas de la fábrica de Santa Leocadia».
- Legajo IV/1.161 «Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza de San Lucas, 1666-1675».
- Legajo IV/1.473 «Esclavitud de Nuestra Señora de la Esperanza en la iglesia mozárabe de San Lucas».
- Legajo IV/308 «Fábrica de San Miguel. Cuentas 1596-1657».
- Legajo IV/531 «Libro de fábrica de San Juan Bautista».

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO (A.H.P.T.).

* Salvo cuando se indica lo contrario, los escribanos aquí relacionados lo son de la ciudad de Toledo. Los protocolos aparecen enumerados siguiendo un orden cronológico.

- BRAVO, Manuel.

Protocolos: 3.687, 3.688, 3.689, 307, 3.690, 3.691, 3.692, 308, 3.693, 3.694, 309, 310, 3.695, 3.696, 3.697, 3.698, 3.699, 3.700, 3.701.

- FERNÁNDEZ RAMILA, Diego.

Protocolos: 322, 3.718, 3.719, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 3.720, 3.721, 332, 333, 3.722, 334, 3.723.

- FLORES GONZÁLEZ, Juan.

Protocolos: 3.708, 3.709, 3.710, 3.711, 3.712, 3.713, 316, 3.714, 3.715, 317, 318.

- GALDO, Melchor de.

Protocolo: 368.

- GALLEGO DE LLAMAS, Francisco.

Protocolo: 462.

- GUTIÉRREZ, Mauricio.

Protocolo: 3.747.

- GUTIÉRREZ DE CELIS, Juan.
Protocolos: 3.552, 3.553, 3.554, 3.555, 3.556, 3.557, 3.558, 3.559, 3.551, 3.560, 3.561, 245, 3.562, 3.563, 3.564, 3.565, 3.566, 246, 247, 248, 3.567.
- HOZ, Rodrigo de.
Protocolos: 3.143, 3.144, 3.145, 3.146, 3.148, 3.151, 3.163, 3.150, 3.149, 3.152, 3.155, 3.154, 106, 3.156, 3.157, 3.158, 3.159, 3.160, 3.161, 3.162, 3.164, 3.165, 3.166, 3.167, 3.168, 3.169, 3.170, 3.171, 3.172, 3.173, 3.122, 3.174, 3.175, 3.176, 3.177.
- JIMÉNEZ, Manuel.
Protocolos: 3.838, 438, 3.839, 3.840, 15.948, 439, 440, 3.841, 3.842, 441.
- LOAISA, Juan de.
Protocolos: 3.751, 375, 376, 3.752, 3.753, 3.754, 15.948, 377.
- LÓPEZ, Sebastián.
Protocolos: 3.477, 3.475, 3.476, 3.478, 3.479, 3.480, 3.481, 3.482, 3.484, 3.485, 3.486, 3.487, 3.488, 3.489, 3.490, 3.491, 3.492, 3.493, 3.494, 3.495, 3.496, 3.497, 3.498, 206, 207, 3.499.
- LÓPEZ DE COBOS, Diego.
Protocolos: 445, 3.864, 446, 447, 448, 449, 3.865, 3.866, 450.
- MACHUCA, José Lorenzo.
Protocolos: 72, 56, 76, 78, 92, 3.762, 382, 381, 3.763, 383, 3.764, 3.765, 3.766, 385, 384, 386, 388, 387, 389.
- MARÍN BERMEJO, Juan (ss^o de Los Yébenes).
Protocolos: 12.325, 12.326, 12.327, 12.328, 12.329.
- MARTÍNEZ DE RELUZ, José.
Protocolos: 354, 3.732, 355, 356, 16.335, 357, 358, 359, 3.733, 360, 4.146, 3.734, 3.735, 15.971, 361, 362, 363, 3.736, 364, 365, 366, 3.737.
- MELGAR, Manuel de (ss^o de Yepes).
Protocolos: 10.866, 10.867, 10.868, 10.869.
- MONTERO DE HOZ, Pedro.
Protocolos: 3.748, 369, 370, 371, 372, 3.749, 373, 374.
- MORALES, Gabriel de.
Protocolos: 3.703, 3.704, 3.705, 3.706, 3.707.
- MOYA, José de.
Protocolos: 3.572, 3.573, 3.578, 253, 254, 3.574, 255, 3.575, 256, 257, 3.576, 258, 259, 3.577.
- ORTIZ DE VALDERRAMA, José de.
Protocolos: 396, 397, 398, 399, 3.802, 400, 401, 402, 403, 3.803, 404, 405, 406.

