

Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid

Abraham Díaz García

Licenciado en Historia del Arte

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

En este artículo se realizan aportaciones sobre la figura de Sebastián Herrera Barnuevo. En concreto se han analizado aspectos biográficos no tenidos en cuenta hasta ahora y revisado tres de sus obras pictóricas fundamentales: el retablo de la capilla mayor del Convento de los Agustinos Recoletos de Madrid (1654-1655), la capilla de la Sagrada Familia (1657-1658) y la capilla del Buen Consejo de la Iglesia del Colegio Imperial de Madrid. Para ello se ha empleado nueva información aparecida y revisado aquella que no se había utilizado con exactitud.

Sebastián de Herrera Barnuevo fue una de las figuras más relevantes del ámbito artístico de la corte madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII y, a pesar de que alcanzó los puestos más importantes en las artes como los de Maestro Mayor de las Obras Reales y de Pintor de Cámara, es un personaje que todavía hoy carece del estudio detallado que su obra merece¹. La variedad de encargos artísticos que recibió y aquellos otros en los que participó de oficio, así como el hecho de ser el mejor discípulo y seguidor de Alonso Cano, tampoco han sido motivo suficiente para ser merecedor del estudio monográfico y global que merece.

Herrera Barnuevo ha sido un personaje bastante desatendido durante la primera mitad del siglo XX. Fue Wet-

hey quien por primera vez se ocupó de su personalidad artística². Posteriormente han aparecido diversos trabajos que se han centrado en aspectos biográficos, intervenciones arquitectónicas, decoraciones efímeras, diseños, pinturas³.

I. DATOS FAMILIARES

Sebastián de Herrera Barnuevo fue bautizado en la parroquia de San Martín de Madrid el 4 de mayo de 1619⁴, lo que confirma la data de nacimiento de Palomino⁵. Sebastián de Herrera tuvo al menos cuatro hermanos: Isabel, Antonio, María y Manuel⁶. Mientras que Sebastián

siguió la profesión paterna en el campo de las artes, Isabel fallecía a la edad de 23 años⁷. Su hermano Antonio fue quien se encargó de pleitear y exigir las deudas en el ámbito familiar, apareciendo constantemente en las escrituras de la familia. María de Herrera contrajo nupcias en 1648⁸ y fallecía pocos años después que su padre, ya que en 1656 en un concierto entre sus hermanos se alude a su testamento⁹, y recibió sepultura en el convento agustino de San Felipe¹⁰. Manuel fue puesto bajo la tutela de Miguel Montero a la muerte de su padre en 1646 y posteriormente llegó a desempeñar los puestos de ayuda de la furriera y conserje de San Lorenzo del Escorial.

Hasta ahora es poco lo que se conoce de la familia paterna. Respecto de la familia de Sebastiana Sánchez de León su conocimiento es más completo. Ella era la mayor de seis hermanos –Sebastián, María, Eugenio, Anastasia y Juan– todos ellos hijos del maestro de obras Sebastián Sánchez y de María Sánchez¹¹. Antonio de Herrera y Sebastiana Sánchez contrajeron matrimonio en la parroquia de San Martín de Madrid el 27 de diciembre de 1607¹².

Nuevos datos sobre Herrera Barnuevo se refieren a su primer matrimonio y a su familia política. Sebastián de Herrera contrajo matrimonio con Jerónima de Godoy y la Barreda el 19 de enero de 1642 en la parroquia de San Martín de Madrid¹³. El 1 de marzo de 1652 doña Juana de la Barreda, madre de Jerónima de Godoy, ya viuda de Sebastián de Godoy, testaba y concedía poder a su yerno Sebastián de Herrera como testamentario y albacea¹⁴. En su testamento nombraba como herederos a su hija Jerónima y a cuatro nietos, hijos de Cristóbal Valcárcel y de Isabel de Godoy (ambos difuntos), que residían en Villafraña del Bierzo. Junto con Sebastián de Herrera firmó como testigo su hermano Antonio.

