

Cuestiones de iconografía mercedaria en obras madrileñas de José Jiménez Donoso, Alonso del Arco, Matías de Irala y Antonio González Ruiz.

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 20 de febrero de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 91-102
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Este trabajo estudia una serie de obras inéditas de pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII que tienen el interés común de tratar temas iconográficos relativos a la Orden de la Merced. Cada una de ellas plantea diversos problemas y a través de su análisis se ofrecen hipótesis sobre la finalidad con la que fueron creadas y su posible destino.

Son un dibujo de José Jiménez Donoso (Nueva York, The Hispanic Society), cuya iconografía se revisa y se identifica con la de San Pedro Pascual; una serie de santos fundadores de la Orden de la Merced y de santas monjas, obra de Alonso del Arco, que decoran el coro alto de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid; un complejo dibujo alegórico de fray Matías de Irala (col. privada); y un bellissimo óleo de la Virgen de la Merced de Antonio González Ruiz (Autol, La Rioja, parroquia de San Adrián y Santa Natalia), del que existe el dibujo preparatorio y la estampa posterior.

En ellos se entretienen cuestiones particulares y generales, éstas referidas fundamentalmente a los procesos de creación, de exaltación, difusión y devoción particular del culto a los santos mercedarios en la España del Barroco.

PALABRAS CLAVE

Iconografía religiosa. Orden de la Merced. Pintura religiosa. Escuela española. Madrid. Siglo XVII. Siglo XVIII.

ABSTRACT

This work studies a series of unknown paintings from Madrid-born artists from the XVII and XVIII centuries, who have a common interest in portraying topics related to the Order of Mercy. Each one of them shows different problems, and through its analysis, several hypothesis arise regarding the reasons of their creation as well as of their possible purposes.

We are talking about a drawing from Jose Jimenez Donoso (New York, The Hispanic Society) which iconography identifies itself with that of San Pedro Pascual; a series of saints which founded the Order of Mercy and the holy sister, work of Alonso del Arco, which decorate the high choir of the MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid; a complex drawing of fray Matías de Irala (private collection), and a beautiful painting of the *Virgin of Mercy* done by Antonio Gonzalez Ruiz (Autol, La Rioja, Parish of San Adrian y Santa Natalia), of which there exists a drawing in circulation and your print.

In all of the above, there are their own particular and general queries, them beign referenced fundamentally on the creation, exaltation, and particularly the worship to the cult of the holly mercedarian of the Baroque Spain

KEY WORDS

Religious Iconography. Order of Mercy. Religious Painting. Spanish School. Madrid. 17th Century. 18th Century.

Las vías de la creación iconográfica son siempre complejas en sus orígenes. Por lo que respecta a la de las órdenes religiosas, en este caso las de Nuestra Señora de la Merced de Rendición de Cautivos, sus orígenes históricos, sus tradiciones y su literatura apologética fueron desde el siglo XVI fuente inagotable de invención plástica. En ella conviven las venerables imágenes fundacionales, con las escenas históricas de legitimación a través de la aprobación de las Constituciones y con los retratos literarios y plásticos de los santos fundadores y de los más ilustres varones de la Orden. La revisión del Concilio de Trento vino a poner cierto orden, pero finalmente la iconografía de las órdenes religiosas quedó potenciada tanto por la canonización de nuevos santos, como por su culto y la difusión de sus vidas generalmente por vía impresa y en ocasiones plástica a través de series de estampas y de lienzos destinados a la decoración de templos de especial significación, importancia o potencial económico.

Hace ya algunos años que la iconografía de la Orden de la Merced en Madrid fue objeto de atención desde el punto de vista de la historia del arte por parte de García Gutiérrez¹ y más recientemente la publicación del catálogo de pintura y escultura del convento de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid ha dado a conocer muchas de las imágenes de su patrimonio, aunque inconcebiblemente no todas².

La reciente tesis doctoral de V. F. Zuriaga Senent plantea los orígenes de esa iconografía a partir del análisis de la historia de la Orden, sus crónicas, su reforma al socaire del concilio de Trento, la literatura hagiográfica y la canonización de sus principales santos en el transcurso de poco más de cien años que discurrieron entre los siglos XVII y XVIII. El amplio repertorio sobre la iconografía de las vírgenes de la Merced, del Puig, de los santos fundadores (San Pedro Nolasco) y de los demás destacados (San Ramón Nonato, San Pedro Armengol, San Pedro Pascual, San Serapio, Santa María de Cervellón y la beata Mariana de Jesús) no agota el tema, puesto que en gran medida su trabajo se centra en Valencia, con extensiones a los restantes territorios hispanos de la antigua la Corona de Aragón, origen de la Orden, y a algunos conventos peninsulares en los que se generaron series importantes de imágenes y escenas narrativas, como los de Madrid y el de la Merced Calzada de Sevilla, de donde proceden importantes conjuntos debidos a Francisco Pacheco, Francisco de Zurbarán y los Polanco. La aplicación de una metodología rigurosa hace que las creaciones iconográficas madrileñas no tengan el protagonismo que merecen.

En las páginas que siguen se presentan algunas creaciones de iconografía mercedaria correspondientes fundamentalmente a pintores del ámbito cortesano de Madrid de los siglos XVII y XVIII, donde la Orden de la

Merced estuvo implantada en dos conventos masculinos: Mercedarios Calzados y de Descalzos o de Santa Bárbara, y con tres femeninos: el de la Purísima Concepción o de Don Juan de Alarcón, el de Don Juan de Góngora y el de San Fernando, fundado a fines del siglo XVII, de los que dos aun subsisten en sus edificios originales³. Además pueden añadirse a la nómina los conventos de Mercedarios Calzados y Descalzos de Alcalá de Henares, y el de Santa Cecilia (mercedarios descalzos) de Rivas de Jarama. Son un dibujo de José Jiménez Donoso (Nueva York, The Hispanic Society of America), cuya iconografía se revisa y se identifica con la de San Pedro Pascual; una serie inédita de santos fundadores de la Orden de la Merced y de santas monjas de Alonso del Arco que decoran el coro alto de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid; un complejo dibujo alegórico de fray Matías de Irala (col. privada); y un bellissimo óleo sobre cobre de la Virgen de la Merced de Antonio González Ruiz (Autol, La Rioja, parroquia de San Adrián y Santa Natalia), del que existe el dibujo preparatorio y una la estampa. En ellos se entretejen cuestiones particulares y generales, éstas referidas fundamentalmente a los procesos de creación, de exaltación, difusión y devoción particular del culto a los santos mercedarios en la España del Barroco.

La iconografía de San Pedro Pascual en un dibujo de José Jiménez Donoso.

Una reciente exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado de parte de los dibujos españoles de la Hispanic Society of America de Nueva York puso de relieve la riqueza de los fondos artísticos de la institución y su enorme esfuerzo en pro de la cultura española. Los ochenta y dos dibujos presentados con catalogación de Priscilla E. Muller fueron una muestra representativa de la realidad y de las dificultades del estudio del dibujo⁴. La amplia y variada nómina de autores presentados incluyó ejemplares muy destacados y seguros de maestros como José de Ribera (nº 28), Alonso Cano (nº 30), Antonio del Castillo (nº 34-41), Bartolomé Esteban Murillo (nº 42-43), Sebastián de Herrera Barnuevo (nº 44), Mateo Cerezo el Joven (nº 53), José Antolinez (nº 51), Claudio Coello (nº 55) o Francisco de Goya (nº 64-72), junto a otros más discutibles, bien sea por razón de atribución o autoría, como me parece que es el caso de *La Virgen de la Victoria*, atribuida a Francisco Rizi (nº 32), bien por razón de su identificación iconográfica, como es el caso del indudable dibujo de José Jiménez Donoso (Consuegra, c. 1632-Madrid, 1690) que se identifica como *Estudio para un elemento arquitectónico que presenta a San Pedro en prisión liberado por el ángel, con las armas papales de Clemente X en la parte supe-*

rior (Fig. 1), al que la autora dedica uno de los análisis más extensos⁵.