- PIEDRAHITA, Eugenio de.

Protocolos: 666, 3.812, 418, 3.813, 419, 420, 3.814, 421, 422, 423, 3.815, 192, 3.816, 424, 425, 426, 3.817, 428, 429, 3.818, 3.819, 3.820, 430, 3.821, 3.822, 3.823, 427, 431, 3.824, 3.825, 3.826, 432, 433, 434, 666, 4.001.

- RAMÍREZ, Cristóbal.

Protocolos: 3.767, 3.768, 3.769, 3.770, 3.771, 3.772, 3.773, 3.774, 3.775, 3.776, 3.777, 3.778, 3.779, 3.780, 3.781, 3.782, 393, 3.783, 3.784, 3.785, 3.786, 394, 3.787, 3.788, 3.789, 3.790, 3.791, 3.792, 3.793, 395, 3.794, 3.795, 3.796, 3.797, 3.798.

- RODRÍGUEZ, Pedro (ss° de Olías).

Protocolo: 11.890.

- RODRÍGUEZ DEL PRADO, Manuel.

Protocolos: 3.508, 3.507, 3.509, 3.510, 3.511, 2.018, 219, 220, 3.511, 221, 3.512, 3.513, 3.514, 222, 223, 224, 3.515, 225, 226, 3.516, 227, 228, 3.517, 229.

- RODRÍGUEZ, Francisco.

Protocolos: 3.731, 350, 351, 352, 353.

- ROMANI, Gabriel.

Protocolos: 3.726, 3.727, 3.728, 347, 348, 349, 3.729, 3.730.

- RUANO, Dionisio.

Protocolos: 295, 3.663, 296, 3.664, 3.665, 297, 298, 299.

- RUIZ DE ARRIETA, Gabriel.

Protocolos: 468, 3.875, 469, 470, 3.876, 471, 472, 473, 3.877, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 483, 495, 486, 487, 488.

- RUIZ MACHUCA, Bernabé.

Protocolos: 16.034, 3.724, 339, 340, 15.946, 15.947, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 16.035, 4.038.

- SÁNCHEZ, José Jacinto.

Protocolos: 3.873, 3.874, 16.335, 459, 460, 461, 463.

- SÁNCHEZ MARÍN, Sebastián (ss° de Los Yébenes).

Protocolos: 12.314, 12.316, 12.320.

- VALLADOLID, Eugenio Francisco de.

Protocolos: 3.412, 3.413, 144, 145, 3.420, 146, 3.421, 3.422, 3.423, 147, 3.424, 148, 149, 150, 3.425, 3.426, 151, 3.427, 152, 153, 154, 155, 156, 3.428, 157, 158, 159, 160, 161, 170, 162, 3.429, 163, 165, 164, 166, 167, 169, 168, 171, 172, 173, 174, 3.430, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 3.431, 181, 182, 3.432, 3.433, 183, 184, 185, 3.434, 186, 3.435, 187, 188, 190, 3.436, 191, 3.437, 3.438, 193, 194, 195, 196, 189, 197, 198, 199, 3.439.

- VILLASEÑOR MONTAÑÉS, Martín de.
Protocolos: 3.628, 268, 3.629, 269, 3.631, 3.630, 3.632, 3.633, 270, 3.634, 3.635, 272, 271, 273, 274, 3.635, 3.637, 275, 276, 3.638, 3.639, 277, 278, 3.640, 3.641, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 3.643, 286, 287, 288, 3.644, 3.645, 3.646, 3.647, 289, 290, 3.648.

- VILLOSLADA, Mauricio de.
Protocolos: 311, 312, 313, 314, 315.

- VOLANTE, Diego de.
Protocolos: 3.373, 3.374, 3.375, 130, 3.376, 3.377, 3.378, 3.380, 3.381, 3.382, 3.383, 3.385, 3.386, 3.387, 131, 3.388, 3.389, 132, 3.390, 133, 339, 134, 135.

ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO (A.M.T.).