El matrimonio de Sebastián de Herrera y Jerónima de Godoy se truncó en 1653 por fallecimiento de la esposa, quien otorgó testamento el 25 de junio¹⁵ y falleció dos días después¹⁶. En la partida de defunción consta que vivían en la calle Avemaría, en casas de doña Ángela Muñoz y que la difunta ordenó ser enterrada en el convento de Recoletos Agustinos. Las mandas del testamento aportan ciertas informaciones nuevas que complementan aspectos biográficos que hasta la fecha se desconocían sobre Sebastián de Herrera. En ellas dejaba dos vestidos y un manto a su cuñada María de Herrera, a la que se refiere llamándola “mi hermana”. A sus dos sobrinas huérfanas, Leonor y Catalina Valcárcel les dejaba un hábito y otro manto. La Virgen de la Herrería de El Escorial era objeto de otra manda. Josepha y María Carbonel, hijas de Ginés Carbonel y María Sánchez, primas hermanas de Sebastián de Herrera, recibieron objetos textiles. A María de Seseña, mujer de Bernabé de Contreras, también le concedía una prenda de damasco. Y la que se convertiría en la segunda esposa de Sebastián de Herrera, la

viuda Francisca Caxa, recibía unas reliquias y un frasquito de concha de tortuga y plata. Catalina Caxa, hermana de la anterior y madrina en la boda, obtenía una salbillita de plata. Es patente que la segunda esposa de Sebastián de Herrera debía ser una gran amistad del matrimonio. Finalmente, a su criada Bernarda le dejó dos camisas. Como único testamentario nombró a su marido, por el cual Jerónima Godoy declaraba tener un gran amor.

Parece que en los once años largos que duró este primer matrimonio no hubo ningún descendiente y si los hubo no superó la edad infantil. Esto explica que el único heredero universal fuera su marido. Sebastián debía percibir 2.000 ducados de las arras, que concertaron en el matrimonio, de su suegra Juana de la Barreda. Como testigo aparecía Bernabé de Contreras, una de las personas más cercanas a Sebastián de Herrera en estos momentos.

Poco después de enviudar, Herrera Barnuevo contrajo matrimonio por segunda vez en 1654 con Francisca Caxa, viuda de Diego Ruiz Venturial, oficial de la Secretaría del Consejo de Italia¹⁷. En cuanto a los orígenes de Francisca Caxa de Leruela, aunque no existe una referencia documental precisa, son muchas las coincidencias que hacen que sea posible que su familia o ella misma fuera originaria de Palomera de Burgo, localidad cercana a Cuenca. Su apellido poco común es el mismo que el del licenciado Miguel Caxa de Leruela, procurador de la regia visita del Reino de Nápoles y autor de un tratado titulado *Restauración de la Antigua Abundancia de España, o Prestantísimo, único, y fácil repaso de su carestía general* (Nápoles, 1631) donde analizaba cual era la situación de la Mesta y los problemas agrarios que la afectaban¹⁸. Diego Ruiz, su primer marido, también había estado vinculado al Consejo de Italia.

Las primeras referencias documentales que tenemos de su segunda esposa se remontan a los meses de octubre de 1651¹⁹ y de 1653²⁰, en las que otorgaba cartas de obligación por dos préstamos que concedió. En ambas escrituras se alude a su condición de viuda. Estas cantidades continuaban sin pagarse en 1660 y serían solicitadas a través de un procurador, mediante poder concedido por ella y Sebastián de Herrera²¹.

Además de su padre, Antonio de Herrera, que fue escultor del rey y aparejador de las obras reales, y su abuelo, existían más personajes en el ámbito familiar vinculados a las artes. Así una de las hermanas de Sebastiana Sánchez, María Sánchez, se casó en 1616 con el pintor y dorador Ginés Carbonel²², que a su vez era hermano del Maestro Mayor de las Obras Reales Alonso Carbonel. Anastasia Sánchez, también hermana de la madre de Sebastián de Herrera, estuvo casada con el ensamblador Bernabé Cordero. Por último, Juan Sánchez Barba, hermano de Sebastiana Sánchez, debió de aprender el oficio de escultor en el taller de su cuñado Antonio de Herrera²³.