Absolutamente conforme con la atribución a Jiménez Donoso y con la identificación de la casi totalidad de los elementos parlantes de la composición, sin embargo su asunto no se refiere al pasaje de la vida del apóstol San Pedro relatado en los Hechos de los Apóstoles (12, 3-9), sino a la prisión de San Pedro Pascual, fraile de la Orden de la Merced y obispo de Jaén, muerto en 1300, cuyo tema repiten otros dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuidos de modo poco convincente a Francisco Rizi y Francisco Herrera el Mozo⁶. Como señala P. Muller, que considera técnicamente similares los tres dibujos, frente al abocetamiento y esquematismo de los dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, el de la Hispanic Society está mucho más elaborado, tanto en su encuadramiento arquitectónico, como en la definición de las figuras, y por ello es más evidente que no puede tratarse de la iconografía de la liberación del apóstol San Pedro por el ángel.

Atendiendo a la composición y a los símbolos que aparecen en el dibujo nos encontramos con un edículo cóncavo rematado en una venera y encuadrado con pilas-tras decoradas en el frente con estípites con escudos de la Orden de la Merced y coronados por ménsulas a modo de capitel en el frente. Está ocupado por una cartela ovalada que se remata con floreros que flanquean el escudo papal de Clemente X (1670-1676), culminado con la tiara y las llaves de San Pedro. Sobre los cuatro ángulos del dibujo, que coinciden más o menos con los lados de la cartela y los remates de las pilastras, se disponen cuatro ángeles que llevan cada uno un símbolo bien definido, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, unos grilletes, un alfanje, un báculo y una mitra. Finalmente la escena representada en el interior del medallón recoge en efecto una escena de mazmorra con algunos símbolos indubitables para la identificación del santo como la muceta correspondiente a su grado de doctor; el personaje inspirado por el Espíritu Santo lleva en las manos un libro abierto y una pluma algo borrosa en la mano derecha, mientras un ángel le proporciona la luz necesaria mediante el cirio encendido.

Las claves de la Merced (escudos de la Orden, cortado con la cruz blanca en campo rojo, correspondiente al arzobispo de Barcelona Berenguer de Palou, y las barras rojas y amarillas de la corona de Aragón), los emblemas de un obispo (mitra y báculo) prisionero (grilletes) y que sería finalmente degollado (alfanje), más el escudo de Clemente X (canonización durante su pontificado) señalan hacia un santo antes que hacia un apóstol. Todos estos datos permiten identificar la escena con una representación del fraile mercedario y obispo de Jaén San Pedro Pascual como es la de su condición de escritor en la prisión de Granada, inspirado por el Espíritu Santo y asistido por un ángel.

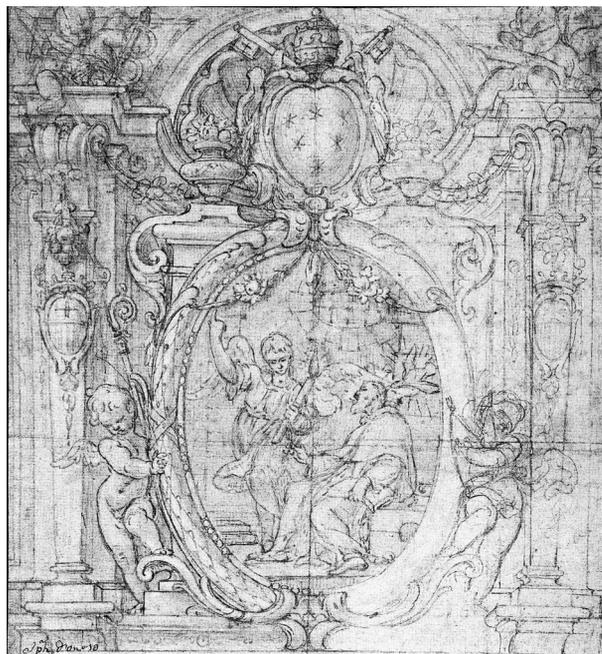


Fig. 1. José Jiménez Donoso. Estudio para una cartela arquitectónica con las armas de la Merced y del papa Clemente X y escena de San Pedro Pascual en prisión. Hacia 1670-1690. Nueva York, The Hispanic Society of America

Pedro Pascual (Valencia, circa 1225-Granada, 1300) nació en el seno de una familia de Valencia y tras la reconquista de la ciudad en 1238 el rey Jaime I le concedió una canonjía en la catedral. A instancias del fundador de la Orden Pedro Nolasco estudió en la Sorbona de París y se doctoró en teología. Tras un viaje a Roma, profesó en el convento de Valencia (6 de diciembre de 1250). Fue llamado por Nolasco a Barcelona y más tarde al reino de Granada en su anhelo de trabajar en la redención de cautivos. En Zaragoza fue nombrado preceptor del infante Don Sancho, hijo de Jaime I, quien se haría fraile mercedario y ocuparía la sede arzobispal de Toledo, tomando a Pedro Pascual como consejero. Tras la muerte del arzobispo en 1275, Pedro Pascual regresó a Valencia y viajó a través de Cataluña y Francia hasta Orvieto y Roma.

En 1294 se retiró al monasterio de Trasmiras (quizá San Miguel de Trasmiras en el obispado de Orense), del cual fue abad a petición del obispo, y en 1296 se encontraba de nuevo en Roma, siendo entonces nombrado obispo de Jaén por Bonifacio VIII, del que tomó posesión en el mes de noviembre. Dedicado a la reorganización diocesana fue apresado y conducido a Granada, disfrutando en el cautiverio de una cierta libertad, pues celebraba la misa, escribía, enseñaba el catecismo y predicaba tanto en privado como en público. El dinero recolec-

tado por sus diocesanos para su rescate lo empleó San Pedro Pascual en la liberación de niños y mujeres. Es tradición que durante esta etapa San Pedro Pascual escribió mucho sobre leyendas de santos, sobre la pasión de Cristo, una apología del cristianismo conocida como la *Biblia pequeña*, tres opúsculos sobre el padrenuestro, los diez mandamientos y el credo, y la *Historia de la impugnación de la secta de Mahoma en defensa de la ley evangélica de Cristo*, obra que enfadó a sus captores hasta provocar el encierro y la decapitación del santo. Su cuerpo fue entregado a los enviados de Jaén y Baeza, dando lugar a una disputa que benefició a los de Baeza.

Venerado desde el mismo momento de su martirio, los procesos de canonización se iniciaron en 1645 durante el episcopado jiennense de Don Baltasar Moscoso y Sandoval y fueron sentenciados por el papa Clemente X en agosto de 1670. Hasta 1679 se promulgaron diversos breves aprobando los escritos de San Pedro Pascual, concediendo su oficio y misa a la Orden de la Merced, a varias diócesis y finalmente a toda España⁷.

La iconografía de San Pedro Pascual es propia de la Orden de la Merced y de los territorios a los cuales se vinculó a lo largo de su vida. En la Valencia del siglo XVII Pablo Pontons lo representó en la cárcel en uno de los cuadros del claustro bajo de la Merced Calzada⁸, Jerónimo Jacinto de Espinosa como clérigo diciendo la misa en el cuadro pintado para el convento de la Merced de la ciudad (Valencia Museo de Bellas Artes)⁹ y Vicente Salvador Gómez en acto de escribir sobre el misterio de la Inmaculada Concepción Virgen (Valencia, Museo de Bellas Artes)¹⁰. En Andalucía, Francisco de Zurbarán lo representó en uno de los cuadros de la serie de la Merced Calzada de Sevilla (Sevilla, Museo de Bellas Artes). En Madrid algunas de sus representaciones parecen ser de fecha muy cercana a su canonización, como la pintura de Francisco Solís que lo representa como mercedario, en pie y en actitud de escribir, rodeado de ángeles con el cirio encendido y con los atributos episcopales (Huesca, Museo). La atribución del dibujo a Jiménez Donoso nos lleva a contextualizar su realización en el marco de otros trabajos del pintor para la Orden. Jiménez Donoso pintó para el convento valenciano de la Merced Calzada dos grandes cuadros en la capilla de la Comunión y otro para la antesacristía¹¹. Ponz sólo menciona los dos de la capilla de San Juan de Letrán (o de la Comunión), hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, “cuyos asuntos pertenecen a la fundación de la misma”¹², pero nada dice del cuadro de la antesacristía. Tramoyeres identificó este tercer cuadro como una escena de *San Pedro Pascual diciendo misa* que estaba firmada y fechada en 1666¹³, pero también proporcionó unas medidas para los cuadros de la capilla., que han dado lugar a alguna confusión¹⁴, quizá porque fueran erróneas o quizá porque se refirieran a los otros tres cuadros de la citada capilla no tenidos en

consideración por la mayoría de los eruditos antiguos, pero si por Orellana, quien los describe con mayor precisión y los atribuye a Espinosa¹⁵.