- Manuscrito nº 158 «Libro de cuentas de obras de las casas consistoriales».
- Actas capitulares, años 1697, 1698.
- Caja s.n. «Obras Ayuntamiento 1690-1799».
- Caja s.n. «Festejos, canonizaciones y beatificaciones».
- Caja s.n. «Reyes. Venida a Toledo».
- Caja s.n. «Festejos. Segundo centenario de Calderón de la Barca».
- Caja s.n. «Autos por muerte de Reyes Felipe, 1621-1665»
- Caja s.n. «Reyes. Muertes».

ARCHIVO DE OBRA Y FABRICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO (A.O.F.C.T.).

Se han consultado todos los Libros de Gastos de la Obra y Fábrica entre los años 1650 y 1700 (existe un libro por año, sin signatura).

ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JUSTO Y PASTOR (A.P.J.P.).

- Libro de Bautismos, años 1631-1659.
- Libro de Bautismos, años 1659-1681.

2. BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV.: *Arquitecturas de Toledo* (2 vols.), Toledo, 1991.
AGULLO COBO, M.: *Noticias sobre Pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978.

- ALENDAY MIRA, G.: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España* (2 vols.), Madrid, 1903.
- ALLO MANERO, A.: «Tradicón ritual y formal en las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII», *Actas del Congreso El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 34-42.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Toledo pintoresca*, Madrid, 1845. Edición facsímil, Toledo, 1989.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.
- *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.
- ARAGONÉS, A.: «La clausura de la fundación Ercilla-Ocaña», *Toledo. Revista de Arte*, nº 218, 1924, pp. 1.047-1.050.
- ARANDA PÉREZ, F. J.: *Poder municipal y cabildo de jurados en Toledo en la edad moderna*, Toledo, 1992.
- BONET CORREA, A.: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, nº 5-6, Zaragoza, 1979.
- *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990.
- CARO, R.: *Días geniales o lúdicos* (2 vols.), Madrid, 1978
- CEAN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (6 vols.), Madrid, 1800 .
- CEDILLO, CONDE DE: *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1919. Edición I.P.I.E.T., Toledo, 1991.
- COLOMINA, J.: «Pintura del tríptico del altar mayor de la iglesia parroquial de la Calzada de Oropesa», *Toletum*, nº 20, 1986, pp. 107-108.
- CUADRA ESCRIVÁ DE ROMANI, L.: *Bosquejo histórico de la Cofradía hermandad de Nuestra Señora de los Desamparados de Toledo*, Toledo, 1924.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: *La casa del Ayuntamiento de Toledo. Historia de un edificio*, Toledo, 1994.
- «Teodoro Ardemans en la obra del Ayuntamiento de Toledo (1695-1703)», *Espacio, tiempo y forma*, nº 6, 1993, pp. 275-310.
- GALLEGO, J.: «Aspectos emblemáticos en las reales exequias de la Casa de Austria», *Goya*, nº 187-188, Madrid, 1987, pp. 120-124.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, A.: *Toledo entre Austrias y Borbones. Destierro de doña María Ana de Neoburgo*, Toledo, 1994.
- GÓMEZ-MENOR, J.: «La Cofradía toledana de Nuestra Señora de los Desamparados, su ermita y sus obras de arte», *Anales Toledanos*, V, 1971, pp. 167-197.
- LÓPEZ GÓMEZ, J. E.: *La procesión del «Corpus Christi» de Toledo*, Toledo, 1987.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.: «La iconografía de Santa Leocadia de Toledo», *Anales Toledanos*, XXI, pp. 7-30.
- MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.
- MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (4 vols.), Toledo, 1983 .
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984.