Fig. 1. Herrera Barnuevo. *El Triunfo de San Agustín*. Madrid. Museo del Prado. 1655. (invº nº P03471). Depositada en la Iglesia de San Francisco El Grande.

En este ambiente familiar Sebastián de Herrera estuvo familiarizado desde pequeño con maestros de obras, ensambladores, pintores y escultores, relacionándose con ellos y conociendo en el propio ámbito doméstico los rudimentos de las artes, especialmente de la escultura. Esto queda reflejado en las escrituras en que aparece su padre. Así, el 18 de octubre de 1633 en el poder que se concedió a Antonio de Herrera padre para representar a su cuñado Sebastián Sánchez, que residía en Sevilla, para cobrar los 600 reales que Bernabé Cordero debía de la dote a los herederos de su mujer fallecida, Anastasia Sánchez, Sebastián aparece documentalmente por primera vez como testigo, con tan sólo catorce años y afirma ser estudiante²⁴. Junto con él aparece el ensamblador Juan Moreno del Pozo. Ambos afirman conocer al pintor y dorador Juan de Cañas, que era a su vez el fiador de Eugenio Sánchez, hermano de Sebastián Sánchez.

El 28 de abril de 1635 Antonio de Herrera se obliga a realizar por 600 ducados cinco figuras de cuatro pies cada una para la ermita de San Jerónimo del Buen Retiro. Dos de ellas eran de piedra de Tamajón y representaban a



Fig. 2. Peter de Jode. *El Triunfo de San Agustín*.

Adonis y Venus, mientras que las otras tres eran los Reyes Magos de alabastro²⁵. Se debían de disponer en los nichos realizados para la ocasión por Alonso Carbonel, que había sido nombrado Maestro Mayor de las Obras del Buen Retiro, y debían estar concluidas ocho días antes del día de San Juan del mismo año, es decir, el 16 de junio. Este mismo día Juan Sánchez se obligaba a realizar la escultura de Venus con un cupido²⁶, apareciendo su sobrino Sebastián de Herrera como testigo. Junto con él firmaron su hermano Antonio de Herrera Barnuevo y Juan de Aguilera. Al día siguiente Antonio de Herrera padre, le encarga a Domingo de Esteban una piedra de Tamajón para una de las cinco esculturas, donde aparecen los mismos testigos, excepto Antonio de Herrera Barnuevo, a quien sustituye el escultor Juan Sánchez Barba²⁷.

Sebastián de Herrera debió de iniciar algún tipo de estudios que posiblemente compaginó con su aprendizaje

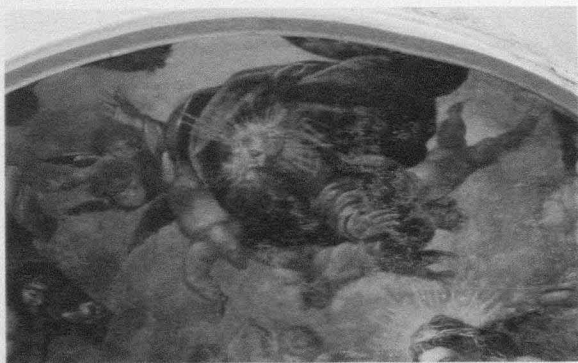


Fig. 3. Herrera Barnuevo. *El Triunfo de San Agustín* (detalle). Madrid. Museo del Prado. 1655. (invº nº P03471). Depositada en la Iglesia de San Francisco El Grande.

junto a su padre. Probablemente tuvo una formación humanística que no todos los artistas de su momento recibieron. Quizá esos estudios favoreciesen su futuro ascenso en los oficios reales. En el taller paterno convivió con su tío Juan Sánchez. Bajo la atenta mirada de su padre debió aprender todo lo necesario de la escultura y diseño de retablos. De las escrituras de 1635 se deduce que Herrera ya realizaba algún tipo de aprendizaje o trabajo en el taller paterno cuando contaba con 15 años de edad.