La precisa identificación iconográfica de la pintura de Jiménez Donoso, fechada en 1666 y por tanto anterior a la canonización del santo, descarta la posibilidad de que la composición del dibujo de la Hispanic Society estuviera destinada a la decoración del ciclo de los Mercedarios Calzados de Valencia, reconstruida a través de las distintas menciones antiguas, aunque sí demuestra cierta continuidad en el trabajo de Donoso para los Mercedarios, puesto que poco después decoraría las pechinas de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón en Madrid con cuatro lienzos circulares de *San Eutiquio* (de Constantinopla, mártir)¹⁶, *San Victoriano* (de Cartago, mártir), la *Venerable Natalia* (de Toulouse, mercedaria terciaria) y *San Pedro Pascual*¹⁷, a quien representó con el escudo mercedario y con la capa pluvial y la mitra de obispo, además del cuchillo y la palma del martirio.

Desconocemos el momento en que fue ejecutado este curioso ciclo de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, que parece estar pensado en homenaje a San Pedro Pascual, puesto que los dos santos lo acompañan se caracterizan por haber sufrido martirio por su fe: Victoriano en el año 484 por el rey arriano Humerico en su persecución de los cristianos de Mauritania y Eutiquio en el transcurso de la invasión de Constantinopla por el rey árabe Walid en 741, mientras que la beata Natalia de Toulouse (1312-1353), sólo canonizada en 1903, es recordada en el santoral de la Orden por su devoción a Cristo Crucificado con el que se la representa y por el don de la bilocación que le permitía estar a la vez en el convento de Barcelona y en África rescatando a una niña esclava natural de Calabria¹⁸. La inclusión de *San Pedro Pascual* podría llevarnos a una fecha cercana o poco posterior a 1670, año de su canonización por Clemente X, si bien existen representaciones suyas de fecha anterior. Por otro lado, la historia recientemente publicada de los patronos del convento de Don Juan de Alarcón parece apuntar a una fecha posterior a 1679 para la decoración de Jiménez Donoso¹⁹. Entre 1653 y 1679 el patronato de Alarcón correspondió a la familia de los Cortizos, banqueros de origen judío que aumentaron considerablemente su fortuna durante el reinado de Felipe IV y consiguientemente su estatus social mediante la obtención de varios hábitos militares, cargos administrativos y títulos de nobleza. La detallada escritura de patronato del 4 de agosto de 1653 obligaba a los Cortizos a terminar la fábrica en dos años, lo que más o menos vino a cumplirse, de modo que la iglesia se pudo consagrar en 1656. Como patronos se les permitía abrir tribunas en el lado del Evangelio, poner sus escudos donde les pareciera, les responsabilizaba de la construcción de los tres retablos

de la iglesia con iconografía de la Merced y con otras devociones particulares, y construir una cripta funeraria bajo el presbiterio, colocando mausoleo con esculturas en la capilla mayor. En la nueva revisión de la arquitectura intervino el hermano Francisco Bautista, el retablo mayor fue contratado con Pedro de la Torre el 15 de enero de 1654²⁰ y se le colocó el gran lienzo de Juan de Toledo, y el escultor Martín de Mayre realizó el mausoleo y varios escudos que debían ser colocados en el exterior, entre ellos uno de tres varas para la fachada de la calle de la Puebla. Los golpes de fortuna de los Cortizos, establecidos y a salvo de la Inquisición en Nápoles desde 1656, pero siempre al servicio de Felipe IV, hicieron que a finales de 1679 el patronato fuera vendido, o casi entregado en pago de deudas, a la duquesa de Montaña. Lo que ocurrió a continuación en el convento de las monjas Mercedarias puede intuirse: eliminación de la memoria de los Cortizos como patronos anteriores, tanto del recinto exterior como del interior de la iglesia conventual, con la excepción de los tres retablos, lo que seguramente obligaría a realizar ciertos retoques en la decoración. Es probable que los lienzos circulares de Jiménez Donoso, ideales para cubrir los huecos de unas pechinas que quizá lucieron en su momento de máximo esplendor las armas de los Cortizos, se deban a uno de estos retoques y sean por tanto posteriores a 1679.

Volviendo al dibujo de la Hispanic Society, ni Palomino ni Ponz²¹ registran acontecimiento u obra alguna relacionada con una pintura semejante de José Jiménez Donoso. Por su estructura arquitectónica y su carga emblemática, el dibujo no evoca un simple lienzo, sino más bien la composición para una portada de libro. En este sentido vale la pena recordar que algunas de las composiciones más complejas sobre San Pedro Pascual surgidas de artistas del siglo XVII tienen relación con ilustraciones para libros, como la estampa de Mariano Gimeno y fray Claros para ilustrar las obras del santo mercedario (Madrid, 1676)²² o la de Francisco Quesadez²³. En Madrid Pedro de Villafranca abrió estampas destinadas a ilustrar la *Regula et constitutiones...* de la Merced (Valencia, 1664), incluyendo en ella a los Santos Pedro Nolasco, Ramón Nonato y Pedro Pascual, y los *Annales del Orden de los descalzos de... la Merced* de fray Pedro de San Cecilio (Barcelona, 1669); y Pedro González Ruiz y Gregorio Fosmann ilustraron la *Regula et Constitutionis...* de fray José Linas (1691), lo que igualmente indica una cierta demanda foránea de este tipo de composiciones a artistas de Madrid²⁴.

Pero tampoco puede descartarse que se relacione con algún lienzo para un guión o estandarte procesional con motivo de la canonización. A este respecto Orellana menciona que en 1691 el canónigo y pintor Vicente Vitoria realizó para los franciscanos descalzos de Valencia el estandarte de la canonización de San Pascual Bailón,

en el que por una cara se había pintado iba pintado al *Papa presentando a San Pascual Bailón vestido de pontifical a Dios* y por el otro unos *Ángeles ofreciendo al santo un cáliz con su Hostia*²⁵.

En ninguno de los cinco conventos mercedarios de Madrid (Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara, Mercedarios Calzados²⁶, Mercedarias de Don Juan de Alarcón y Mercedarias de Góngora) registra Felipe de Castro ninguna composición semejante a la del dibujo de Donoso²⁷.

Tampoco se encuentra en los conventos de Alcalá de Henares y de Rivas de Jarama, analizados por Zaragoza Arribas²⁸. Ni siquiera en el de cercana Toledo, tan estrechamente ligada a Madrid en lo artístico en la segunda mitad del siglo XVII y en cuya catedral Jiménez Donoso fue maestro mayor, hemos hallado rastro de un encargo semejante, aún a pesar de las solemnes fiestas de la canonización de San Pedro Pascual celebradas por los mercedarios del convento de Santa Catalina, que según la tradición había fundado el propio santo²⁹. El libro está dedicado al cardenal Don Pascual de Aragón, que en 1661 había presentado en Roma las cartas para la canonización, y las fiestas discurrieron durante tres días de octubre de 1673, sin procesiones, pero con sermones, luminarias, fuegos y adorno de altares por todo el convento, destacando el mayor en el que junto a las imágenes de la Virgen y de los santos más importantes de la Orden (Pedro Nolasco, Ramón Nonato, Pedro Armengol, María de Cervellón y los Santos Juanes), en el que se puso a San Pedro Pascual con un collar en sol de rayos de diamantes en cuyo centro estaba el Santísimo Sacramento. Había además muchos "cuerpos enteros y medios cuerpos de plata", que también ocupaban la cornisa del templo, y candelabros y ramilletes del mismo metal. Al lado de la epístola lucía un aparador lleno de piezas de plata y oro³⁰. En algunos altares dispersos por el claustro y otras dependencias del convento había altares provisionales con esculturas de Nápoles "que con esto se da a entender su hermosura" y con lienzos de San Pedro Pascual (en la portería), de Carlos II (en el paso del claustro a la iglesia), de San Pedro Pascual diciendo misa al lado de un moro y un niño acólito de cautivo, y en lo alto un ángel con un cáliz con fuentes de sangre (junto al De Profundis). Más festivo, el claustro se decoró con paisajes de la anchura de los antepechos y con "estatuas de jardín" de medio cuerpo en cada columna³¹.