- MARTÍNEZ CAVIRO, B.: «El convento toledano de la Benitas. Don Francisco de Pisa y el Greco», *A.E.A.*, nº 242, 1988, pp. 115-130.
- MARTÍNEZ GIL, F.: «Fiestas barrocas de la muerte en el Toledo del siglo XVII», *Anales Toledanos*, XXX, 1983, pp.109-154.
- *Actitudes ante la muerte en el Toledo de los Austrias*, Toledo, 1984.
- MORA DEL POZO, G.: «Festejos por la inauguración del Transparente de la Catedral de Toledo», *Anales Toledanos*, XIV, 1982, pp. 109-154.
- MORENO CUADRO, F.: *Artistas y mentores del barroco efímero*, Córdoba, 1985.
- NICOLAU CASTRO, J.: «El retablo mayor de la parroquia de la Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello», *B.S.E.A.A.*, LIV, 1988, pp. 442-451.
- «Miscelánea sobre pintura toledana», *B.S.E.A.A.*, LV, 1989, pp. 431-438.
- PARRO, S. R.: *Toledo en la mano* (2 vols.), Toledo, 1857.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992.
- PÉREZ SEDANO, F.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1914.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: «La ermita del Pradillo». *B.R.A.B.A.C.H.T.*, nº II, enero, 1919, pp.60-61.»
- La iglesia de la Vida Pobre», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, nº IV, junio, 1919, pp. 165-190.
- *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias*, Toledo, 1920.
- «La Magdalena», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, nº VIII-IX, julio-diciembre, 1920, pp. 214-229.
- *Las parroquias de Toledo*, Toledo, 1921.
- «Toledo misterioso», *Toledo. Revista de Arte*, nº 175, 1921, pp. 203-204.
- REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien* (3 vols.), París, 1955-58.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII*. Toledo. 1988.
- «Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer», *B.S.E.A.A.*, LXI, 1995, pp. 141-153.
- «El platero toledano Antonio Pérez de Montalto» en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 723-739.
- «Intervención de Teodoro Ardemans en las obras del Ayuntamiento de Toledo», *Academia*, nº 76, 1993, pp. 351-387.
- «El pintor madrileño José de Paz Ribera y el túmulo de Luis I en la Catedral de Toledo», en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1993, pp. 573-583.
- REVUELTA TUBINO, M.: *Guía del Museo de Santa Cruz*, Madrid, 1966.
- *Inventario artístico de Toledo*, Madrid, 1983.
- *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada* (2 vols.), Madrid, 1989.

- *Museo de Santa Cruz de Toledo* (2 tomos), Ciudad Real, 1987.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, J. M.: *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Toledo, 1989.
- SÁNCHEZ COMENDADOR, B.: «Recibimiento en Toledo de la Reina doña Mariana de Austria», *B.R.A.B.A.C.H.T.*, nº XLII-XLIII, 1930, pp. 71-80.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, R.: *Historia de los Yébenes*, Los Yébenes, 1994.
- SOTO CABA, V.: *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992.
- SUÁREZ QUEVEDO, D.: *Arquitectura barroca en Toledo*, Toledo, 1990.
- «El mantenimiento del poder eclesiástico en Toledo durante el siglo XVII», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 195-204.
- TOVAR MARTÍN, V.: «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *A.E.A.*, nº 183, 1973, pp. 261-297.
- VIÑAZA, CONDE DE: *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez* (4 vols.), Madrid, 1889-94.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T.: «Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orleans (1680). El arco del Prado», *A.E.A.*, nº 251, 1990, pp. 474-483.
- «Claudio Coello: Dibujos festivos», *A.E.A.*, nº 263, 1993, pp. 257-278.
- ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo* (2 vols.), Madrid, 1916.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

A.D.T.	Archivo Diocesano de Toledo.
A.E.A.	Archivo Español de Arte.
A.H.P.T.	Archivo Histórico Provincial de Toledo.
A.M.T.	Archivo Municipal de Toledo.
A.O.F.C.T.	Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.
A.P.J.P.	Archivo Parroquial de San Justo y Pastor.
B.R.A.B.A.C.H.T.	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.
B.S.E.A.A.	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid.
fol.	folio.
n ^o	número.
p.	página.
pp.	páginas.
prot.	protocolo.
s.f.	sin foliar.
s.n.	sin número.
ss ^o	escribano.

LÁMINAS



Fig. 1. Nicolás de Latras. *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana*. Camarín de la Virgen de la Esperanza. Iglesia de San Lucas. Toledo.



Fig. 2. *Trinidad en la Tierra*. Camarín de la Virgen de la Esperanza. Iglesia de San Lucas. Toledo.



Fig. 3. *Detalle de la Trinidad en la Tierra*. Camarín de la Virgen de la Esperanza. Iglesia de San Lucas. Toledo



Fig. 4. *Trinidad en la Tierra*. Grabado de Schelte à Bolswert sobre composición de Rubens



Fig. 5. *Anuncio a Zacarías*.
Iglesia de San Juan Bautista. Los Yébenes. Toledo



Fig. 6. Detalle del *Anuncio a Zacarías*.
Iglesia de San Juan Bautista.
Los Yébenes. Toledo.



