

Sobre las pinturas del Colegio Imperial de Madrid en Santa Cruz de Retamar (Toledo): una inédita *Nuestra Señora del Amparo* del estilo de Francisco de Zurbarán

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

RESUMEN

La expulsión de los Jesuitas en 1767 produjo la dispersión de gran parte de sus colecciones artísticas, en especial de aquellas que estaban en las dependencias domésticas de los colegios. El Colegio Imperial de Madrid fue uno de los más afectados y de su extensa colección de pinturas son muy pocas las que han llegado hasta nuestros días. En este trabajo se propone la identificación de una pintura que perteneció al Colegio Imperial, su atribución a Francisco de Zurbarán y las razones por las que una obra de su importancia no dejó huella en la literatura artística de los siglos XVIII y XIX.

ABSTRACT

The expulsion of the Jesuits in 1767 produced a vast spread of most of his artistic collections, specially those which were in the controls of the schools. The Imperial School of Madrid was one of the most affected and of its great collection of paintings, only a few remain these days. In this paper we try to identify one of the paintings which belonged to the Imperial School, which is attributed to Francisco de Zurbarán, as well as explaining the reasons of why a painting of such magnitude didn't leave a mark in the artistic literature of the XVII and XIX centuries.

1. INTRODUCCIÓN

En la parroquia del Triunfo de la Santa Cruz de Santa Cruz de Retamar (Toledo) se conservan algunas pinturas procedentes de Madrid de las cuales dio noticia el padre Carlos Gálvez en los años 1926 y 1928¹. Pertenecieron originariamente a los Jesuitas del Colegio Imperial y del Noviciado de Madrid, razón por la cual habían sido mencionadas por eruditos del siglo XVIII, cuyas citas fueron recogidas posteriormente por E. Tormo y por D. Angulo Iñiguez. Fue Tormo quien introdujo en una de sus menciones un lamentable error para la posterior identificación de las pinturas al confundir dos localidades de la provincia de Toledo que se llaman Santa Cruz²: Santa Cruz de Mudela, al sur, sobre la carretera de Andalucía y Santa

Cruz de Retamar, al oeste, sobre la carretera de Extremadura. Por su parte, Angulo Iñiguez al tratar de la obra del hermano jesuita y pintor Ignacio Raeth (Amberes, 1626-c.1666)³ mencionó sin más comprobación los cuadros de su mano que se conservaban en la localidad de Retamar y que previamente el P. Gálvez había reconocido como parte de los treinta y seis que se pintaron en el siglo XVII para la iglesia del Noviciado sobre temas de la vida de San Ignacio de Loyola⁴.

El tiempo transcurrido desde entonces ha afectado negativamente a estas pinturas. Durante la Guerra Civil fue destruido el gran lienzo de *San Francisco Javier bautizando indios*. Fue pintado en Amberes por Cornelio Schut (1597-1655), pagándosele en 1648 diversas cantidades en concepto de ejecución, envío y marco⁵, y presidió el cuer-

po principal del retablo mayor de la iglesia del Colegio Imperial. Con motivo de la expulsión de los jesuitas en 1767 fue retirado de la iglesia y colocado en la escalera principal del colegio, recalando finalmente en fecha imprecisa en Santa Cruz de Retamar, donde a pesar de su iconografía constituyó el adorno principal del retablo⁶. También han desaparecido seis de los ocho lienzos de la vida de San Ignacio de Loyola procedentes del Noviciado que hubo en la misma iglesia, conservándose sólo los que representan el *Milagro del globo de fuego sobre la cabeza de San Ignacio mientras celebra la misa* y la *Alegoría de la Compañía de Jesús con el anagrama*⁷.

Otras pinturas de la iglesia de Retamar, que Gálvez identificó como procedentes de las instituciones jesuíticas de Madrid, no volvieron a ser citadas a pesar de su indudable interés y calidad. Es el caso del lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* procedente del Colegio Imperial. En las líneas que siguen este lienzo es analizado desde el punto de vista formal y estilístico; se propone su atribución al maestro del naturalismo Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664); se intenta ubicarlo dentro de los espacios del Colegio Imperial, en cuyo inventario de 1767 figura descrito con precisión, y analizar las causas por las que nunca fue mencionado hasta 1926; y se procura precisar el momento en que llegó a Santa Cruz de Retamar.

2. NUESTRA SEÑORA DEL AMPARO: ESTILO, ATRIBUCIÓN Y PROCEDENCIA

La pintura de *Nuestra Señora del Amparo* (fig. 2) es un solemne lienzo de composición rigurosamente simétrica que representa a la Virgen María coronada que abre los pliegues de su manto bajo el que acoge a un grupo de cardenales, clérigos y civiles arrodillados sobre una alfombra de vivos colores (fig. 3). Delante de los pies de la Virgen un grupo de ángeles niños llevan una cartela en la que puede leerse: "VISITATIO TVA CVSTODIVIT SPIRITVM MEVM" (fig. 8). En la parte superior se representa una gloria celestial, con una corona de querubines incandescentes en torno a la cabeza de la Virgen (fig. 4) y con figuras infantiles que sostienen los picos de su manto o llevan flores (fig. 5).

El lienzo debió de sufrir mucho con los diversos traslados a los que ha sido sometido en los últimos dos siglos, de modo que su estado actual de conservación es muy deficiente, por no decir francamente malo. Para proceder a su restauración el lienzo fue depositado hacia 1968 en la Diputación Provincial de Toledo, de donde pasó al parecer al Museo de Santa Cruz de la misma ciudad, quedando olvidado hasta su recuperación por la parroquia de Santa Cruz de Retamar en 1987. Las fotografías anteriores a la restauración muestran que el lienzo se hallaba muy dañado debido a su antigüedad y a los referidos tras-



Fig. 1. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo* (antes de la restauración). Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial (Foto Galván y Pujana).

lados. Poco antes de 1996 fue sometido a una restauración bien intencionada, pero escasamente favorecedora para las partes sanas de la pintura⁸. No obstante, se consiguió detener el deterioro de la obra y hacerla llegar a nosotros en un estado que a pesar de todo (fig. 1) aún permite apreciar su importancia y que probablemente se trata de un trabajo desconocido de Francisco de Zurbarán, quien podría haberlo realizado durante la estancia de sus últimos años en Madrid (1658-1664).

Por su composición, la pintura puede ser considerada como una de las más solemnes de Zurbarán. Las actitudes de los personajes evocan obras suyas de distintos periodos, desde la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de 1631 a la *Virgen de las Cuevas acogiendo a los cartujos*, ambas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, lo que no puede extrañarnos conociendo la personalidad del pintor y su recurso a repetir ciertas composiciones en distintas épocas de su vida. Desde este punto de vista *Nuestra Señora del Amparo* remite de modo inmediato a la citada *Virgen de las Cuevas* pintada para la cartuja de Sevilla, lienzo que ha soportado diversas dataciones y cronologías hasta que Serrera documentó que se trataba de una pintura de la década de 1650⁹. Respecto de ésta de Sevilla, *Nuestra Señora del Amparo* muestra un esquema más vertical y con las figuras orantes más comprimidas. Además,



Fig. 2. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

aunque la estampa de Schelte á Bolswer de 1624 en la que se inspiró Zurbarán podía haber dado lugar a la trasposición de algunos de los eclesiásticos acogidos en otros personajes incluidos en el lienzo del maestro sevillano, el pintor evitó contrahacer las figuras tanto principales como secundarias y realizó un mayor esfuerzo de creación personal. También en el colorido el lienzo de Santa Cruz de Retamar muestra tonalidades más suaves y matizadas, con rosas pálidos en las mucetas de los cardenales, trans-

parencias blancas en los roquetes de encaje de los clérigos del primer plano, grises azulados en las ropas de los eclesiásticos del plano medio y blancos densos en la túnica de la Virgen, tal como lo es el blanco de la *Inmaculada Concepción niña* firmada en 1656 (Madrid, col. Plácido Arango)¹⁰. Incluso la aureola de cabecitas incandescentes de querubines o los modelos de los niños pueden hallarse en esta misma *Concepción* o en la *Virgen con el Niño Jesús y San Juanito* de 1662 (Bilbao, Museo de Bellas Artes)¹¹.

Desde mi punto de vista, es probable que el lienzo fuera pintado por Zurbarán en el último periodo de su vida cuando se trasladó a residir a Madrid (1658-1664), si bien no es un tema fácil de valorar y resolver, dadas las peculiaridades señaladas en el estilo del artista, así como el estado de conservación del lienzo. Hay que advertir que en la pintura se aprecian rasgos, como las cabezas fuertemente caracterizadas de los distintos personajes arrodillados y su rotunda plasticidad complementada por un tenebrismo radical (figs. 6 y 7) que podrían apuntar hacia una cronología más antigua y cercana por ejemplo a los lienzos de la sacristía del monasterio de Guadalupe en la década de 1630. Pero también se aprecian detalles más delicados en las fisonomías de ángeles, semejantes a los modelos infantiles que suelen aparecer en las maternidades de la última etapa del pintor. Un detalle como el de la tríada infantil a los pies de la Virgen (fig. 8) tiene también referencias formales en obras de distintas cronologías como son el coro de niños cantores que aparece en la zona superior de la *Adoración de los pastores* de 1638, que formó parte del retablo mayor de la cartuja de Jerez de la Frontera (Grenoble, Musée de Beaux-Arts)¹², y otra más próxima en la *Inmaculada Concepción niña* de 1656 (Madrid, col. Plácido Arango) (fig. 9)¹³.