Otro aspecto de la relación de Jiménez Donoso con la Orden de la Merced es el que une con don Juan José de Austria, a quien retrató en la década de 1670 en el lienzo que el Museo del Prado tiene depositado en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, pues don Juan José era patrón desde 1659 del convento mercedario de Herencia (Ciudad Real) en territorio de la orden militar de San Juan de Malta y había hecho una importante donación para la construcción de la capilla mayor del templo³².

La serie de santos fundadores y varones ilustres de Alonso del Arco en el coro de la Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

Hace algo más de veintitrés años, gracias a la amable acogida de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón tuve la ocasión de visitar las dependencias conventuales y realizar algunas fotografías de conjuntos decorativos completos y aún intactos en su interior. El que decora el testero del coro bajo está compuesto por ocho lienzos horizontales de santos fundadores y reformadores de ordenes religiosas: San Jerónimo (jerónimos), San Francisco de Asís (franciscanos), San Ignacio de Loyola (jesuitas), San Pedro Nolasco (mercedarios), San Agustín (agustinos), Santa Teresa de Jesús (carmelitas descalzas), Santa Catalina de Siena (dominicas) y Santo Domingo de Guzmán (dominicos), que han sido atribuidos sin razón a Francisco Rizi³³, cuando en realidad algunos se encuentran firmados por José García Hidalgo con sus características iniciales ligadas, lo que queda corroborado sin lugar a dudas por el estilo. Rodean a un espectacular lienzo de la Asunción de la Virgen, obra de escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, que ha sido atribuido a Juan Carreño de Miranda³⁴, aunque no sea de su estilo. Su dinamismo, colorido claro y pincelada untuosa y flexible se alejan por completo de los modelos monumentales de García Hidalgo, interpretados con un peculiar colorido terroso y rojizo.

Más chocante que las clasificaciones incorrectas de este ciclo es la ausencia del catálogo de pinturas del convento de las Mercedarias de Alarcón de algo tan visible y significativo para la Orden como la serie de diez pinturas de santas monjas destacadas de varias órdenes religiosas junto con otras de santos fundadores y monjas de la Orden de la Merced que decoran los lados de las ventanas y huecos ciegos de los cinco lunetos de los dos tramos laterales, más el de cierre a los pies en el coro alto³⁵. Con las peculiaridades que veremos, son obra de Alonso del Arco (1635-1704), quien firmó las de *San Pedro Nolasco* y de *San Ramón Nonato* (Figs. 2 y 3), dejando en todos, incluso en los mal restaurados, el sello inconfundible de sus tipos humanos y de su estilo³⁶. Por las circunstancias históricas del convento y el cambio de patronato experimentado en 1679 es probable que el ciclo se pintara a partir de 1680³⁷. Integran la serie tres santos mercedarios: *San Pedro Nolasco* portador de la cruz patriarcal abanderada con el escudo mercedario en la bandera blanca y con dos niños con escapularios arrodillados a los pies (Fig. 2), *San Ramón Nonato* con ropas de cardenal, custodia y cruz patriarcal (Fig. 3), y *San Pedro Pascual* como sacerdote oficiante con cadenas al cuello y arrodillado ante el Niño Jesús. Los otros siete lienzos representan a monjas como *Santa Clara de Asís* con el ostensorio que sirvió para ahuyentar a los asaltan-

tes de su convento (Fig. 4); *Santa Escolástica* con cogulla negra de amplias mangas, libro y crucifijo (Fig. 5); *Santa Catalina de Siena* coronada de espinas entre dos ángeles (Fig. 6); *Santa Magdalena de Pasis* con rosas en el hábito, corona de espinas y crucifijo (Fig. 7); *Santa María de Cervellón* o *del Socorro*, con azucenas y carabela (Fig. 8); otra *Santa Mercedaria* (¿*Santa Natalia de Toulouse?*) a la que se le aparece Cristo con la cruz a cuestas trayéndole una palma de martirio (Fig. 9); y la *Beata Mariana de Jesús*, expectante ante la visión del cáliz con la ostia resplandeciente.

Los lienzos de *San Pedro Pascual* y de la *Beata Mariana de Jesús* se encuentran flanqueando los lados de la ventana del muro de los pies del coro y tienen la peculiaridad de ser los dos que ofrecen una apariencia y estilo más alejado del de Alonso del Arco. El de la Beata Mariana, a pesar de estar firmado de modo ilegible por un pintor del siglo XX, presenta el aire y el estilo compositivo de los restantes lienzos de la serie, no así el de San Pedro Pascual, distinto en composición y en canon. Esto plantea la duda de si ambos lienzos han sido repintados sobre otros más antiguos de Alonso del Arco o si fueron incorporados en el siglo XX para completar el conjunto.

Con las excepciones señaladas, todas las composiciones y modelos encajan dentro del estilo más característico de Alonso del Arco. Algunas merecen un breve comentario. La iconografía de la *Beata Mariana de Jesús* parece derivar del cuadro de Vicente Carducho, hoy en el Museo de Almería. Por su parte, la de *Santa María de Cervellón* presenta un problema algo más complejo, puesto que su composición coincide al pie de la letra con la de una estampa del grabador madrileño Diego de Obregón (documentado entre 1669 y 1693), dedicada a doña Teresa de Leiba y de la Cerda, hija primogénita del conde de Baños, y en cuyo pie figura Juan Cano (de Arévalo) como dibujante³⁸. Aunque todo nos sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, no es posible establecer ninguna precedencia entre la pintura y la estampa.

La Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de fray Matías de Irala.

Fray Matías de Irala (Madrid, 1680-1753) fue una de las personalidades más curiosas e independientes del ambiente artístico madrileño de la primera mitad del siglo XVIII³⁹ y el autor del dibujo de la *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (Fig. 10). Nació en Madrid en enero de 1680, aunque su familia descendía del caserío guipuzcoano de Anzuola. En 1704 ingresó en el convento de la Victoria de los frailes Mínimos de San Francisco de Paula. Para entonces ya se había formado como pintor, pues en 1702 entendía en la tasación



Fig. 2. *Alonso del Arco. San Pedro Nolasco. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 3. *Alonso del Arco. San Ramón Nonato. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*



Fig. 4. *Alonso del Arco. Santa Clara de Asís. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 5. *Alonso del Arco. Santa Escolástica. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*



Fig. 6. *Alonso del Arco. Santa Catalina de Siena. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 7. *Alonso del Arco. Santa Magdalena de Pazis. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*



Fig. 8. *Alonso del Arco. Santa María de Cervellón o del Socorro. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 9. *Alonso del Arco. Santa mercedaria (¿Santa Natalia de Toulouse?). Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

de alguna colección artística madrileña. Por fortuna, sus antiguos biógrafos nos legaron datos muy precisos sobre su personalidad, con los cuales se ha podido establecer el esquema general de su biografía⁴⁰, ilustrada en los últimos tiempos con el conocimiento de su pintura y de sus estampas. Compaginó la vida religiosa, rigurosamente observada, con la actividad artística desarrollada tanto en Madrid, como fuera de la Corte. Su vocación en este terreno y sus ansias de perfeccionamiento le llevaron a matricularse en 1753, el mismo año de su muerte, en la recién creada Academia de San Fernando⁴¹.