El 23 de abril de 1648 Sebastián de Herrera concedía un poder a favor de Miguel Montero de Espinosa, curador de su hermano Manuel y agente fiscal del rey en el Consejo de Hacienda, para que en su lugar renunciase a la parte que le correspondía de los bienes paternos a favor de su madre y que, cuando ésta falleciese, pasasen directamente a su única hermana María de Herrera, a fin de que los usara en su vida de casada²⁸. Por fin, este mismo año Antonio de Herrera Barnuevo conseguía que se le librasen 300.000 maravedíes, que se adeudaban a los herederos de Sebastián Sánchez por las obras de cantería realizadas desde el 29 de junio de 1604 hasta el mes de diciembre de 1606 en la Casa Real de El Pardo²⁹, que sus herederos llevaban reclamando desde entonces. En 1650 recibía Antonio de Herrera por el mismo asunto otros 13.600 reales³⁰. Este mismo año fallecía Sebastiana Sánchez³¹. En enero de 1658 Antonio de Herrera Barnuevo concede poder a Antonio Pereira, residente de Granada, para que pida la certificación de los contadores de millones de la ciudad por una libranza que se le había dado de los descargos reales³². El 24 de febrero de 1651 Sebastián de Herrera era testigo en el poder para testar de Ángela Seseña, viuda del pintor Pedro Núñez del Valle³³. Seis días después volvía a aparecer también en calidad de testigo en el testamento de Ángela Seseña³⁴. El 24 de mayo de 1656 Sebastián y Manuel de Herrera concedían a An-

tonio de Herrera Barnuevo las partes que les correspondían de las herencias de sus padres y su hermana³⁵, de lo que parece deducirse que su situación económica era holgada.

La carrera honorífica de Sebastián de Herrera Barnuevo comenzó el 15 de enero de 1662³⁶, día en que fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales en la vacante que dejó José de Villarreal. Herrera Barnuevo también obtuvo el puesto de Maestro Mayor de las Obras del Alcázar del Buen Retiro³⁷. El 25 de noviembre de 1665 Sebastián de Herrera fue nombrado Maestro Mayor de la Villa de Madrid³⁸, la plaza vacante desde la muerte de José de Villarreal en 1662, que había quedado sin cubrir debido a la escasez de fondos con que se encontraban las arcas municipales.

El 10 de febrero de 1667 falleció Juan Bautista Martínez del Mazo y dos días después se le concedía a Sebastián de Herrera Barnuevo el puesto de Pintor de Cámara³⁹. Este ascenso tan rápido en cinco años, acaparando en su persona los principales cargos relacionados con la arquitectura y la pintura, demuestra la valía de este artista y su capacitación para desempeñar esta variedad de puestos. El 18 de marzo de 1668 Herrera presentaba un memorial para que se le descontase la media anata que debía satisfacer por la merced que se le había dado al concederle el oficio de Pintor de Cámara. El 20 de abril la Junta de Obras y Bosques decidió atender a las peticiones del Pintor de Cámara⁴⁰ y la cantidad le fue descontada de la paga de los gajes de dicho oficio⁴¹.

Pero si algo frenó la participación de Herrera Barnuevo en el ambiente artístico fue su endeble salud que, como él mismo confirma en varios escritos, en ocasiones no le permitía acudir a sus deberes. El 29 de marzo de 1671 fallecía Sebastián de Herrera, tras cuatro años en los que había estado enfermo de modo intermitente. Falleció relativamente joven en el cuarto de la Casa del Tesoro a la edad de cincuenta y un años⁴² y no a los sesenta como Palomino decía⁴³. El fallecimiento de Herrera Barnuevo se registró en la parroquia de San Juan de Madrid, que es donde Palomino dice que fue enterrado. Sin embargo, el pintor expresó su deseo de ser enterrado en el Colegio Imperial. Tal y como se recoge en la partida de defunción de dicha parroquia, se le dio sepultura en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, a pesar de que en el poder para testar indicaba el convento de San Basilio. Este convento venía siendo el lugar tradicional de entierro para los miembros de la familia, según se desprende de la partida de defunción de su padre Antonio de Herrera.