Estas semejanzas formales y compositivas bien pudieran servir para proponer otras cronologías, sobre todo si se tiene en cuenta la personalidad del pintor. Pero en todo caso, dejando a un lado las cuestiones del estilo, dado el mal estado de conservación del lienzo, la hipótesis de que se trate de una obra del periodo 1658-1664 se ajusta bien a la realidad de las estancias de Zurbarán en Madrid. Palomino sugirió que el pintor hizo un viaje a la corte por los años de 1650¹⁴, viaje que no ha podido ser comprobado documentalmente. Una de las razones que avalan la afirmación de Palomino es precisamente el hecho de que a lo largo de la mayor parte de ese año y hasta 1652 no se halla rastro documental del pintor en Sevilla, donde residía. Por otro lado, el periodo coincide con la fecha de 1650 que luce una de las obras capitales de este momento, como es la *Anunciación* pintada para don Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda (Philadelphia, Museum of Art)¹⁵. Esta ausencia sevillana se convirtió en 1658 en definitivo asentamiento en Madrid, donde el pintor trabajó pinturas de carácter devoto dentro de un estilo que supone una inflexión en su catálogo y donde consiguió algunos encargos significativos para los Carmelitas de San Hermenegildo, para quienes Francisco Herrera el Mozo había pintado dos años antes la *Apoteosis de San Hermenegildo* (Madrid, Museo del Prado); en los Dominicos de Atocha y en los Franciscanos de Alcalá de Henares (1658), en cuya capilla de San Diego se encontró con Francisco Rizi como autor del proyecto del retablo y con Alonso Cano, como pintor de dos de los cuatro lienzos del mismo¹⁶.



Fig. 3. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de figuras arrodilladas. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

El lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* procede del Colegio Imperial de Madrid y se halla reflejado en el *Testimonio con inserción del Inventario y tasación de las pinturas existentes en este Coll^o y su Yglesia*, documento realizado en 1767 como inventario de todos los cuadros que los jesuitas madrileños tenían en el colegio al ser promulgado el decreto de expulsión del rey Carlos III, al que además se le añadió la descripción de la iglesia y de sus zonas de servicio a pesar de que no estaban afectadas por la reutilización de las dependencias domésticas como sede de los Estudios Reales¹⁷. Dentro de la descripción de la iglesia el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* aparece sin atribución y localizado en la bóveda del Santo Cristo del siguiente modo:

“Bóveda que llaman del Santo Xpto. o sala que llaman del Capitulo:

(...)

Un Quadro de Maria Santísima de / tres varas de alto, y dos varas, y ter-/ cia de ancho, con marco negro, con el



Fig. 4. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de la Virgen. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.



Fig. 5. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de los ángeles. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.



Fig. 6. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de cabezas. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.



Fig. 7. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de cabezas. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

/ título de Nra. Señora del amparo / tiene grande acompañamiento de / Ángeles, y debajo del manto acogidos / muchos Religiosos, y Cardenales im-/ plorando su protección, y se aprecio / en Dos Mil, y Quatrocientos reales”¹⁸.

Cuando Gálvez vio el lienzo en Santa Cruz de Retamar estaba colocado a los pies de la iglesia y tampoco lo relacionó con ningún pintor, quizá porque iba buscando casi exclusivamente el *San Francisco Javier bautizando indios* de Cornelio Schut.

Ante el origen documentado de estas pinturas del Colegio Imperial y del Noviciado de Madrid, y de su posterior presencia en la parroquia de Santa Cruz de Retamar surgen varios interrogantes: ¿Cómo puede pasar desapercibida para todos los historiadores del Colegio Imperial una obra como *Nuestra Señora del Amparo*? ¿Cuándo y como se dispersaron los lienzos del Colegio Imperial y de las demás instituciones jesuíticas de Madrid?. ¿Cuándo y cómo llegaron algunos de estos lienzos a Santa Cruz de Retamar? Gálvez apuntó algunas direcciones.

No parece que el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo*, tan minuciosamente descrito en 1767, haya sido mencionado con anterioridad a esta fecha por Palomino, Felipe de Castro, Ponz o Ceán Bermúdez¹⁹. Las razones de este silencio habrá que buscarlas en su peculiar emplazamiento dentro de la “*Bóveda del Santo Xpto. o sala que llaman de Capitulo*”, donde lo sitúa el *Testimonio con inserción de inventario ...* de 1767. Este recinto tenía carácter funerario y es posible descubrir su ubicación en la topografía de la iglesia del Colegio Imperial gracias a que el inventario de dependencias sigue un orden continuo, de modo que la bóveda del Santo Cristo está mencionada después de “*la pieza que sale a la Iglesia por el Presbiterio, y está antes de la Ante-sacristía*” y de la escalera que desde ahí subía al tránsito de la botica; y precedía a la “*Pieza antes de la bóveda o sala de Capitulo*”. Parece lógico pensar que el término “bóveda” ha de entenderse como una capilla de enterramiento subterráneo, pero la disyuntiva “*sala que llaman de Capitulo*” introduce una función algo extraña en un lugar de enterramiento. Si analizamos la topografía actual de la ex-iglesia del Colegio Imperial con sus dependencias anexas (fig. 10) en relación con el documento de 1767 y con la planta firmada en abril de 1770 por Ventura Rodríguez con motivo de los trabajos de adecuación a la nueva función de Real Iglesia de San Isidro²⁰, podemos hallar la respuesta en una serie de estancias situadas en el ángulo sureste del complejo eclesial, entre el presbiterio, el transepto y la antesacristía, delimitadas en el lado del Colegio por la escalera principal y la galería claustral norte que conectaba con la antigua portería (fig. 11), actuales dependencias del Instituto San Isidro. Se trata de una zona con espacios a tres niveles propiciados sin duda por el desnivel natural del ter-

rreno, apreciable aún en los patios del Instituto, y por la necesidad de coordinar el nivel de las naves de la iglesia, con el del presbiterio y con el del Colegio en la zona de su escalera principal. Un nivel superior que se dispone por encima del suelo de la antesacristía para buscar el primer rellano de la escalera del Colegio, al cual se abrían en el plano de 1770 tres dependencias oscuras señaladas por Ventura Rodríguez con los números 16, 17 y 18²¹ que habían servido para comunicar dicha antesacristía con la escalera y el claustro del Colegio; el nivel intermedio del paso que va desde transepto a la antesacristía, buscando enrasar con el presbiterio de la iglesia; y el nivel inferior que corresponde al del brazo sur del crucero, en el que éste se comunicó en el pasado a través de la puerta de su ángulo derecho –hoy tapiada– con el arranque de la escalera principal del Colegio, pero comunicado aún a través de la puerta izquierda con un zaguán estrecho y largo abierto a una dependencia trapezoidal con una escalera de caracol y otra de un único y amplio tiro que desciende y pasa por debajo de los muros de las dependencias del nivel superior. Esta escalera recta conduciría hacia las bóvedas de enterramiento que aun se conservan con funciones de almacén de mobiliario e instalaciones de calefacción. Se trata de una serie de amplios espacios subterráneos abovedados que se extienden bajo la antigua capilla de San Ignacio, el presbiterio y la antesacristía, y entre los que destaca una amplia sala cubierta con cuatro grandes tramos de bóveda de cañón con lunetos y ventanas que se abren a ras de suelo y reciben algo de luz desde los patios del Instituto San Isidro.

Esta espaciosa sala (fig. 12) podría haber sido el lugar que con más propiedad fuera denominado “capilla del Santo Cristo o sala de capítulo” y consiguientemente el que hubiera acogido el lienzo que atribuimos a Zurbarán, así como otras obras de arte, si no es que con este nombre se denominaba a la totalidad del recinto funerario. Es precisamente en esta ubicación donde el plano de 1770 señala con el número 23 la “*Entrada y escalera que baja a la bóveda de entierros*”. De esta manera, la disyuntiva entre bóveda y sala de capítulo podría quedar explicada por la existencia de esos pequeños espacios previos a la cripta propiamente dicha y acaso con funciones distintas a las funerarias. Ningún otro lugar de la topografía dibujada por Ventura Rodríguez tiene señalada la función funeraria²².

Situados los espacios de la bóveda del Santo Cristo o Sala de Capítulo, su carácter funerario y reservado es lo que mejor podría explicar por qué nadie dejó constancia objetiva de su contenido y decoración, sólo reflejados en el documento de 1767.