Su obra abordó tanto la teoría de la pintura, como la práctica. Fue autor de un tratado o cartilla de dibujo, con láminas demostrativas, que tituló *Método sucinto i compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornadas con otras reglas útiles*, en el que incluyó escenas bíblicas, de historia de España, composiciones alegóricas, modelos de ángeles, de las expresiones del alma, de arquitectura,... Como pintor, las pocas obras identificadas hasta ahora corroboran las afirmaciones generales hechas por Ceán Bermúdez, especialmente el *San Francisco Javier, Apóstol de las Indias*, de hacia 1720 (Navarrete, La Rioja, iglesia parroquial de la Asunción) y el *San Pantaleón*, de 1738 (Colmenar Viejo, ermita de los Remedios)⁴². Las estampas, sueltas o para ilustrar todo tipo de obras, retratos reales, frontispicios de libros, de temas religiosos y de devoción, temas literarios o de carácter científico, especialmente anatómico, son abundantes, sin que aún se haya agotado ni su catalogación ni su sistematización cronológica.

Con la precisión que caracteriza todos sus trabajos, este dibujo⁴³ representa una *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* a través del triunfo de la Virgen María, ante la que se arrodillan los santos más representativos del instituto religioso. Se trata de un gran dibujo a tinta y aguada sepia, firmado en el ángulo inferior izquierdo con la habilidad de un pendolista y grabador: "*Fr. Matias de Yrala*"⁴⁴. La hoja se halla cuadrículada a lápiz, lo que permite pensar que el dibujo pudo ser trasladado a un lienzo o grabado a fin de imprimir estampas. Aunque no se conozca ni uno ni ejemplares de las otras es necesario tener en cuenta las dos posibilidades dadas las especiales aptitudes artísticas del fraile mínimo.

La composición se desarrolla en dos planos. En el superior aparece la Virgen María con el hábito y escapulario de la Merced, con un sol radiante sobre el pecho, con cetro en la mano derecha y corona imperial. Ocupa un carro triunfal con dosel tirado por una pareja de águilas montadas por sendos angelitos que tocan los timbales echados sobre los lomos de las aves. Su modelo recuerda al que aparece en la estampa de la *Venerable María del Santísimo Sacramento, llamada la Quintana*, que

Irala dibujó en 1734 o poco después: María con hábito blanco, escapulario y correa, pero sin escudo mercedario. El Niño Jesús sostiene el globo terráqueo coronado por una cruz, y bendice desde el pescante del carruaje. Desde el punto de vista iconográfico la escena se enriquece con la presencia de un vigoroso San José en el lado izquierdo de la imagen y la de Dios Padre y el Espíritu Santo en el ángulo superior derecho, completando las figuras de las dos Trinidades. El resto de la escena lo constituye una nutrida población de ángeles niños tocando trompetas y violines, o enarbolando banderolas y telas. Uno de ellos ofrece al Niño Jesús un racimo de uvas y un pan, en clara alusión eucarística. Todo este plano adopta una disposición diagonal, determinada por la colocación oblicua del carro avanzando.

El plano inferior se dispone de modo casi simétrico, conforme a una cierta perspectiva monofocal que termina en la fachada de un templo con torres laterales y cúpula. A uno y otro lado se disponen arrodillados personajes ilustres de la Orden de la Merced. En el izquierdo se reconoce claramente a Santa María de Cervellón, de linaje noble emparentado con los condes de Cervellón y fundadora de la rama femenina de la Orden, que lleva en sus manos la carabela alusiva a sus milagros de intercesión en el mar. Junto a ella aparece una seglar, con el escudo mercedario sobre el pecho, de identificación problemática con alguna de las figuras femeninas de importancia en los orígenes de la Orden, ya sea en razón de lo abultado de su vientre la madre de San Ramón Nonato, siempre y cuando esto no sea una licencia del ampuloso estilo barroco; ya Santa Colagia (muerta en 1295), una de las compañeras de Santa María en la fundación de la rama femenina de la Merced; ya una simple mujer de las seglares terciarias. La tercera figura femenina tampoco reúne rasgos individualizados como para identificarla con absoluta certeza, si bien podría tratarse de la Venerable Madre Natalia, una monja representada por José Jiménez Donoso en las pechinas de la iglesia de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid, sin más atributo que un gran crucifijo en las manos⁴⁵. Los personajes del lado derecho son varones. Su identificación tampoco es fácil. Frente a Santa María de Cervellón aparece un noble vestido con calzas, espada a la cintura y manto que descubre su cabeza en gesto reverencial, que luce sobre el pecho una cruz patada, y que podría identificarse con el rey Jaime I. A su lado, el anciano mercedario puede identificarse con el fundador San Pedro Nolasco. El tercer personaje es un curtido trabajador, payés o marinero, que besa el escudo de la Merced, ataviado con una barretina, en representación de los devotos seglares.

No es la única vez que Irala realizó una composición mercedaria, pues Zuriaga Senent recoge como obra anónima una *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*,



Fig. 10. Fray Matías de Irala. *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Colección particular.

Jaime I y San Raimundo de Peñafort (Visión del 1º de Agosto), de la que no se indica origen ni destino, pero cuyo estilo responde claramente al del grabador franciscano⁴⁶.

Cronológicamente la *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* se inscribe en la primera

mitad del siglo XVIII, si bien parece una obra madura y avanzada del pintor de la que ignoramos su finalidad. Sin duda alguna se trata de una de las alegorías más complejas que conocemos de la Orden de la Merced, una obra creada por Irala en Madrid como feliz resultado de su formación teológica y de las instrucciones de su cliente,



Fig. 11. Antonio González Ruiz. *Virgen de la Merced*. 1749. Autol, La Rioja, parroquia de San Adrián.



Fig. 12. Antonio González Ruiz. *Virgen de la Merced*. 1749. Colección particular.

y estilísticamente resuelta con la habitual habilidad, efervescencia de formas y figuras dinámicas del artista que cuajan toda la hoja. La amplia obra de Irala se compone fundamentalmente de estampas frecuentemente datadas, tanto sueltas, como para ilustrar libros, lo que hace que este campo de su producción sea el más importante a la hora de establecer una cronología general de su actividad. Por el contrario, las pinturas son escasísimas, aunque van surgiendo poco a poco nuevos ejemplos de su actividad como pintor de lienzos y como decorador mural del sagrario de la Cartuja de Miraflores de Burgos, llegando a residir en el convento que su orden tenía en la ciudad⁴⁷.

Como se señaló más arriba el dibujo está cuadrícula-do para facilitar su trasposición a un formato mayor o a otro soporte. Desde este punto de vista es probable que fuera preparatorio para un lienzo de una institución mercedaria. En este sentido, tras un periodo constructivo en la segunda mitad del siglo XVII, en la primera mitad del siglo XVIII se adornó el convento de MM. Mercedarias Descalzas de Don Juan de Góngora, cuya decoración pictórica de las pechinas y de los lienzos de los altares de la nave, con la excepción del de *San Pedro Mártir de Verona* y *Santa Catalina de Siena*, obra de Pedro Atanasio Bocanegra, y del desaparecido lienzo de José

de Cieza⁴⁸, nunca ha sido desentrañada⁴⁹. Se da la circunstancia de que el altar de San Nicolás de Bari del brazo de la epístola contiene semioculto tras la imagen moderna del santo un lienzo de *San Nicolás de Bari rescatando al niño Adeodato* o *Traslado de Adeodato por San Nicolás de Bari*, obra indiscutible del estilo de fray Matías de Irala, que parece indicar que en alguna medida el fraile mínimo participó en la decoración de la iglesia en la primera mitad del siglo XVIII. Todos los altares colaterales corresponden a una característica estética madrileña de la primera mitad del siglo XVIII, con elementos que recuerdan a José de Churriguera, Teodoro Ardemans, Pedro de Ribera y otros ensambladores y escultores, siendo muy semejantes a los de otros conventos como los de las Trinitarias. En principio, la iconografía de San Nicolás de Bari podría parecer algo ajena a la Orden de la Merced, sin embargo se halla estrechamente unida a ella en dos sentidos: primero, como iconografía de un santo destacado por sus rescates de cautivos cristianos en la figura de Adeodato, y segundo, como santo al que estaba dedicada la ermita de Portell, en la diócesis de Solsona, donde la madre de San Ramón Nonato intercedió ante la Virgen para tener descendencia, a donde el



Fig. 13. Atribuido a José Campeche. *Virgen de la Merced*. Colección particular.

santo acudía a rezar, donde se le apareció la Virgen, donde tomó el hábito blanco, origen del convento de San Ramón y en donde milagrosamente la mula cargada con su cadáver se detuvo para que fuera enterrado⁵⁰. ¿No podría haber sido el dibujo de Irala boceto para alguno de los retablos de esta iglesia, incluido el mayor que se renueva en la segunda mitad del siglo el siglo XVIII⁵¹?