Las obras realizadas por Herrera Barnuevo reflejan su gran valía como decorador, encargándose de todos los aspectos artísticos tanto arquitectónicos, escultóricos, como pictóricos. Ejemplo de ello son los tres encargos de los que nos vamos a ocupar más adelante.

II. RETABLO DEL CONVENTO DE LOS AGUSTINOS RECOLETOS DE MADRID. 1654-1655

Palomino fue el primero en atribuir a Herrera Barnuevo el lienzo del *Triunfo de San Agustín*, la traza del retablo y de las esculturas de *San Juan Bueno* y *San Guillermo*, ejecutadas por Eugenio Guerra, de la capilla mayor del convento de Recoletos Agustinos de Madrid⁴⁴. Poco después, Ponz repetía casi fielmente la noticia de Palomino añadiendo “*que después han arrimado una pésima gradería*”⁴⁵. Esta afirmación es de una gran importancia ya que la colocación de esta gradería en el retablo de Herrera Barnuevo en fecha posterior nos ayudará a datarlo. Llaguno y Amirola simplemente alude a la intervención de Herrera como arquitecto en el retablo de los Recoletos, sin mencionar su intervención pictórica⁴⁶. Ceán Bermúdez, al contrario que Llaguno y Amirola, se centra especialmente en la pintura del retablo que representa el triunfo o la glorificación de San Agustín, señalando que existía una estampa grabada por Carlos Casanova.

Ceán afirmó que había otro cuadro en la escalera principal del convento del *Triunfo o transito de San Agustín*⁴⁷. Tras el derribo del convento de los Recoletos Agustinos tras la Desamortización, este cuadro fue a parar al Museo Nacional de la Trinidad y posteriormente al Prado, estando en la actualidad depositado en la iglesia de San Francisco El Grande de Madrid. En el Museo de la Trinidad mantuvo durante mucho tiempo la atribución errónea de Francisco Herrera “el Mozo”⁴⁸. Wethey devolvió el lienzo al pintor madrileño y lo catalogó como una obra de sus últimos años, entre 1670 y 1671, llegando a ver la mano del taller, suponiendo que se debió de acabar póstumamente⁴⁹. Los repintes que a lo largo del tiempo ha sufrido este lienzo han repercutido negativamente en la valoración de la pintura al perder la tela la personalidad de la pincelada y el cromatismo propios de Herrera Barnuevo, lo que hizo que Wethey lo considerase un simple documento histórico. En el siglo XVIII Carlos Casanova realizó una estampa del lienzo, que difiere en algunos aspectos del original. Así la figura situada en el flanco izquierdo del lienzo, no aparece en el grabado.

Aunque el *Triunfo de San Agustín* (Fig. 1) no está fechado, pensamos que, por los datos que arrojan la documentación, la intervención de Herrera Barnuevo en el retablo de la capilla mayor de los Recoletos Agustinos hay que adelantarla al menos hasta 1654 y rechazar las fechas de 1670-1671 propuestas por Wethey.

Parece ser que la iglesia del convento sufrió durante el siglo XVII diversas obras en la zona de la capilla mayor, que repercutieron en el retablo. Hay noticias de un primer retablo que se construyó en 1619 por el escultor Juan de Echalar y que fue dorado por Melchor Quijada⁵⁰. El 21 de enero de 1654 Pedro de la Torre se obligaba a ensanchar

dicho retablo, según la traza dada, fijándose un plazo de cuatro meses para la ejecución de la obra⁵¹.