Sorprende que en el *Testimonio con inserción de inventario ...* de 1767 no se señale la existencia de ninguna escultura o pintura de Cristo en la cruz que pudiera justificar la titularidad de la bóveda, pero el documento declara que sólo refleja “*lo correspondiente a las especies (sic)*



Fig. 8. Francisco de Zurbarán. *Nuestra Señora del Amparo*: detalle de ángeles con cartela. Santa Cruz de Retamar (Toledo), iglesia parroquial.

de pintura". Por otra parte, es lógico pensar que el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* estuviera en la zona de sala de capítulo, junto a otros lienzos de bustos de los mártires del Japón, de San Ignacio, un cardenal desconocido y dos lienzos grandes de San Ignacio vestido de sacerdote y de San Francisco Javier. Y sin embargo, existen indicios de que la titularidad de la bóveda podría relacionarse con las esculturas del hermano Domingo Beltrán (Vitoria, 1535-Alcalá de Henares, 1590)²³ que hubo en el Colegio Imperial. Palomino atribuyó al hermano Beltrán dos estatuas del Crucificado: "como son la de la capilla del Santísimo Cristo en la iglesia; y otra en la bóveda de la Congregación de los Señores Abogados, que está sin encarnar: y cierto que parece de Miguel Angel". Evidentemente, la afirmación de Palomino no se corresponde con la realidad que hoy conocemos, pues la escultura referida en la capilla del Santísimo Cristo en la iglesia no es otra que el *Cristo de la Buena Muerte* de Juan de Mesa, restando sólo la segunda que estaba sin encarnar en la bóveda que ocupaban los Abogados²⁴, ubicación creíble, ya que Palomino conocía el Colegio Imperial por haber pintado en la antesacristía un *Triunfo de San Francisco Javier*. Por su parte, Ponz menciona esta misma escultura de modo harto difuso en una capilla interior de la casa²⁵.

La Congregación de los Abogados de la Corte fue fundada en 1596 bajo la advocación de N.ª S.ª de la Asunción y de San Ivo, y tuvo su primera sede en el convento de San Felipe el Real²⁶. Posteriormente, ante la imposibilidad de celebrar adecuadamente la fiesta de la Asunción por coincidir con otras de los frailes agustinos, la junta del día 13 de julio de 1628 acordó trasladar dicha sede e instalarla en el Colegio Imperial. La primera junta en la nueva sede se celebró el 18 de agosto de 1628²⁷ y los abogados permanecieron en ella hasta la expulsión de los jesuitas en 1767. Durante algunos años se estableció en la parroquia de

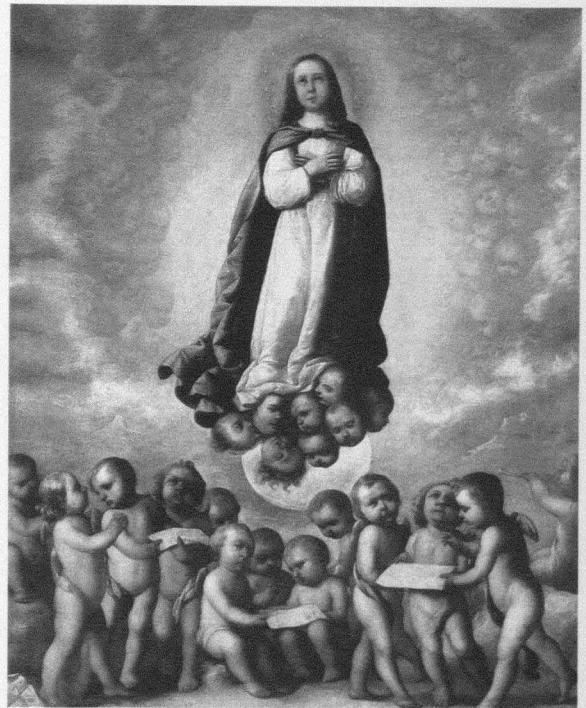


Fig. 9. Francisco de Zurbarán. *Inmaculada Concepción*. 1656. Madrid. Col. Plácido Arango.

Santa Cruz (1767-1775), pero en la junta del 22 de julio de 1775 se acordó solicitar al Consejo de Castilla el retorno a San Isidro el Real. El Consejo autorizó la vuelta y la Congregación se instaló en la bóveda del colegio que, según diversas actas de juntas, estaba por entonces separada de la Iglesia, por estar cerrado el paso a la sacristía y al claustro²⁸. Parece como si los Abogados hubieran vuelto a una antigua sede y que las menciones de Palomino, del *Testimonio* ... de 1767 y esta petición de 1775 se refirieran al mismo espacio, bien diferenciado de otros alternativos para reuniones dentro del Colegio Imperial, como la librería para hacer la elección de cargos (estatutos 91 y 101 de 1732), el aposento del prefecto o director espiritual de la Congregación que asistía a las juntas de elecciones o "en la capilla de la Concepción, que llaman de los Redondos", en los que los Abogados celebraron algunos actos. El 8 de diciembre de 1766, cuatro meses antes de la expulsión, los Abogados tuvieron su última junta en la bóveda del Colegio Imperial y la siguiente junta de elecciones (agosto de 1767) no se celebró en el aposento del prefecto, ya expulsado, sino en la casa o "posada del decano". En la última junta de decanos (22 de abril de 1767) se precisa que "quedó cerrado y sin uso el Colegio Imperial, en cuya Iglesia se han celebrado por el Ilustre Colegio de Abogados la función de Nuestra Señora de la Asunción y en la bóveda de la Concepción"²⁹.

Parece evidente que la “bóveda del colegio” tantas veces aludida es la cripta funeraria de los jesuitas, la misma que usaban la Congregación de Abogados, la que Palomino identifica como recinto para el *Cristo en la cruz* del hermano Beltrán, la que se concatena en 1767 a la sala de capítulo, la bóveda de entierros del plano de 1770 de Ventura Rodríguez y la misma a la que los abogados pedían volver en 1776, dando lugar al conflicto de 1789 sobre la incomunicación de espacios de la iglesia y el colegio. Los abogados no eran dueños del espacio ni de los elementos de su decoración, sino que lo usaban en sus actos corporativos³⁰. En este momento tumultuoso y confuso sobre las competencias de los espacios es probable que, debido a lo fronterizo de la bóveda, el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* fuera sacado del recinto cuando su comunicación con la sacristía, la iglesia y el colegio quedó interrumpida. Los dos lienzos de *San Francisco Javier bautizando indios* de Schut y de *Nuestra Señora del Amparo* que procedían de dependencias de la iglesia del Colegio Imperial y llegaron a Santa Cruz de Retamar siguieron un proceso similar, pasando de espacios de la iglesia, no sujeta a venta de su mobiliario y decoración, a espacios del colegio cuyo ajuar debía venderse: el lienzo del altar mayor fue llevado a la escalera del Colegio cuando se cambió la advocación de la iglesia y el de la bóveda sería desmontado cuando este recinto quedó adscrito a las dependencias del colegio, quedando ambos sometidos al régimen de venta de temporalidades de los expulsos.

No existe constancia exacta de cuándo ni de cómo llegó el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* y los demás de origen jesuítico (Colegio Imperial y Noviciado) a Santa Cruz de Retamar. La dispersión del patrimonio artístico de las instituciones jesuíticas de Madrid no ha sido estudiada en toda su extensión. Aunque se conoce el destino de algunos lienzos, los datos suelen ser escasos e incompletos³¹.

En el caso del complejo del Colegio Imperial, tras el decreto de expulsión de 1767, la iglesia con sus anexos fue entregada a la Congregación de Capellanes de San Isidro y dedicada culto del santo patrón de Madrid. Aunque quedó libre del expolio, sufrió algunas modificaciones que afectaron especialmente al presbiterio y a su retablo mayor, de donde fue retirado el enorme lienzo titular de *San Francisco Javier bautizando indios* para instalar la urna con las reliquias de San Isidro y su imagen triunfante³². Por su parte, los edificios del Colegio Imperial: claustros, escaleras, bibliotecas, aulas, ropería, panadería, enfermería y otras dependencias domésticas de todo tipo, fueron destinados a ser la sede de los Estudios Reales y Ventura Rodríguez proyectó sobre su estructura una serie de reformas y mejoras, en especial la de una nueva biblioteca que no se construyó, a fin de adaptarlo a la nueva función³³. Estos fueron los espacios en los que los