La multiplicación de una idea: dibujo, óleo y estampa de la *Virgen de la Merced* según Antonio González Ruiz.

No es completamente desconocida una pintura al óleo sobre cobre de la *Virgen de la Merced*, firmada y fechada en 1749 por Antonio González Ruiz (Corella, 1711-Madrid, 1788)⁵² que se conserva en la sacristía de San Adrián y Santa Natalia de Autol (La Rioja), pues se dio noticia de ella hace más de tres décadas⁵³, aunque desde entonces haya quedado algo olvidada o inconvenientemente publicada (Fig. 11). Se trata de una pequeña obra maestra, correspondiente a unas fechas de corta producción del pintor, entre la que se halla el *Retrato de una monja*, fechado en 1750 (Pamplona, Museo de Navarra)⁵⁴.

La Virgen aparece frontalmente sentada sobre un trono de nubes, coronada de estrellas y vestida con un



Fig. 14. José Campeche. *Virgen de la Merced*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.

amplio hábito blanco de minuciosos plegados partidos en infinitos quiebros. Sobre su lado derecho el Niño Jesús se gira para encontrarse con un niño vestido de rojo al que entrega el escapulario de la Orden. A los pies de la Virgen yacen unos grilletos alusivos a la redención de cautivos asumida por la Orden de Nuestra Señora de la Merced. González Ruiz ejecutó de la obra dentro de los cánones de su estilo y del gusto barroco del momento: formas anatómicas rotundas en el rostro redondeado de la Virgen y en las anatomías de los niños, colorido cálido y claro potenciado por el hábito blanco mercedario, un lenguaje de expresiones cercanas y directas hacia el fiel que fomenta la devoción y en lo pictórico un cuidadoso dibujo, cuyo complaciente trazo se desarrolla en un sinfín de plegados entre los cuales se introducen las sombras graduando su intensidad en una rica gama de grises que otorgan una notable profundidad a la composición frontal.

No cabe la menor duda de que esta sencilla y refinada composición fue objeto de un atento planteamiento inicial por parte de González Ruiz, siguiendo el método de su formación madrileña con Michel-Ange Houasse y la recibida en París, Roma y Nápoles (1732-1737) antes de regresar a Madrid para proseguir su carrera como

pintor en el seno de la corte de Fernando VI y de la Academia de San Fernando. Tal es así que se conoce la existencia de un dibujo a carbón con toques de clarión que compareció en al menos dos ocasiones en el mercado de arte de Madrid (Fig. 12). Su composición y sus medidas coinciden al pie de la letra con las del óleo de Autol, aun a pesar de hallarse algo recortado en su lateral derecho, hasta hacer desaparecer los grilletes y parte de la figura del niño con bonete rojo⁵⁵. El estilo del dibujo es afín al de otros conocidos y bien identificados de González Ruiz, por lo que no hay duda de que se trata de una obra suya y estudio preparatorio para el óleo sobre cobre de Autol.

Desde el punto de vista iconográfico la imagen que muestran el óleo y su dibujo preparatorio puede considerarse convencional en el manejo de los atributos más comunes de la Orden: su hábito blanco, el escudo y el escapulario de la Merced, y unos grilletes. Sin embargo es el destino que se le dio el que hace de esta pintura una obra importante dentro de la iconografía y de la difusión del culto a la Virgen de la Merced. En el convento de MM. Mercedarias de Alarcón de Madrid se conserva la prueba de que la composición de Antonio González Ruiz fue grabada y dada a la estampa con una evidente finalidad de difusión del culto mercedarios. Se trata de una estampa coloreada, catalogada como obra de Antonio González Ruiz quizá por llevar pies de impresión que no se citan, aunque el pintor no será más que el autor de la composición, como demuestra el óleo de Autol que no se menciona⁵⁶, mientras que el grabador podría haber sido Juan Bernabé Palomino, suegro de González Ruiz desde comienzos de la década de 1740.

Aun así la trascendencia de esta estampa sería poca de no haber sido por la elevada cantidad de copias y versiones realizadas por pintores de toda condición, muchas de las cuales se sitúan en la América Hispana y se vinculan con mayor o menor acierto al pintor puertorriqueño José Campeche (1751-1809). Las mismas MM. Mercedarias de Alarcón conservan una directa versión de la estampa, como atribuida a la escuela de Maella, respetuosa con el original de González Ruiz en la figura de la Virgen, que se enriquece con velo y corona regia borbónica sobre su cabeza, mientras que el complemento de numerosos querubines y ángeles portadores de escapularios y rosas son de calidad inferior⁵⁷. De gran refinamiento es una versión adjudicada a Campeche, con el grupo central sin variaciones respecto al modelo de González Ruiz, a excepción de la corona sobre la cabeza y los rostros más alargados en todas las figuras, grupo que se completa con cuatro querubines distribuidos simétricamente a los lados de la Virgen de la Merced y por dos medias figuras de cautivos a sus pies que llevan en sus manos cadenas y grilletes (Fig. 13)⁵⁸. Sigue el modelo de Campeche del Instituto de Cultura Puertorriqueño, aunque muestra leves variaciones en la ausencia de corona y en las ropas cerradas de los cautivos que cambian de color (Fig. 14)⁵⁹. Son los ejemplares de más calidad atribuidos a Campeche⁶⁰, en todo caso muy distintos de otros de contradictoria calidad considerados como obras suyas, en especial el de la colección de Antonia Marieta Font, del que se dice que deriva una copia del obispado de Puerto Rico, aun más apegada a la composición original y también con los dos cautivos⁶¹.

NOTAS

- ¹ Pedro Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ, *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*. Madrid, 1985. Tirada aparte de la revista *Estudios*.
- ² M.ª de los Ángeles CURROS y ARRES, O.M. y Pedro Francisco García Gutiérrez. *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Escultura. Volumen I, y Catálogo de Pintura Volumen II*. Madrid, 1998.
- ³ Existe una tesis doctoral de M. Inmaculada ZARAGOZA ARRIBAS, *La Orden de Nuestra Señora de la Merced en Madrid y su provincia: arte, artistas e iconografía*, realizada bajo la dirección de la Dra. Trinidad de Antonio Sáenz y presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1996, cuya consulta ha resultado ser interesante, aunque poco provechosa para los fines de este trabajo.
- ⁴ Priscilla MULLER, *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America del Siglo de Oro a Goya*. Edición a cargo de José Manuel Matilla. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.
- ⁵ *Idem*, nº 50, pp. 191-195.
- ⁶ Ángel M. de BARCIA. *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, números 469 y 382. Los pies de las reproducciones del catálogo de *Dibujos españoles de la Hispani Society...* los atribuyen conjuntamente a “Francisco Rizi y Herrera el Mozo”, confusión que aclara el texto dando a Rizi el número 469 (fig. 66) y a Herrera el número 382 (fig. 67).
- ⁷ Darío CABANELAS, O.F.M., “6 de diciembre. San Pedro Pascual (+1300)”, en Lamberto de ECHEVERRÍA y Bernardino LLORCA, S.I. (directores). *Año Cristiano. IV. Octubre-Diciembre*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, pp. 493-501. Además de las menciones en las crónicas generales, fuentes impresas del siglo XVII para la comprensión de la figura de San Pedro Pascual son las siguientes: Fray Pedro CECILIO, *Vida y martirio de San Pedro Pascual de Valencia* (Granada, 1629); Juan VILLEGAS PARDO, *Del sexto obispo de Jaén Don Pedro el mártir* (1600), incluida en la obra de Martín XIMENA JURADO, *Cronología de los obispos de las ocho diócesis antiguas del reino de Jaén* (Madrid, 1652); Fr. Juan de la PRESENTACIÓN, *El Macabeo evangélico. Vida del Glorioso Doctor San Pedro Pascual de Valencia... del... Orden de Nuestra Señora de la Merced...*. Madrid, Gabriel de León, 1671; Felipe COLOMBO, *Compendio de la vida del glorioso mártir San Pedro Pascual de Valencia* (Madrid, 1673 o 1676); y Fray Juan Bautista BEREGO, *Resumen de la vida del glorioso mártir San Pedro Pascual de Valencia* (Valencia, 1704). Diversas conmemoraciones han dado lugar a estudios varios sobre San Pedro Pascual: así la revista *Obra Mercedaria*, nº 226 (Valencia, 2000), estuvo dedicada a conmemorar el Séptimo centenario de la muerte del santo. También existen libros sobre la inauguración y la clausura del *III centenario de la Canonización de San Pedro Pascual* (Valencia, 1972).