En el transcurso de las obras es probable que se decidiera sustituir el retablo antiguo por uno nuevo y se procedió a desmontar el conjunto, pues ese mismo año el Capítulo General de la Orden mandó recolocar el retablo, según se desprende de la decisión que tomó: “*... que en el convento de Madrid se ponga en el altar mayor el retablo que antes tenía nuevamente aderezado y no el que se estaba haciendo de nuevo...*”⁵². De esta afirmación se desprende que las obras contratadas a comienzos de 1654 con Pedro de la Torre fueron probablemente suspendidas y que se inició otro proyecto, que el Capítulo General, por razones desconocidas, no estimó conveniente, conminando al convento a colocar de nuevo en su sitio el antiguo retablo con los aderezos de Pedro de la Torre. De la negativa de no colocar el nuevo retablo surgieron discrepancias entre el constructor y el cliente. Así se documenta en una escritura inédita del 8 de octubre de 1655, que vierte luz sobre la interrupción de las obras mandada por el Capítulo General y sobre el constructor del retablo. En ella Antonio de Herrera Barnuevo otorgaba poder a los procuradores Ambrosio de la Torre y Jacinto de Robles para que le representasen en un pleito que contra él tenía el convento de Recoletos Agustinos. Este pleito tiene su razón de ser en que el convento había concertado con su hermano Sebastián de Herrera Barnuevo que hiciese el retablo del altar mayor de la iglesia⁵³. La obra, a pesar de la prohibición del Capítulo General, debió de seguir adelante. Más de un año después, el 8 de octubre de 1655 Antonio de Herrera Barnuevo daba poder para el pleito que mantenía con el convento y que se fundaba en las obras iniciadas en el retablo mayor. Es de suponer que a lo largo de más de un año el retablo que trazó Herrera Barnuevo estuviera muy avanzado, si no acabado. El documento no explica las razones pormenorizadas del pleito, pero el contexto nos hace suponer que retablo, lienzo y esculturas estuvieran ya hechas.

Las intervenciones en la zona de la capilla mayor continuaron en la década de 1660 en que se decidió colocar una reja de hierro, que separase el presbiterio del resto de la iglesia. En 1667 los religiosos concertaron con los doradores Francisco Guillén y Gaspar Ortega los trabajos de pintura del retablo y de la custodia⁵⁴. Estos trabajos se debieron de realizar sobre el retablo de Herrera Barnuevo, que debió finalmente sustituir al de Juan de Echalar de 1619, pero que durante más de diez años quedaría sin dorar. Es posible que en caso de que Herrera Barnuevo no terminase la obra, estos doradores ejecutasen los últimos retoques del retablo, como que pintasen las peanas de las urnas y estofasen los vaciados del primer banco y de todos los medios puntos, los recuadros del tabernáculo y la cúpula. Estos dos doradores también se comprometieron a renovar las gradas del altar mayor⁵⁵, que en el siglo XVIII

fueron criticadas por Ponz diciendo "... que al retablo mayor después han arrimado una pésima gradería...". Por lo tanto, el retablo mayor de Herrera Barnuevo del que hablan las fuentes es una obra que ha de situarse entre los años 1654 y 1655, sobre el cual se hicieron hacia 1667 trabajos de dorado y estofado.

Herrera Barnuevo debió de tener en cuenta para el lienzo de altar una estampa, aunque no la sigue fielmente,⁵⁶ de una composición de Van Dyck sobre el mismo tema, grabada por Peter de Iode (Fig. 2), con la que guarda semejanzas. La composición del gran lienzo del *Triunfo de San Agustín* se estructura en dos ámbitos diferenciados: por un lado, la parte inferior hace referencia a la tierra, mientras que la superior, es el espacio destinado a la gloria. Es la figura de San Agustín, con una llama de fuego en el corazón y con los brazos extendidos, situada en lo terrenal y rodeada de ángeles escorizados, la que articula la escena uniendo los dos ámbitos, mediante su mirada alzada hacia la visión celestial. Dichos ángeles vestidos con ropajes suntuosos portan atributos del santo como son el báculo, la tiara y el libro sobre el que escribe San Agustín, y están situados en primer plano dando sensación de profundidad. En la gloria aparece un Dios Padre y el Espíritu Santo flanqueado de Cristo crucificado y la Virgen María, todos ellos acompañados de niños alados. Los modelos del Dios Padre en la gloria (Fig. 3) y el de la Virgen son los mismos que los de la *Sagrada Familia en la tierra* de la Colegiata de San Isidro. Los ropajes y brocados de las vestimentas de los ángeles del primer plano son semejantes a los de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento que Herrera Barnuevo empleó en la Capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales.