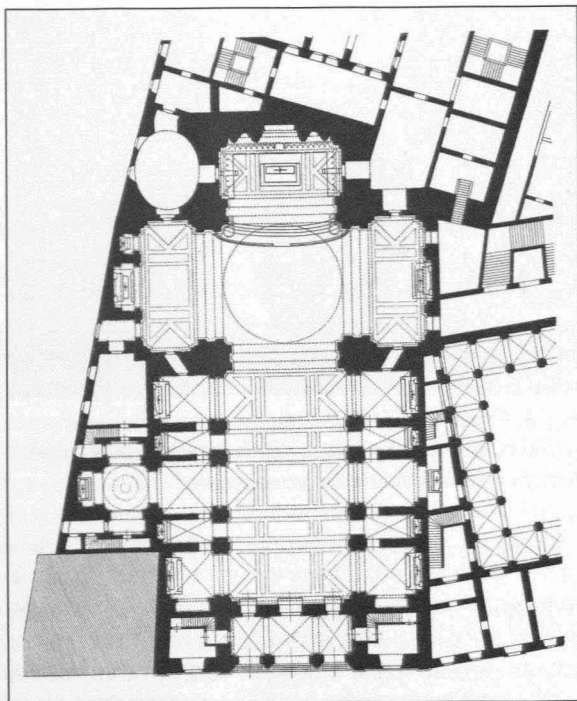


Fig. 10. Pedro Sánchez y Francisco Bautista. Planta de la colegiata de San Isidro el Real. Madrid (según O. Schubert).

enseres de todo tipo entorpecían los trabajos previstos, incluidos los cuadros que fueron los que sin duda sufrieron más rápidamente el expolio y la venta como parte de las temporalidades jesuíticas, de tal modo que don Pedro de Ávila, comisionado del Colegio Imperial, se dirigió el 12 de agosto de 1770 al Consejo Real pidiendo que se le dieran órdenes porque tenía “por combeniente pasar a bender los quadros y estampas que los expulsos tenían en sus respectivas habitaciones”. Por orden de Campomanes la tasación y los cuadros habían sido revisados por Anton Rafael Mengs, “quien dixo que entre ellos no havia cosa particular y que los que valían algo eran los del claustro baxo y sachristía, de cuya venta no hay necesidad de tratar”. El 12 de septiembre se dio autorización para proceder a la venta³⁴. A partir de esa fecha se venderían probablemente algunos cuadros de las dependencias del Colegio Imperial, pero a propuesta del conde de Baños³⁵ la Academia de Bellas Artes de San Fernando acordó el 2 de febrero de 1774 solicitar al rey Carlos III todas las pinturas para el adorno y la enseñanza de la Academia. Si bien los directores de pintura estimaban que la mayor parte de las obras, salvo nueve, carecían de valor para los fines docentes, el marqués de Grimaldi, protector de la Academia, presentó la petición y obtuvo la custodia de los cuadros a fin de evitar su deterioro, según consta en

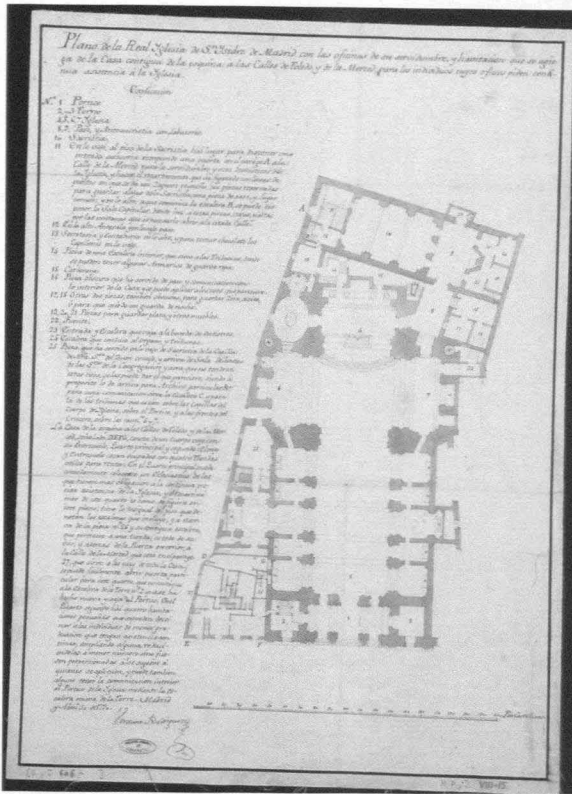


Fig. 11. Ventura Rodríguez. Planta de la colegiata de San Isidro el Real. 1770. Madrid. (Simancas, Archivo General).

la junta del 9 de octubre. Los cuadros llegaron a la Academia a finales de 1774, según refleja la junta ordinaria del 4 de diciembre, y en abril de 1775 fueron expuestos. Fue entonces cuando los consiliarios estuvieron de acuerdo con los directores de pintura sobre su poca calidad e interés, por lo que fueron enrollados, retirados y olvidados hasta 1785, cuando a petición del provincial de la Orden de San Francisco se seleccionaron cuarenta para destinarlos a la decoración de San Francisco el Grande³⁶. La mayor parte de la información del tomo V del *Viaje de España* de Ponz sobre las obras de pintura del Colegio Imperial parece ser de comienzos de la década de 1770, cuando ya se habían realizado las reformas del presbiterio de la iglesia, y trata poco sobre las dependencias domésticas de los Reales Estudios. Fue publicado por primera vez en 1776³⁷. En la segunda edición de 1782 Ponz incorporó en el párrafo donde cita la serie de De Matteis, la de los eremitas de Simón de Vos, el cuadro grande de Cornelio Schut y seis cuadros del hermano Adriano Rodríguez la siguiente nota a pie de página: “Las pinturas de la casa se acabarán presto, si no se tiene de ellas el debido cuidado”³⁸, lo que parece indicar que su testimonio refleja la

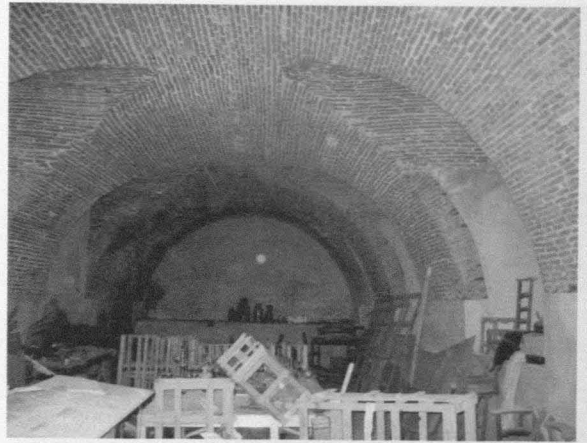


Fig. 12. San Isidro el Real: interior de una de las bóvedas subterráneas.

situación de los cuadros del Colegio Imperial en sus emplazamientos originales poco antes de su traslado a la Academia (finales de 1774-abril de 1775), pues no parece probable que tras la exposición de 1775 volvieran de nuevo al Colegio Imperial³⁹.

El decreto de expulsión contemplaba un control férreo de las propiedades de la Compañía, por lo que se nombraron comisionados y Juntas de Temporalidades encargadas de la liquidación de los bienes de los expulsos. En principio, los templos quedaban bajo la jurisdicción episcopal, los edificios de los colegios se destinaron a usos sociales como universidades, seminarios o colegios, los libros se destinaban a las universidades y se hacía hincapié en que los ajuares y decoraciones fueran destinados a casas de misericordia y a parroquias necesitadas. En general, el cumplimiento de la legislación sobre la expulsión debió de ser la vía más frecuentes de dispersión de las obras de arte de las casas de la Compañía de Jesús, sin que tuviera que mediar una venta. Valga el ejemplo de las fundaciones reales en Sierra Morena, en cuyo fuero 1767 se dice: “Estando las iglesias de los Regulares de la Compañía actualmente cerradas, con noticia del juez que entiende en la ocupación de las temporalidades, y del Reverendo Obispo Diocesano, se trasladarán a las nuevas poblaciones los vasos sagrados, y los ornamentos necesarios para las iglesias o capillas que allí se erijan, respecto de estar destinados a Parroquias e Iglesias pobres y ningunas lo son más que estas”⁴⁰.

Por avatares de su historia puede considerarse que la parroquia del Triunfo de la Santa Cruz en Retamar era en aquel momento una de las más necesitadas del arzobispado de Toledo, pues había quedado arrasada por un incendio el 28 de julio de 1757, y reconstruida y cubierta en enero de 1761 con proyectos de Manuel de Arredondo, “maestro maior de Madrid y del Exmo. Duque de Arcos y

de esta su villa”, dentro de un sobrio estilo de pura inercia clasicista. Aunque las obras se comenzaron con brío y avanzaron rápidas, el acabado interior fue más lento, de modo que el traslado del Santísimo al altar mayor no tuvo lugar hasta el día de San Isidro de 1764, ocasión en la cual se estrenaron ropas, ornamentos y alhajas donadas por el duque de Arcos⁴¹. En julio de 1773 se blanqueó y enlosó el edificio. Toda la obra ascendió a 106.000 reales sin la linterna de la media naranja, que costó otros 5.000 reales⁴². Si me extendo en algunos detalles omitidos por Gálvez es para que se pueda comprobar el patronazgo del duque de Arcos, demostrado en otras ocasiones posteriores, y para señalar el costo de toda la obra en relación a los 90.000 reales en que por ejemplo fue tasado el *San Francisco Javier* de Cornelio Schut que a pesar de su impropiedad iconográfica terminó convertido en el único ornamento del retablo mayor de la iglesia. ¿Habría podido una parroquia de tan cortos caudales y exhausta por las obras de reconstrucción hacerse por vía de compra con el lienzo de más alta tasación del Colegio Imperial?. Seguramente no, y no consta ni un sólo pago por ello, ni una sola indicación de cómo llegó a la parroquia.