Fig. 7. Detalle del *Anuncio a Zacarías*.
Grabado de Philippe Galle sobre composición
de Maerten van Hemskerck.



Fig. 8. *Nacimiento de San Juan.*
Iglesia de San Juan Bautista. Los Yébenes. Toledo



Fig. 9. *Bautismo de Cristo.*
Iglesia de San Juan Bautista.
Los Yébenes. Toledo.



Fig. 10. *Bautismo de Cristo.*
Grabado de Cornelis Cort sobre composición
de Francesco Salviati.



Fig. 11. *Degollación del Bautista*. Iglesia de San Juan Bautista. Los Yébenes. Toledo.



Fig. 12. *Santa Leocadia*.
Iglesia de Santa Leocadia. Toledo.



Fig. 13. *Detalle de Santa Leocadia*.
Iglesia de Santa Leocadia. Toledo.



Fig. 14. *Virgen del Sagrario en el trono.*
Ermita de Nuestra Señora del Mirón. Soria.



Fig. 15. *Imposición de la casulla
a San Ildefonso.*
Convento de San José. Toledo.



Fig. 16. Detalle de la *Imposición de la casulla
a San Ildefonso.*
Convento de San José. Toledo.



Fig. 17. *San Lorenzo.*
Museo de Santa Cruz. Toledo.



Fig. 18. *Huida a Egipto*. Colegio de Doncellas Nobles. Toledo.



Fig. 19. *Huida a Egipto*. Iglesia de Santa Leocadia. Toledo.



Fig. 20. *Huida a Egipto*. Col. Ruiz Ballesteros. Toledo.



Fig. 21. *Última Cena*.
Convento de San Pedro Mártir. Toledo.



Fig. 22. Detalle de la *Última Cena*.
Convento de San Pedro Mártir. Toledo.



Fig. 23. Detalle de la *Última Cena*.
Convento de San Pedro Mártir. Toledo.

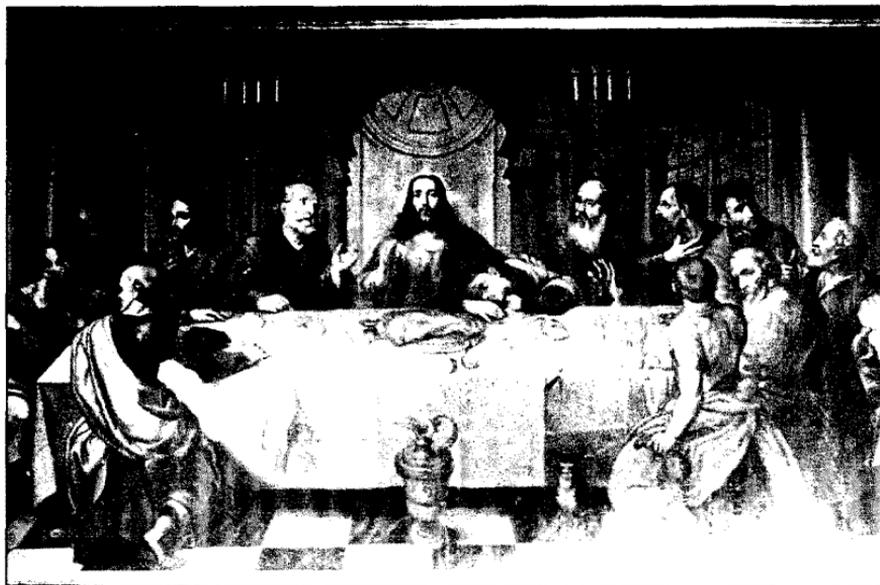


Fig. 24. Detalle de la *Última Cena*.
Convento de San Pedro Mártir. Toledo.



Fig. 25. Detalle de la *Última Cena*.
Convento de San Pedro Mártir. Toledo.



Fig. 26. Detalle de la *Última Cena*.
Convento de San Pedro Mártir. Toledo.



Fig. 27. *Santo Tomás de Aquino.*
Catedral de Toledo.



Fig. 28. *Santa Gertrudis.*
Catedral de Toledo.



Fig. 29. *Huida a Egipto.*
Iglesia de Santo Tomás de Cantuariense. Alcabón. Toledo.