III. CAPILLA DE LA SAGRADA FAMILIA DE LA IGLESIA DEL COLEGIO IMPERIAL DE MADRID (1657-1658).

El Colegio Imperial de Madrid, fundado por la emperatriz María de Austria a principios del siglo XVII, fue dotado poco después de una iglesia de mayores dimensiones a consecuencia de las nuevas exigencias. Al frente de la construcción de la nueva iglesia estuvo el hermano Pedro Sánchez, que fue el autor de las trazas. En 1633 las obras de la iglesia se encontraban muy avanzadas y solamente faltaba cubrir la nave, cerrar la cúpula y levantar la capilla mayor⁵⁷.

A lo largo del siglo XVII se decoraron las distintas capillas de la iglesia y en ellas intervinieron importantes artistas como Francisco Rizi, Claudio Coello, Jiménez Donoso, Dionisio Mantuano, Alonso Cano o Herrera Barnuevo, quien trabajó doblemente en el interior de la iglesia decorando las capillas de la Sagrada Familia y del Buen Consejo.

La capilla de la Sagrada Familia es la primera del lado de la Epístola y se halla enfrente de la capilla de la Inmaculada Concepción, con la que comparte el mismo modelo de retablo⁵⁸.

Es importante aclarar, con documentación desconocida o no empleada hasta ahora, el proceso de construcción del retablo de la Inmaculada, en el cual a lo largo de varios años se vieron implicados artistas tan importantes como el hermano Bautista, que dio las pautas para el retablo de la Sagrada Familia, construido en la década de 1650 por Herrera Barnuevo; Alonso Cano, autor de sus pinturas; y José de Mora, granadino, discípulo de Cano y de Herrera Barnuevo, escultor que hizo la talla definitiva de la *Inmaculada*, lo que provocó que el lienzo de Cano fuera trasladado a la sacristía del Colegio Imperial.

La capilla y retablo de la Inmaculada, situada en el lado del Evangelio, perteneció al patronazgo de doña Isabel de Tebar. Este retablo, idéntico en estructura al frontero, fue realizado en 1632 por el hermano Bautista, pues se recogen en el *Libro de Memorias* varios gastos de la madera, de manos del retablo y de alimentos que se dieron al propio hermano Bautista, a su madre y a un discípulo⁵⁹. Hasta fin de diciembre de 1632 se habían gastado en la madera y manos del retablo 2.255 ducados. Hay otra cuenta de 603 ducados de los gastos del retablo y del dinero que se dio a la madre del hermano Bautista. Otros 1.010 ducados en razón de los alimentos de once meses por la ocupación que ha tenido el hermano Bautista en el retablo durante este año. Otros 100 ducados por los alimentos de los meses de febrero a junio por el retablo que aún no está acabado. También otros 398 ducados por los alimentos de un discípulo del hermano Francisco Bautista por medio año. Y otros 300 ducados en razón de los alimentos de medio año que corresponden a la madre del hermano Bautista.