Respecto al momento de la llegada del lienzo de Schut, seguramente junto con los restantes de la *Virgen del Amparo* y los ocho de la vida de San Ignacio de Raeth, sólo poseemos indicios indirectos a través de los inventarios de ornamentos y de los gastos de obras. Gálvez, sin encontrar constatación de archivo, creyó que las obras llegaron en la primera década del XIX, durante el reinado de Carlos IV, al atribuirle el papel de agente principal a doña María Josefa de la Soledad de la Portería Alfonso-Pimentel, Téllez-Girón, Borja Centelles y Ponce de León (1752-Madrid, 1834), condesa-duquesa de Benavente (desde 1763), duquesa de Gandía, de Béjar (1777), de Medina de Ríoseco, XII duquesa de Arcos (1780-1811), princesa de Anglona y de Esquilache⁴³, por su estrecha relación con los Jesuitas por ser descendiente de San Francisco de Borja (fig. 13) y basándose en el hecho de que Ceán Bermúdez cita el cuadro de *San Francisco Javier* en la escalera del Colegio Imperial⁴⁴. También alude Gálvez a la tradición local, según la cual el responsable de la donación de los cuadros habría sido un hijo del pueblo que había sido secretario del ministro conde de Floridablanca y cuyo retrato se conservaba en la iglesia⁴⁵. Sería lógico pensar que, si este desconocido personaje ejerció alguna influencia para la venida de los cuadros a Santa Cruz de Retamar, lo hubiera hecho durante el periodo de 1777 y 1792 en que el conde de Floridablanca ocupó el cargo de Secretario del Despacho de Estado, tras el cual fue destituido, encarcelado en Pamplona por corrupción y liberado en 1794, abandonando los asuntos políticos y regresando a su tierra murciana.

Quizá por ello haya que adelantar la fecha de llegada de los cuadros hacia los años 1789-1793, en los que se



Fig. 13. Francisco de Goya. La condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Arcos. 1785. Mallorca, Fundación Bartolomé March.

aprecian en la parroquia de Retamar numerosos indicios de actividad. Así, el inventario de alhajas de la parroquia de 1777 sólo contiene ajuar y ropas litúrgicas, pero no cuadros. Pero como consecuencia de la visita pastoral de 1793 se le añadieron algunas anotaciones de donaciones realizadas en ese intervalo de tiempo por la duquesa de Arcos (unas vinajeras “de plata de moda”⁴⁶, un terno blanco de tisú de oro), por el duque del mismo título (una capa negra de coro y dos casullas; un palio blanco y encarnado) y por algunos particulares, entre las que destacan las que efectuó don Vicente Bermúdez, unas veces en nombre del rey Carlos III, como los dos cálices de plata rotulados con su nombre y otro de bronce con copa de plata, y sus respectivas patenas de plata, y otras en nombre propio o en función de algún cargo en la administración de las temporalidades del que no ha quedado constancia. Así se desgranar distintos objetos de plata y ropa litúrgica apostillados con las frases “que dió para este fin Dⁿ Vicente Bermúdez” (una caja de oro para el viático y una lámpara para el Santísimo) o “que vino de las temporalidades por mano de Dn. Vicente Bermúdez”⁴⁷. No consta ningún cuadro hasta el inventario de 1828, año en



Fig. 14. Santa Cruz de Retamar (Toledo). Retablo mayor de la parroquia de la Exaltación de la Santa Cruz. Hacia 1789-1793.

el que se registra la existencia de cinco de *Nuestra Señora de Belén*, *Trinidad*, *Nuestra Señora de los Dolores*, *Encarnación* y *San Blas*. No son todos los cuadros de la iglesia, puesto que en las cuentas comprendidas entre las visitas pastorales del 15 de junio de 1757 y del 11 de abril de 1761 consta el gasto de 1.360 maravedis por ir a Toledo a recoger un “cuadro grande” de Santiago, donado a la iglesia después del incendio por los herederos de don Gabriel Colchero Flores, sacristán mayor de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Toledo, que se instaló como altar mayor provisional en la capilla donde estaba el sagrario⁴⁸. El cuadro aún se conserva, aunque su tamaño y formato horizontal es insuficiente como decoración de un retablo.

La lectura atenta de la visita del 25 de marzo de 1792, que comprende las cuentas desde el 5 de noviembre de 1780, recoge pagos por algunos conceptos que indirectamente nos están hablando de las obras de terminación del retablo mayor y parece lógico pensar que indirectamente

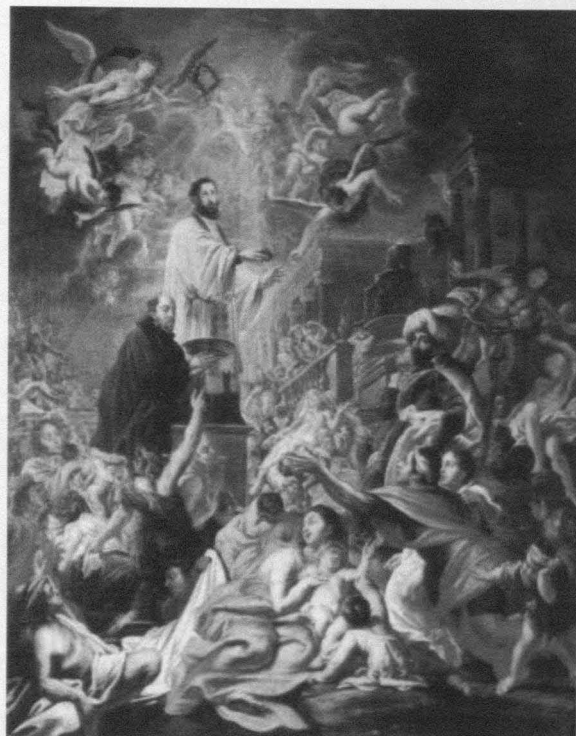


Fig. 15. Cornelio Schut. San Francisco Javier bautizando indios. Brujas (Bélgica), Jesuitas.

también de los cuadros que sabemos estaban en Madrid. En 1789 se realizaron cinco obras de yesería, carpintería y herrería en la capilla mayor, la quinta de las cuales fue el gasto “en garfias para colgar los cuadros de esta iglesia”, por las que Sebastián Martín extendió un recibo de 85 reales fechado el 18 de abril de dicho año⁴⁹. Por el traslado de la lámpara para el Santísimo donada por don Vicente Bermúdez se extendió un recibo de 90 reales el 30 de agosto de 1791⁵⁰. A continuación se anotó el gasto por traer ornamentos de la villa de Torrijos, que había donado el conde de Altamira⁵¹, y varias alhajas de plata “las mismas que se cedieron a esta parroquial de las temporalidades por decisión de d^o Vicente Bermúdez, vecino de Madrid...”⁵². Un dato último correspondiente a la visita del 15 de noviembre de 1801, en la que se rendían cuentas desde 1792, nos indica que se gastaron 135 reales en el dorado del cascarón del altar mayor de la iglesia⁵³, lo cual sólo puede referirse al fragmento de venera plana que se cobija bajo el segmento de frontón curvo del citado retablo, de elegante diseño neoclásico (fig. 14). Éste no es otra cosa que un gran marco rectangular realizado en estuco policromado –muy burdamente repintado en la actualidad–, decorado con contrario de perlas y hojas en el borde exterior, que se remata en los laterales superiores

con unas volutas de las que penden festones de hojas de vid. Sin entablamento, se cubre con el segmento curvo de un frontón, cobijando la venera y el altorrelieve escultórico del ángel sosteniendo la cruz sobre una masa de nubes y cabezas de querubines. También es testimonio de que las obras de esta zona concluían por entonces el mandato de la visita del 15 de diciembre de 1805 en el que se ordenaba retirar el retablo de la Virgen que estaba en el presbiterio y colocarlo en otro lugar⁵⁴.

En este marco-retablo realizado a finales del siglo XVIII tuvo acogida el imponente lienzo de *San Francisco Javier bautizando indios* de Schut procedente del Colegio Imperial y conocido a través de la fotografía fragmentaria publicada por Gálvez. Según el *Testimonio con inserción de inventario...* de 1767 medía 8 varas de alto por 6 varas y tercia de ancho, equivalentes aproximadamente a 6,64 x 5,25 metros, pero tuvo que ser adaptado al marco-retablo con algunas mermas en los laterales que mide unos 5,10 x 4,20 metros, resultando así que habría perdido cerca de 1,55 metros de su altura y cerca de 1,05 metros de ancho⁵⁵. Sin embargo, no es tan evidente esta mutilación si se compara la vieja ilustración publicada por Gálvez con el lienzo que se conserva en los Jesuitas de Brujas (Bélgica), recientemente dado a conocer por Paul Begheyn, director del Netherlands Institute of Jesuit Studies de Ámsterdam, como boceto del lienzo madrileño⁵⁶ (fig. 15), gracias al cual es posible reconstruir con fidelidad el impactante colorido de la pintura.