- ⁸ Marcos Antonio de ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*. Edición preparada por Xavier de Salas. (Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español). Madrid, 1930, p. 212.
- ⁹ Óleo sobre lienzo, 173,2 x 124,1 cm. 1660.
- ¹⁰ Óleo lienzo, 132 x 100. Firmado. Hacia 1660.
- ¹¹ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 1038.
- ¹² Antonio PONZ, *Viaje de España 1. tomos I-IV*. Madrid, ed. Aguilar, 1988, p. 667, tomo IV, carta III, parágrafo 19.
- ¹³ Luis TRAMOYERES BLASCO, *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, 1915, p. 25.
- ¹⁴ Véase el estado de la cuestión en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado-Palacio de Villahermosa, 1986, p. 321.
- ¹⁵ ORELLANA, *op. cit.*, 1930, 144.
- ¹⁶ Sobre San Eutiquio, co-patrono de la ciudad de Jerez de la Frontera, donde la Virgen de la Merced es a su vez la patrona, véase el libro de Martín de ROA, *Santos Honorio, Eutichio, Estevan, patronos de Xerez de la Frontera. Nombre, sitio, antigüedad de la ciudad, valor de sus ciudadanos*. Sevilla, 1617. Hay reimpresión de la editorial Extramuros Facsímiles, Sevilla.
- ¹⁷ M.^a de los Ángeles CURROS Y ARRES, O.M. y Pedro Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ. *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura. Volumen II*. Madrid, 1997, pp. números 11-14, pp. 46-57. Según el referido catálogo son óleos sobre lienzo, circulares, y miden 105 cm de diámetro. Aunque las fotografías en color no son buenas, permiten hacerse idea de las obras. En sus catalogaciones, a pesar de los rótulos que identifican a los santos, se desliza el error de confundir al representado San Victoriano, con la mártir cordobesa Santa Victoria, sobre la que se argumenta en la catalogación. El estilo de Donoso es absolutamente claro en otras cuatro pinturas del convento: una *Virgen con el Niño sobre el creciente lunar*, y otras tres pinturas de medidas equivalentes que representan a *Santa Gertrudis, San Antonio de Padua y San Antón Abad*. Con anterioridad, Zaragoza Arribas lo había identificado como “Santa Victoriana” (*op. cit.*, II, 1996, p. 1040), aun cuando consta correctamente en el *Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*, Madrid, 1983, p. 26.
- ¹⁸ *La familia mercedaria*. Recurso digital www.scribd.com/word/download/219905?extension=pdf pp.12-13.
- ¹⁹ Juan Carlos HERNÁNDEZ NÚÑEZ, “La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el patronato de los Cortizos”, en *Reales Sitios*, n.º 167, 2006, pp. 50-67.
- ²⁰ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, *op. cit.*, 2006, pp. 58-60.
- ²¹ Antonio PONZ, *Viaje de España. 2. Tomos V-VIII*. Madrid, Ed. Aguilar, 1988, tomo III, segunda división, parágrafos 35-40, pp. 72-75. La descripción es extensa frente a las brevísimas y sin apenas datos de los restantes conventos mercedarios de Madrid.
- ²² Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981, tomo I, 886-6, p. 418, ilustración para *Sancti Petri Paschasii... Martyris Opera*, Madrid, Bernardo de Villadiego, 1676.
- ²³ *Idem*, tomo II, 1743-5, incluida en *La cándida flor del Turia*, Valencia, 1671, que reproduce García Gutiérrez, *op. cit.*, 1985, fig. 83, sin indicar procedencia.
- ²⁴ PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, tomo III, 2252-42, p. 258 y 2252-58, p. 261, ilustrada.
- ²⁵ Marcos Antonio de ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*. Edición preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930, p. 273.
- ²⁶ Para los Mercedarios Calzados, véase Luis CERVERA VERA, “Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de Nuestra Señora de la Merced”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, XVII, 1948, n.º 57, pp. 275-371.
- ²⁷ Claude BEDAT, “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro:¿esbozo inédito de una parte del “Viaje de España” de Don Antonio Ponz?, en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, p. 213 (fuera de texto).
- ²⁸ ZARAGOZA ARRIBAS, *op. cit.*, 1996, vol.II.
- ²⁹ Fray Felipe COLOMBO, *Relación de las fiestas que el Real Convento de Santa Catalina de Toledo... consagró... a S. Pedro Pascual... con tres sermones y un Epitome de la Vida del santo...* Madrid, 1674. Ejemplar de la BN de Madrid, sig. R/24562.
- ³⁰ Sobre este aspecto y las fiestas barrocas en general, véase el texto de María Paz AGUILÓ ALONSO, “Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración”, en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Tomo I, Madrid, 1994, pp. 295-304.
- ³¹ COLOMBO, *op. cit.*, pp. 103-114.
- ³² Elvira GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José de Austria y las Artes (16229-1679)*, Madrid, 2005, p. 370.
- ³³ CURROS ARES y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, volumen II, 1998, pp. 88-103, números 26 a 33. Según estos autores se trata de óleos sobre lienzo, que miden 0,76 x 2 m. Zaragoza Arribas los considera obras anónimas (*op. cit.*, II, 1996, p. 1041). Un *San Francisco de Asís*, de idéntica composición y estilo al de las Mercedarias fue “expertizado” en la revista *Galería Anticuaria*, n.º 221, noviembre 2003, p. 139. De no ser por la diferente medida (180 x 57 cm ancho por alto) y porque se dice pertenecer a colección particular de Madrid, aseguraría que se trata del mismo lienzo de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.
- ³⁴ *Idem*, pp. 81-84, n.º 24. Óleo sobre lienzo, mide 1,90 x 3,22 m.
- ³⁵ Tampoco los recoge ZARAGOZA ARRIBAS, *op. cit.*, II, 1996, p. 1042.
- ³⁶ Aunque carece de un estudio actualizado que recopile su abundante obra, Alonso del Arco ha sido objeto de atención por parte de Natividad GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco”, en *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, pp. 347-385 y láminas I-XII. Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, “Tres nuevas obras de Alonso del Arco”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 1972, pp. 534-537. GALINDO SAN MIGUEL, “Dos nuevos cuadros de Alonso del Arco”, en *Archivo Español de Arte*, XLVI, 1973, pp. 353-355. Id., “Alonso del Arco, un fresquista inédito”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, 1980, pp. 451-460. De la abundante obra de Alonso del Arco son prueba las numerosas varias informativas de obras suyas dispersas por toda España. Algunas de ellas corresponden a JAVIER RIVERA, “Dos pinturas de maestros menores madrileños: Francisco de Lizona y Alonso del Arco”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 477-480. Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, “Una pintura inédita de Alonso del Arco en Murcia”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, 1983, pp. 289-291. Natividad Galindo San Miguel, “Presencia de Alonso del Arco en el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 11, 1983, pp. 111-114. José Manuel ARNAIZ, “Dos cuadros inéditos de Alonso del Arco y una puntualización”, en *Archivo Español de Arte*, LIX, 1986, n.º 233, pp. 90-93. Juan NICOLAU CASTRO, “Tres nuevos lienzos de Alonso del Arco en Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, LXIV, 1991, pp. 372-375.
- ³⁷ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, *op. cit.*, 2006.
- ³⁸ Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional. Tomo II, H – Q*. Madrid, 1982, n.º 1520-10.
- ³⁹ Sobre Fray Matías de Irala puede verse la bibliografía siguiente: Antonio BONET CORREA, *Fray Matías de Irala, grabador madrileño del siglo XVII*. Madrid, 1979. Id., *Vida y obra de Fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Madrid, 1979. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Una pintura de Fray Matías de Irala en Navarrete, y cuatro dibujos”, en *Berceo* (Logroño), n.º 102, enero-junio de 1982, pp. 39-53. Id., “Loas y