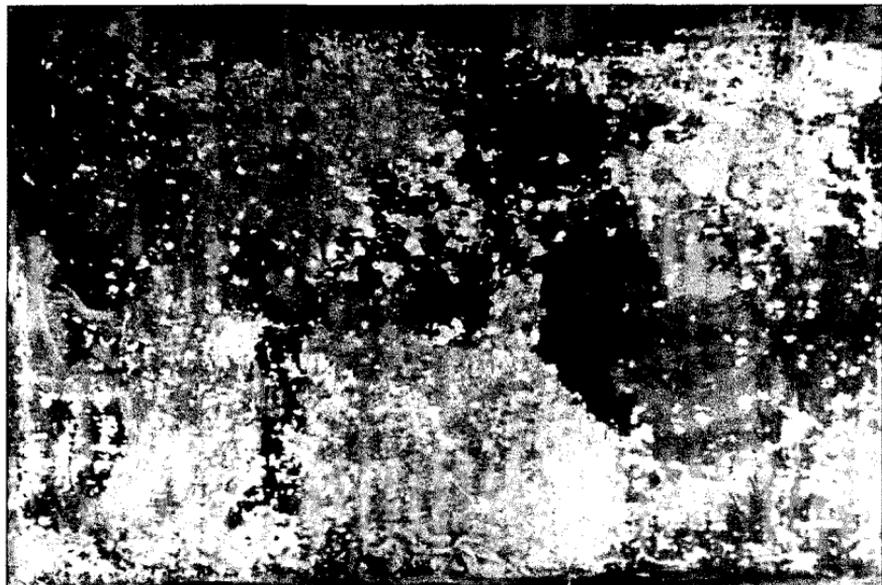


Fig. 30. *Moisés salvado de las aguas.*
Paradero desconocido.



Fig. 31. *El nacimiento de la Virgen.*
Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 32. *La Anunciación*. Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 33. *La Anunciación* (Detalle). Grabado de Cornelis Cort.



Fig. 34. *La Visitación*. Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 35. *La Visitación*. Grabado de Hendrik Goltzius, perteneciente a la serie de la Vida de la Virgen.



Fig. 36. *El Nacimiento de Cristo*. Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 37. *La Adoración*. Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 38. *La Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana..* Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 39. Detalle de la *Coronación de la Virgen*.
Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.

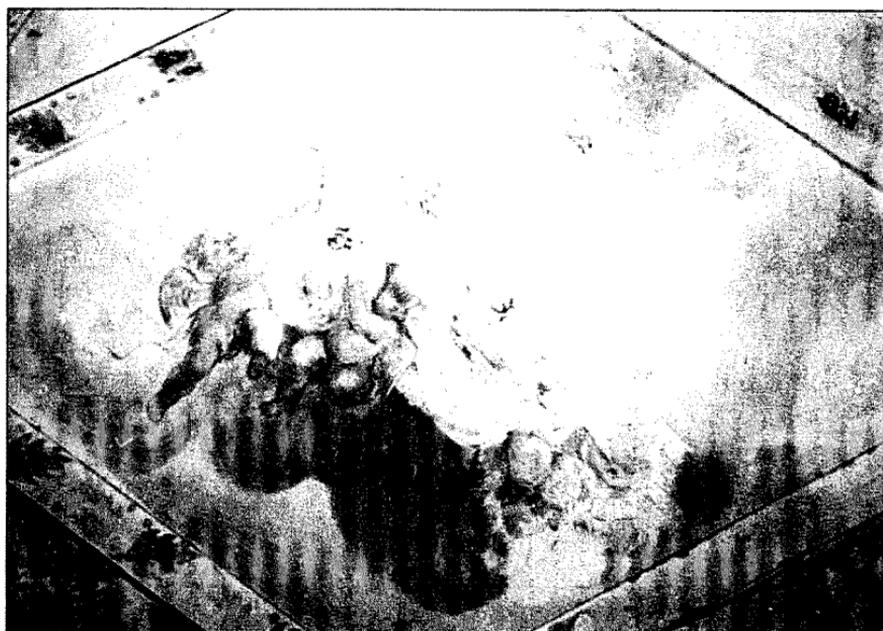


Fig. 40. Detalle de la *Coronación de la Virgen*.
Camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios. Cuerva. Toledo.