Considerando el estado de necesidad de la parroquia de Santa Cruz de Retamar, no le faltaron benefactores que acudieran a su auxilio, empezando por el piadoso rey Carlos III, y siguiendo por los influyentes duques de Arcos, señores de la villa, el conde de Altamira o por don Vicente Bermúdez entre los años 1780 y 1792. Aunque no consta que ninguno de ellos fuera promotor del envío de los lienzos del Colegio Imperial y del Noviciado a la parroquia, es probable que la llegada se produjera en ese momento, cuando los indicios indirectos de los libros de fábrica así parecen indicarlo.

Una cuestión última sobre las probables fechas de llegada de los lienzos es un decreto de Carlos IV, fechado en San Ildefonso el 19 de septiembre de 1798. Treinta años después de expulsión, ordenaba la incorporación de “los restos de las temporalidades” a la Real Hacienda con destino a la amortización de los Vales Reales, sin perjuicio de aplicar alguna parte de ellos a las urgentes necesidades de la Monarquía. Así mismo, la Superintendencia General de las Temporalidades se trasladaba desde el ministerio de

Gracia y Justicia al de Hacienda, y se preveía dar ordenes para la pronta venta de los que hubieran quedado⁵⁷. Se deduce del texto que aún quedaban bienes sin asignar y sin vender, y que se quería terminar con su existencia. No podemos afirmar que entre ellos no estuvieran los cuadros de Santa Cruz de Retamar, ni tampoco lo contrario. Sin embargo, la fecha ha de ser entendida como la de resolución de un asunto y se sitúa a medio camino de las fechas barajadas por Gálvez y por mi como probables de llegada de los cuadros a Santa Cruz de Retamar.

De todo lo expuesto puede deducirse que los dos lienzos del Santa Cruz de Retamar procedentes del Colegio Imperial llegaron a su parroquia en torno a los años 1789-1793, mediando en ello las circunstancias de necesidad de la parroquia de la Triunfo de la Santa Cruz, la magnanimidad del rey Carlos III y la protección de algunos importantes nobles de la Corte. La investigación de este asunto ha permitido estudiar con detenimiento el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo* y atribuirlo a Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664). El silencio en torno al lienzo en las fuentes históricas de los siglos XVII y XVIII nos ha llevado a buscar las razones, debidas fundamentalmente según creemos a su instalación en la bóveda funeraria del Santo Cristo, lugar sin duda de acceso restringido a la vista de eruditos y curiosos, a pesar de que fue utilizada por la Congregación de los Abogados de Madrid desde 1628 hasta finales del siglo XVIII, con el corto intervalo de 1767-1774. Según Palomino, en este lugar estuvo instalado el *Cristo en la cruz* del hermano jesuita Domingo Beltrán (Vitoria, 1535-Alcalá de Henares, 1590), el único que dejó testimonio escrito de ello y que, habiéndolo dejado, tendría que haber visto el lienzo de *Nuestra Señora del Amparo*, si es que siempre estuvo en la bóveda y sus aledaños. Otra cosa distinta es que lo reconociera como obra de Zurbarán. A este respecto vale la pena tener en cuenta la opinión del mismo Palomino sobre la etapa final del pintor sevillano en Madrid: “*Hizo otras muchas pinturas para la Casa de Campo, y otros sitios reales: como también para algunos particulares, y diferentes templos, donde no son conocidas por suyas: pues en la sacristía de la iglesia de Peñaranda vi yo un cuadro suyo de la Encarnación, sin que nadie le conociese por suyo*”⁵⁸. Si bien no es un gran mérito identificar la *Anunciación* (Philadelphia, Museum of Art), firmada en 1650 y encargo de don Gaspar de Bracamonte que la donó a la iglesia de la citada villa⁵⁹, Palomino incide en la presencia de su obra en la Corte y en un cierto olvido del pintor, más que en el cambio de estilo de su etapa final en Madrid.

NOTAS

- ¹ C. GÁLVEZ, S. J., “Los cuadros de San Francisco Javier en el Colegio Imperial”, en *La Estrella del Mar*, 1926, II, núms. 193 y 194-195, pp. 670-674 y 736-738. Id. “Una colección de retratos de Jesuitas”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, n.º 11, pp. 111-133 y IX láminas.
- ² Elías TORMO, *Las iglesias de 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, p. 117. En el texto dice: “El P. Gálvez acaba de publicar, de avance, el hallazgo en Santa Cruz de Mudela (*sic*) de un gran cuadro de Schutt, procedente de la escalera del Colegio Imperial”. Pero en la primera adición se refiere en cambio a Santa Cruz de Retamar, donde “he visto importantes lienzos de santos jesuitas, procedentes probablemente (como el de Schutt) de esta casa, pero no descritos entre lo de Dierix (*sic*) y lo de Raeth” (p. 118).
- ³ Diego ANGULO INIGUEZ, *Pintura del siglo XVII (Ars Hispaniae. Historia del Arte Hispánico)*. Madrid, Plus Ultra, 1971, p. 240. Sólo se refiere al envío a Santa Cruz de Retamar de los lienzos de Raeth.
- ⁴ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1828, pp. 118-119. La información básica sobre Raeth en España procede de la biografía dedicada por Antonio Palomino, quien a propósito de la iglesia del Noviciado dice que pintó treinta y seis cuadros de la vida de San Ignacio “que están colocados hacia la tribuna de la iglesia nueva de dicha casa, que se dedicó el año de 1662” (cfr. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 942). Nada dice Antonio Ponz, mientras que la mención de Ceán Bermúdez aparenta ser un dato histórico del pasado (cfr. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, IV, p. 141). Para otras obras de Raeth, véase mi artículo “Raeth, De Wael y Raghuet: tres pintores flamencos en el Madrid seiscentista”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LX, 1994, pp. 45-53.
- ⁵ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 736 y nota 22, recoge diversos pagos asentados en el *Libro de Fábrica de la Iglesia del Imperial...* “por la echura del quadro de S. Franco. Xavier en Amberes”. Los documentos nunca citan a Cornelio Schut, sino al hermano Daniel Seghers, residente en Amberes. Con ello niega la afirmación de Ceán Bermúdez de que el cuadro fuera pintado en Madrid cuando Cornelio Schut vino a buscar a su hermano Pedro Schut, ingeniero de Felipe IV (cfr. *Diccionario...*, 1800, IV, p. 358). Sobre la obra de Schut, el viejo, véase el libro de Gertrude WILMERS, *Cornelio Schut (1597-1655). A Flemish Painter of the high Baroque*. 1996.
- ⁶ Gálvez, *op. cit.*, 1926, p. 736, reproduce el lienzo instalado en el retablo de Santa Cruz de Retamar. Un complemento fundamental para el conocimiento de esta importante obra del Madrid barroco es la réplica o copia de menor tamaño que se conserva en la capilla de Cajamadrid en la sede principal de la entidad en la calle del Celenque.
- ⁷ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1928, pp. 111-133. A propósito de la dispersa serie de retratos que decoró la Biblioteca del Colegio Imperial de Madrid, Gálvez alude a la serie de treinta y seis pinturas de la Vida de San Ignacio de Loyola, realizadas por el hermano Ignacio Raeth entre 1655-1662, que decoraron la nave de la iglesia del Noviciado de Madrid. Los restantes lienzos vistos en Santa Cruz de Retamar por Gálvez y hoy desaparecidos representaban *El Nacimiento de San Ignacio, El camino de Manresa y la velación de las armas, La Virgen dictándole los Ejercicios Espirituales, El senador veneciano le recoge en la calle donde dormía, Los turcos le obligan a salir de Jerusalén* y otro de asunto desconocido.
- ⁸ Archivo Parroquial de Santa Cruz de Retamar. Informe de restauración de Galván y Pujana c.b. *Restauración de tres lienzos de la parroquia de Santa Cruz de Retamar (Toledo)*. Octubre de 1996.
- ⁹ Para un planteamiento general de la cronología de los lienzos de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla y para el estudio pormenorizado de la pintura y de su composición, véase el texto de José Miguel SERRERA en el catálogo de la exposición *Zurbarán*, Museo del Prado, mayo/junio 1988. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 297-305 y n.º 71, que incluye precisiones sobre los modelos de composición. A propósito de éstos puede verse el trabajo de Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 262, donde recoge las antiguas referencias de H. KEHERER, *Francisco de Zurbarán*, Munich, 1918; y en “Neues über Francisco de Zurbarán”, en *Zeitschrift für bildende Kunst*, LV, pp. 248-252.
- ¹⁰ *Zurbarán*, Madrid, 1988, n.º 83, pp. 352-353.
- ¹¹ Catálogo de la exposición *Zurbarán, la obra final, 1650-1664*. Bilbao, Sala BBK, octubre 2000/enero 2001, n.º 25, pp. 125-127.
- ¹² *Zurbarán*, Madrid, 1988, n.º 47, pp. 264-266.
- ¹³ *Ibidem*, n.º 83, pp. 352-354. *Zurbarán. La obra final*, 2000, n.º 8, pp. 80-82.
- ¹⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, 1947, p. 938.
- ¹⁵ *Zurbarán. La obra final*, 2000, n.º 1, pp. 60-62.
- ¹⁶ Sobre las pinturas de la etapa madrileña de Zurbarán, véase el catálogo de la exposición de Bilbao 2000/2001, especialmente el texto de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “El último Zurbarán”, pp. 15-37. Sobre el conjunto de San Diego, véase *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 327-335 y núms. 76 y 77.
- ¹⁷ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, pp. 672 y 674, nota 20. Se hizo el inventario por orden de don Felipe de Codallos, del consejo de Castilla, y del conde de Aranda, presidente del Consejo, del 10 de agosto de 1767, a través de don Pedro de Ávila, del consejo de Indias, comisionado real en el Colegio. Para la tasación de las pinturas se nombró a Fernando Sánchez Rincón, “criado de su Magestad, profesor de este arte”. Utilizo el ejemplar del Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, de Alcalá de Henares, caja 60: Colegio Imperial. Temporalidades, E-2, 60-2.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 674, nota 20. El lienzo mide actualmente, según el informe de la restauración de 1996, 247 x 205 cm, lo que corresponde más o menos con la medida en varas del *Testimonio...* de 1767, fol. 73vº-74, equivalente a 249 x 194 cm.
- ¹⁹ Simón DÍAZ recoge la existencia de un lienzo de “la Virgen cobijando a los congregantes con su manto” que pertenecía a la Congregación de la Anunciata, según el inventario de sus bienes fechado el 19 de mayo de 1646 (José Simón Díaz. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 20 edición. Madrid, 1992, p. 71). A pesar de las semejanzas iconográficas, no existen datos sobre los lugares que ocupaba dicha congregación en el templo ni que permitan establecer nexos con la Bóveda del Santo Cristo o con el lienzo del *Amparo*.
- ²⁰ Publicó el plano Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, “Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”, en *Archivo Hispalense*, LXXXI, n. 246, (Sevilla, 1998), pp. 201/237. Se conserva en el Archivo General de Simancas, signatura MPD 08/015. Agradezco a Abraham Díaz la gestión de la fotografía de dicho plano.
- ²¹ Este espacio es hoy el despacho parroquial.
- ²² La que mejor podría haberse prestado a una confusión es la capilla del Santo Cristo de la Buena Muerte, patronato de don Francisco de Tejada Mendoza, dotada “con una bóveda conuiniente y decente para el entierro de nuestros cuerpos” y decorada con obras de procedencia sevillana. Pero su fundación, dotación y cambios de propiedad y advocación han sido precisadas por ATERIDO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 1998, pp. 201-237. El edificio, el retablo y los altares se ejecutaron con traza de Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre.