- obras de Matías de Irala”, en *Goya. Revista de Arte* (Madrid), nº 181-182, 1984, pp. 44-49. Laura RODRÍGUEZ PEINADO. “San Pantaleón: una pintura firmada por Fray Matías de Irala”, en *Goya. Revista de Arte*, nº 249 (1996), pp. 151-154. José Luis BARRIO MOYA, “Algunas noticias sobre Fray Matías de Irala, grabador y pintor del siglo XVIII”, en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (San Sebastián), tomo LIII, 1997-1, pp. 123-128.
- ⁴⁰ Especialmente José Antonio ÁLVAREZ DE BAENA, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid, 1789, tomo IV, pp. 98-99. Y Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo II, pp. 310-312.
- ⁴¹ Enrique PARDO CANALIS. *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando, de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 11.
- ⁴² Otras publicadas sólo se conocen a través de fotografía antigua, como un *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* (Cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V”, en *Archivo Español de Arte*, LVIII (1981), nº 231, p. 220 y fig. 11).
- ⁴³ Fue presentado en la exposición *Siglo XVIII. El arte de una época*. Vitoria, Fundación Caja Vital, abril-mayo 2003, p. 77, con medidas erróneas.
- ⁴⁴ Papel verjurado, pluma y aguada sepia. Mide 190 x 120 mm. Firmado: “Fr. Mathías de Yrala”.
- ⁴⁵ CURROS Y ARES Y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, volumen II, 1998, pp. 52-54.
- ⁴⁶ ZURIAGA SENENT, *op. cit.*, 2005, III, pp. 507-508, nº 005326.
- ⁴⁷ Este suntuoso conjunto constreñido en el reducido espacio del Sagrario de la Cartuja de Miraflores tras el retablo mayor de Gil de Siloe fue mencionado por algunas guías del siglo XIX, vinculándolo ya entonces a Irala (J. ÁRIAS DE MIRANDA, *Apuntes históricos de la Cartuja de Miraflores de Burgos*. Burgos, 1843, p. 80). Recientemente ha sido mencionado y rescatado del olvido por René Jesús PAYO HERNANZ, *El artista burgalés en la época ilustrada*. Burgos, 2005, pp. 138-139, pero queda pendiente de un próximo estudio iconográfico de sus alegorías eucarísticas y de sus trampantojos.
- ⁴⁸ Elías TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid. reedición de los dos fascículos publicados en 1927*. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Madrid, Instituto de España, 1979, pp. 189-190, que recoge las noticias de Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez.
- ⁴⁹ El *Inventario Artístico de Edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*. Madrid, 1983, pp. 91-96, ni siquiera menciona la decoración de las pechinas con la pintura de los cuatro evangelistas entre fragmentos de arquitectura y escudos heráldicos, aunque reproduce una de ellas (fig. 67).
- ⁵⁰ ZURIAGA SENENT, *op. cit.*, 2005, I, p. 340, nota 607, p. 346, nota 622, y p. 353. Sobre la iconografía de San Nicolás de Bari, vista a través de obras de pintores madrileños (Herrera el Mozo, Alonso del Arco, Van de Pere, José Jiménez Donoso), véase Fernando COLLAR DE CÁCERES, “Sobre iconografía de San Nicolás de Bari y algunas pinturas madrileñas. A propósito de un lienzo del Museo de Guadalajara”, en *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, nº 1, 2006, pp. 18-48.
- ⁵¹ Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA, “El retablo mayor del convento de Mercedarias de la Purísima Concepción de Madrid”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 13, nº 25, 2004, pp. 197-214.
- ⁵² La bibliografía fundamental sobre González Ruiz está constituida por los siguientes títulos: José Luis ARRESE, *Antonio González Ruiz*. Madrid, 1993. Sobre su faceta de dibujante véase el artículo de M.^a Camino PAREDES GIRALDO, “Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos”, en *Príncipe de Viana*, LIII, nº 196, 1992, pp. 299-336. La misma Paredes Giraldo fue comisaria de una exposición en el Museo de Navarra de Pamplona y en la Fundación Castelruiz de Tudela bajo el título *Antonio González Ruiz (Corella 1711- 1788 Madrid)*. S.I./s.a. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ “Algunos retratos desconocidos de Antonio González Ruiz”, en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa. Tomo II*. Madrid, 1994, pp. 911-920. La tesis doctoral de M.^a Paredes Camino Giraldo sobre el pintor, leída en la Universidad de Navarra, no ha sido publicada.
- ⁵³ José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (director), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo I (Ábalos-Cellorigo)*. Madrid, Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975, p. 159. Se trata de un óleo sobre cobre que según el citado *Inventario* mide 0,375 x 0,295 cm. La medida debió de ser tomada enmarcado, pues en realidad mide un poco más, hasta alcanzar los 39,5 x 28,5 cm. Está firmado y fechado “Antonio / Gonzalez / fat. a 1749”.
- ⁵⁴ María del Camino PAREDES GIRALDO, en *Caylus. De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, 1993-1994, pp. 156-159.
- ⁵⁵ Catálogo de la subasta de Edmund Peel & Asociados, Madrid 15 de diciembre de 1988, lote 20. Catálogo de Alcalá Subastas, Madrid 12 y 13 de noviembre de 2001, nº 61, catalogado como obra de Escuela española, hacia 1700. Medidas 39,3 x 28,5 cm.
- ⁵⁶ CURROS ARES Y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, volumen II, 1998, nº 66, pp. 191-193. Supongo que será este ejemplar de la estampa el que conocen M.^a Cruz de Carlos y Elisa D’Ors y tienen presente al catalogar una pobre imagen de la *Virgen de la Merced* que sigue el modelo de González Ruiz (véase p. 108, nº 48 en *Catálogo de Arte Mercedario*. Catálogo de exposición, Madrid, ayo-septiembre, 2003).
- ⁵⁷ *Ibidem*, nº 57, pp. 164-166. Óleo sobre lienzo, 0,54 x 0,43 metros.
- ⁵⁸ Óleo sobre tabla de caoba, de 51 x 37,5 cm. Puesto a la venta en Alcalá Subastas de Madrid, 3 y 4 de diciembre de 2002, nº 34.
- ⁵⁹ TAYLOR, *op. cit.*, 1988-1989, p. 24, lámina en color, y pp. 174-175. Mide 101,9 x 66 cm
- ⁶⁰ La figura de Campeche ha sido objeto de numerosas atribuciones de toda índole, que sólo en las últimas décadas van siendo depuradas. La bibliografía más actualizada sobre el pintor está compuesta por las obras de Teodoro VIDAL, *José Campeche. Retratista de una época*. San Juan Puerto Rico, 2005. Id., *Cuatro puertorriqueñas por Campeche*. Puerto Rico, 2000. Catálogo de la exposición *José Campeche y su tiempo*. Metropolitan Museum de Nueva York y Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1988-1989. René TAYLOR, “José Campeche y la Ilustración”, en *Reales Sitios*, nº 99, 1989, pp. 21-34. Juan Antonio GAYA NUÑO, “José Campeche, el colega de Goya en Puerto Rico”, en *Goya. Revista de Arte*, nº 67, 1965, pp. 2-11.
- ⁶¹ Véase *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, XX, nº 77-78, 1972, pp. 166-169, núms. 32 y 31 respectivamente.