Fig. 41. *San Pedro*.
Iglesia de Santo Tomé. Toledo.



Fig. 42. Antonio Pereda. *San Pedro*.

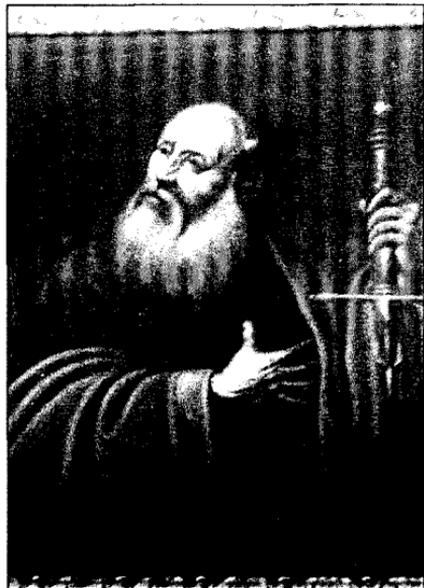


Fig. 43. *San Pablo*.
Iglesia de Santo Tomé. Toledo.



Fig. 44. Antonio de Pereda. *San Pablo*.



Fig. 45. *Asunción y Coronación de la Virgen.*
Bóveda de la Iglesia de San Cipriano. Toledo.



Fig. 46. Detalle de la Bóveda de la Iglesia de San Cipriano. Toledo.



Fig. 47. *Asunción y Coronación de la Virgen.*
Detalle del grabado de Schelte à Bolswert sobre composición de Rubens.



Fig. 48. Detalle de la Bóveda de la Iglesia de San Cipriano.
Toledo.

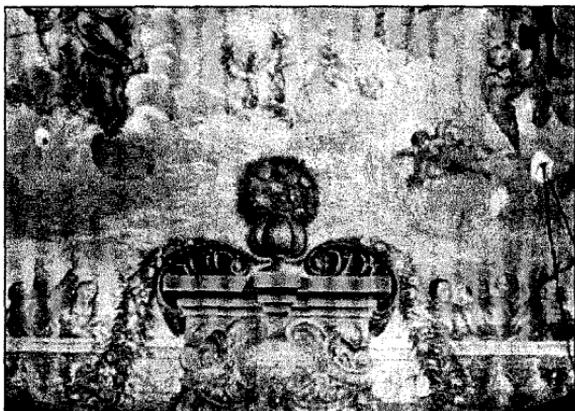


Fig. 49. Detalle de la Bóveda de la Iglesia de San Cipriano.
Toledo.



Fig. 50. Detalle de la Bóveda de la Iglesia de San Cipriano.
Toledo.



Fig. 51. *Anunciación*. Iglesia de San Cipriano. Toledo.



Fig. 52. *Santo Tomás de Aquino*.
Convento de Jesús y María. Toledo.

Copia digital realizada por el
Archivo Municipal de Toledo





Paula Revenga Domínguez, nacida en Madrid, estudió en la Universidad Complutense siendo licenciada en Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte, y Premio Extraordinario de Licenciatura por esta Universidad.

Becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores Italiano, en 1987 marcha a Italia, donde permanece casi dos años y, estudiando en la Universidad de Padua y realizando una investigación sobre "La presencia de obras de arte españolas en las colecciones venecianas". En 1989 obtiene la Beca de Formación del Profesorado y Personal Investigador del Ministerio de Educación y Ciencia, incorporándose al departamento de Historia del Arte Moderno de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. En 1990 se le concede la "Ayuda para estancias cortas en el Extranjero" del servicio de Investigación y Relaciones Internacionales del M.E.C, para investigar en la Universidad de Venecia, y en 1991 obtiene esta misma ayuda para estudiar en el Museo del Louvre y en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle de París.

En la actualidad es profesora de Historia del Arte en las Universidades Alfonso X el Sabio y Complutense de Madrid. Labor docente que compagina con su actividad investigadora enfocada preferentemente al estudio del arte barroco, con especial atención al foco toledano, y a las relaciones artísticas entre España e Italia. Ha publicado *Aproximación a la pintura toledana en la segunda mitad del siglo XVII* (1988), y numerosos artículos en revistas especializadas españolas e italianas.



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE TOLEDO
Concejalía de Cultura