- ²³ Para el perfil biográfico del hermano Beltrán es básico el trabajo de Alfonso R. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Nuevos datos documentales sobre el escultor Domingo Beltrán”, en *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, pp. 281-394.
- ²⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 806. También PONZ, *op. cit.*, edic. 1988, tomo V, segunda división, parágrafo 27, p. 68. Sobre esta imagen véase el trabajo de A. Aterido Fernández, 1998, citado en la nota 20.
- ²⁵ Sobre la pintura de Palomino, véase PONZ, *op. cit.*, edic. 1988, tomo V, p. 68. Simón Díaz asume las identificaciones de Palomino (Cfr. *Historia del Colegio Imperial...*, 2.ª edic. 1992, p. 86).
- ²⁶ Fernando SUÁREZ BILBAO, *Génesis de una institución colegial. La Congregación y Colegio de Abogados de la Corte de Madrid (1596-1732)*. Madrid, 2005, p. 69. De hecho, el capítulo 28 de las Constituciones fundacionales se refiere a la ubicación física de la Congregación en monasterios de la orden de San Agustín, a la cual pertenecía San Felipe el Real.
- ²⁷ Rogelio PÉREZ BUSTAMANTE, *El Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, 1596-1996*. Madrid, 1996, pp. 169-170 y 213-215.
- ²⁸ “El Consejo autorizó dicho traslado y en aquel mismo año se acordó solicitar el uso de la bóveda del antiguo convento de los jesuitas, que por entonces se encontraba separada de la Iglesia, pero al estar cerrado el paso a sacristía y al claustro no se podía celebrar la fiesta...” (Cfr. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1996, p. 214). Suárez Bilbao sitúa en 1786 el siguiente incidente, lleno de sugerencias topográficas, aunque creo que no se entiende bien el sentido de sus palabras transcribiendo un acta que no cita: los comisarios de las temporalidades de los jesuitas expulsos mandaron “cerrar el paso que había desde la puerta, que era portería del convento, a la sacristía, poniendo un tabique entre las escaleras que subían a los aposentos de los padres y la otra puerta que tenía acceso a la sacristía por detrás del altar de San Luis Gonzaga. A causa de ello, no podía hacerse como antes la recepción del Consejo, por lo que al llegar la fiesta se abrió la puerta, volviendo a ponerse luego el tabique. Ello fue denunciado a Su Majestad para que se ordenase fuese abierta”.
- “Dada cuenta de ello en junta de 26 de julio, se acordó urgentemente que el decano y el secretario llevasen representación al gobernador del Consejo. Éste, en pleno, lo comunicó al rey. La proximidad de la fiesta apremiaba y hacia el 14 de agosto había rumores de que Su Majestad había ya resuelto; pero no pasando de rumor hubo de acordarse la suspensión de la fiesta, mas el Monarca resolvió, y el Consejo dispuso que la fiesta se celebrase como siempre”.
- “La resolución fue comunicada al conde de Floridablanca mediante Real Orden del 12 de agosto...”.
- (Cfr. SUÁREZ BILBAO, 2005, p. 154).
- ²⁹ SUÁREZ BILBAO, *op. cit.*, 2005, pp. 148-152.
- ³⁰ A este respecto, una escritura de donación de una escultura de la *Inmaculada Concepción*, con su correspondiente ajuar de culto, hecha por el abogado don Juan Antonio Aldama a la Congregación de los Abogados de Madrid, precisa que se había de poner en su correspondiente retablo “en la bóveda de dicho Colexio, en el nicho, hueco y arco que ay como se entra por la sacristía a mano izquierda”, donación a la que alude igualmente el capítulo XXXVII de los Estatutos de la Congregación del 6 de agosto de 1732: “... que todo se colocó y se puso en la bóveda del Colegio Imperial, donde se mantiene” (cfr. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1996, p. 223). Consta además que en cada traslado de sede, los Abogados trasladaban y recogían sus imágenes (cfr. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1996, p. 214 y ss.).
- ³¹ A pesar de ser conocido el paradero total o parcial de algunos conjuntos procedentes de las instituciones jesuíticas, su dispersión no ha sido planteada nunca de modo global y es relativamente compleja. A modo de ejemplo, para los retratos que decoraron la biblioteca del Colegio Imperial y los lienzos de la Vida de San Ignacio de Loyola de Ignacio Raeth que decoraron la iglesia del Noviciado, véase Gálvez, *op. cit.*, 1928, núm. 11, pp. 111-133. Para los lienzos de la Vida de San Francisco Javier, pintados en Nápoles por Paolo de Matteis a partir de 1692 para decorar el claustro del Colegio Imperial, véase mi ensayo “La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, 2004, pp. 91-112. Para los lienzos del retablo dedicado a San Francisco de Regis en la iglesia del Noviciado (c. 1722) véase el catálogo de la exposición del Museo Municipal de Madrid, Miguel-Angel Houasse, 1680-1730, pintor de la Corte de Felipe V. Coordinada por Juan J. Luna. Madrid, 1981, pp. 108-113. Recientemente Andrés SÁNCHEZ LÓPEZ ha aclarado el destino de algunos cuadros de la Casa Profesa que fueron tasados por Antón Rafael Mengs y comprados por el rey Carlos III (cfr. “La Casa Profesa de los Jesuitas en Madrid y una serie de pinturas adquiridas por Carlos III”, en *Archivo español de Arte*, LXXX, n.º 319, 2007, pp. 275-278). Otros cuadros del Colegio Imperial pasaron primero a la Academia de San Fernando, desde donde unos 40 fueron enviados más tarde al convento de San Francisco el Grande (cfr. Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, pp. 318-320).
- ³² De las modificaciones da noticia contemporánea Antonio PONZ, *Viaje de España*. Madrid, edic. Aguilar, 1988, tomo V, segunda división, parágrafo 25 y ss, pp. 66-70. Muchas de estas reformas perecieron en el incendio del templo durante la Guerra Civil de 1936 (véase Tormo y Monzó, *op. cit.*, edic., 1979, pp. 111-112 y pp. 118-119).
- ³³ Simón DÍAZ, *op. cit.*, 1992, pp. 344-351. Catálogo de la exposición *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, celebrada en el Museo Municipal de Madrid, noviembre 1983, pp. 173-175. Los planos de la adaptación de la biblioteca están fechados en Madrid, el 27 de marzo de 1775 y los de una biblioteca y archivo de nueva planta con estructura en T el 18 de julio del mismo año.
- ³⁴ Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo. Alcalá de Henares. Caja 60, E-2, 60-2, añadido al final del *Testimonio...* de 1767. El comisionado era un miembro de un Consejo Real, destinado por Carlos III al gobierno de los Reales Estudios y de las dependencias establecidas en ellos, ocupándose de tareas muy heterogéneas (Cfr. Simón Díaz, *op. cit.*, segunda edición, 1992, p. 242). Don Pedro de Ávila era miembro del Consejo de Indias y desempeñó el cargo entre 1769 y 1775, año de su fallecimiento.
- ³⁵ Lo era don Joaquín Manrique de Zúñiga, estrechamente vinculado a la Academia. Falleció en 1783.
- ³⁶ Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, pp. 318-320. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 2004, pp. 93-94.
- ³⁷ PONZ, *op. cit.*, edic. 1985, tomo V, p. 70.
- ³⁸ Selina BLASCO CASTIÑEYRA, “El “Viaje de España” de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 2, 190, pp. 223-304, p. 279.
- ³⁹ Darle valor a la nota de Ponz con fecha 1782 o poco antes, supondría que todos o algunos de los cuadros de De Matteis fueron a la Academia y volvieron al Colegio Imperial, como en algún momento he pensado (cfr. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 2004, pp. 93-94).
- ⁴⁰ *Real Cédula de Su Magestad y señores de su Consejo que contiene la instrucción y fuero de población, que se debe observar en las que se formen de nuevo en la Sierramorena con naturales y extranjeros católicos*, 1767. Capítulo XLVI. Se proveía además formar depósitos de materiales y utilaje en “las casas que fueron de los Regulares de la Compañía” de Almagro, Andujar y Córdoba.
- ⁴¹ Era XI duque de Arcos don Antonio Ponce de León (Madrid, 1726-Aranjuez 1780), duque igualmente de Nájera, Maqueda, Escalona y otras villas. Antonio Ferrer del Río se refiere es este “duque de Arcos”, nombrado por el rey Carlos III para representarle en Nápoles en el bautizo de su nieta

- Maria Teresa Carlota (1772-1807), primogénita de los reyes Fernando IV y María Carolina de Austria. Recoge el historiador, basándose en el testimonio directo del conde de Fernán Núñez, que el duque de Arcos, a quien acompañaban un hermano del marqués de Santa Cruz y los primogénitos del conde de Oñate y de los duques de Medinaceli y de Osuna (o sea, su futuro yerno), hizo su entrada en Nápoles el 8 de septiembre de 1772 lanzando entre la gente monedas de oro y plata acuñadas con motivo del bautizo real y que nadie demostró mayor magnanimidad ni gusto en las funciones organizadas con tal motivo, llegando a gastar cuatro millones de reales (Cfr. *Historia del reinado de Carlos III en España*. 4 vols. Madrid, 1846). Tras su muerte en Aranjuez el 13 de diciembre de 1780 cesó la línea masculina de los Ponce de León, duques de Arcos, que pasó a don Francisco Alfonso Pimentel, (muerto en 1784), XIV conde y XI duque de Benavente. (Cfr. Carlos GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*. Tomo II. Madrid, Fernando Fe, 1898, p. 149).
- ⁴² Para lo esencial, véase GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 671, aunque he vuelto a revisar los documentos conservados en el Archivo Parroquial de Santa Cruz de Retamar, buscando algunas claves nuevas. El relato circunstanciado de los acontecimientos, desde el incendio a la nueva consagración, se encuentra en el fol. 510 bis vº y ss. del *Libro de bautismos, 1758-1801* del archivo parroquial.
- ⁴³ Contrajo matrimonio en 1771 con don Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco (1755-1807), IX duque de Osuna (1787), por lo que también fue consorte de este título. Se la consideraba como la heredera más rica de España. Entre otros muchos artistas, literatos, músicos y actores, protegió a Francisco de Goya, quien pintó para la residencia de la Alameda de Osuna varias escenas campesinas y de brujería, y la retrató a ella y a su familia en varias ocasiones, tanto en retratos individuales de hacia 1785 (el de él, en colección particular de Inglaterra; y el de ella, en la colección March, Madrid), como en el gran retrato colectivo familiar de 1788, en el que aparecen con cuatro hijos supervivientes habidos en su matrimonio (Madrid, Museo del Pardo). Al año siguiente se entregaron a la catedral de Valencia los dos lienzos de Goya sobre asuntos de la vida de San Francisco de Borja. Fue hija de don Francisco Alfonso Pimentel y Borja, XIV conde y XI duque de Benavente, y XI duque de Arcos (1780) entre otros títulos, casado en segundas nupcias en 1738 con doña María Faustina Tellez-Girón y Pérez de Guzman (1724-1797), VIII duquesa de Osuna. La bibliografía sobre los Osuna y sobre la duquesa es amplia, desde los aspectos patrimoniales tratados por Ignacio Atienza, *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna: la casa de Osuna, siglos XV-XI* (Madrid, 1987), los sociales por Carmen Martín Gaité. *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid, 1989, p. 145, hasta los arquitectónicos de Pedro Navascués Palacio. *La Alameda de Osuna: una villa suburbana*. Madrid, 1975, sobre la casa para la que se pintaron los cuadros de Goya y su famoso jardín. Sobre la documentación de la familia Osuna, véase el análisis de los fondos documentales conservados en el Archivo Histórico Nacional en el trabajo de Adolfo CARRASCO MARTÍNEZ, “Una aproximación a la documentación señorial: la Sección de Osuna del Archivo Histórico Nacional”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 14, 1993, pp. 265-276.
- ⁴⁴ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 672. En realidad Ceán Bermúdez no cita el cuadro, sino que hace mención del “*quadro grande para la escalera del Colegio Imperial*”, haciendo hincapié en el destino del cuadro, lo cual en si contiene ya un error, pues su destino fue otro distinto y bien conocido (*op. cit.*, 1800, IV, p. 358).
- ⁴⁵ GÁLVEZ, *op. cit.*, p. 671.
- ⁴⁶ Bien podrían ser estas vinajeras uno de los dos juegos que la duquesa encargó en 1785 al platero Pedro José Alonso (véase Blanca SANTAMARINA, “La platería madrileña y la duquesa de Osuna”, en *Anales del Instituto de estudios madrileños*, XXXVIII, 1998, pp.99-142, p. 110).
- ⁴⁷ Todo ello en el Archivo Parroquial de Santa Cruz de Retamar, libro de *Inventario de vienes (sic) pertenecientes a la villa de Santa Cruz de Retamar, 1828*, que incluye los de inventarios de 1777, 1792, 1801, 1828... y 1887.
- ⁴⁸ *Libro de Fábrica, 1745-1801*, Visita del 11 de abril de 1761, sin foliar, asiento 21. Mide 170 x 230 cm.
- ⁴⁹ *Ibidem*, Visita del 25 de marzo de 1792, asiento de gasto 13.
- ⁵⁰ *Ibidem*, asiento de gasto 20.
- ⁵¹ Debía de serlo en este momento don Vicente Joaquín de Ossorio Moscoso Guzmán y Fernández de Córdoba (1756-1816), retratado por Antón Rafael Mengs en 1775, según el lienzo conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*. (Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano. IX). Madrid, 2005, pp. 186-187. En 1787 lo retrató Francisco de Goya en el lienzo que se conserva en el Banco de España de Madrid. También retrató Goya a su primera mujer María Ignacia Alvarez de Toledo (Nueva York, Metropolitan Museum).
- ⁵² *Libro de Fábrica, 1745-1801*, Visita del 25 de marzo de 1792, asiento de gasto 25.
- ⁵³ *Ibidem*, asiento de gasto 27.
- ⁵⁴ *Libro de Fábrica, 1805-1852*, visita del 15 de diciembre de 1805, s.f.
- ⁵⁵ GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 736.
- ⁵⁶ Paul BEGHEYN, S. J., “Francis Xavier baptizing the Indians. An unknown painting by Cornelis Schut (1648) discovered”, en *Features. Jesuits in Europa*, 2006 (<http://www.jesuits-europe.info/.../xav-schut.jpg>). No ha sido posible conseguir buena fotografía de la versión (boceto, réplica o copia de menor tamaño) de la obra de Cornelio Schut se conserva en la capilla que Caja Madrid tiene en la calle del Celenque, en Madrid.
- ⁵⁷ *Novísima Recopilación de las Leyes de España, dividida en XII libros, en que se reforma la recopilación publicada por el Señor Don Felipe II, en el año de 1567... y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta 1804. Mandada formar por el Señor Don Carlos IV*. Madrid, 1805, libro I, título V, ley XXIV.
- ⁵⁸ Palomino DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 938.
- ⁵⁹ Zurbarán. *La obra final...*, Bilbao, 2000, n.º 1, pp. 60-62.