El retablo se inició en 1632, unos años antes de la llegada de Alonso Cano a Madrid. Años después el Racionero realizó un lienzo de la *Inmaculada Concepción* y para el ático del retablo otro de la *Coronación de la Virgen*⁶⁰, pintura no conservada que se ha querido identificar con un dibujo del mismo tema de la Galería degli Uffizi⁶¹. En el zócalo había una serie de pinturas de santos, que según Tormo eran de Cano y su taller, y representaban a *San Estanislao*, *San Joaquín*, *el Niño Jesús*, *Santa Ana* y *San Bernardo*⁶². Al poco tiempo de que Cano pintara la *Inmaculada*, ésta fue trasladada a la sacristía, donde permanecería hasta su destrucción en el incendio de 1936. Wethey situó erróneamente los lienzos de la *Coronación* y la *Inmaculada* en la capilla del Buen Consejo. El traslado de la *Inmaculada* se debió a que la pintura de Cano no correspondía a lo establecido en las mandas testamentarias de doña Isabel de Tebar, según las cuales la Inmaculada debía ser una imagen de talla. Esta escultura fue encargada a José de Mora, durante su estancia en Madrid (en torno a

1670), donde siguió formándose junto a Herrera Barnuevo. Como fondo decorativo para la nueva talla se puso “... un lienzo de pintura grande que se hizo para poner detrás de la imagen de bulto de la Concepción Nra Sra”. Por este lienzo hay un descargo de 1.700 reales en agosto de 1670. La escultura de José de Mora ha de fecharse en torno a la factura de esta pintura. Para el nuevo emplazamiento del cuadro de Cano en la sacristía se hizo un marco, por el cual se pagaron a Juan de Acedo 1.100 reales⁶³.

La decoración pictórica de la capilla de la Inmaculada se completaba con ocho pinturas de la Vida de la Virgen, con marcos dorados y sobre la cornisa otros dos del mismo misterio. En la parte del Evangelio había otro cuadro también con marco dorado con un epitafio de la patrona de la Capilla, Doña Isabel de Tebar, que estaba enterrada en dicha capilla⁶⁴.

Los inventarios que describen la capilla de la Sagrada Familia⁶⁵ hacen referencia a la estructura del retablo, a la pintura del ático de *Los mártires del Japón* y en el cuerpo del altar a la impresionante pintura de *La Sagrada Familia*. Por debajo en los pedestales se distribuían hasta ocho pinturas de diferentes santos. Además de estas pinturas que las conocíamos por Palomino, Ceán y la descripción de Tormo, en los inventarios se alude a una pintura situada por debajo del ático del corazón de Jesús con cristal, marco dorado y dos ángeles de escultura a los lados⁶⁶ y alrededor de la capilla cuatro pinturas de paisajes con santos y dos en lo alto de la cornisa, y a la entrada uno pequeño de Santa Brígida⁶⁷.

Palomino atribuye “las pinturas, y traza del retablo de la capilla de Jesús, María y José” a Herrera Barnuevo⁶⁸. Esta noticia fue fielmente seguida por Ceán Bermúdez⁶⁹ y Llaguno y Amirola⁷⁰. Tormo, al igual que los otros autores, atribuyó la totalidad de la capilla a Herrera Barnuevo, pero a diferencia de ellos describía cada una de las pinturas del retablo: en el lienzo central la *Sagrada Familia*, en el ático los *Mártires del Japón* y en las estilóbatas los *Evangelistas*, *San Ildefonso*, *San Bernardo*, *San Francisco*, *San Antonio* y *el Niño Jesús* sobre la puerta del sagrario⁷¹. Wetthey encontró el retablo muy sobrio, afirmando que Herrera Barnuevo se debió adaptar al gusto de los jesuitas y al estilo de la iglesia del Colegio Imperial⁷¹. Bonet Correa sólo adjudicó a Herrera Barnuevo las pinturas del retablo de la Sagrada Familia, mientras que por razones de estilo prefirió vincular la arquitectura al hermano Bautista, al encontrar similitudes evidentes con otras obras suyas de Alcalá de Henares, como el retablo-baldaquino del monasterio de San Bernardo y el de la capilla mayor de los Jesuitas⁷³, además de haber sido él, el encargado de los retablos en el Colegio Imperial. Poco después Rodríguez G. de Ceballos justificó documentalmente la teoría planteada por Bonet Correa, relacionando un pago de 53.094 maravedíes que se hizo “a los oficiales del retablo primero que se ha hecho que es para una de las en-



Fig. 4. Herrera Barnuevo. *Las dos Trinidades*. 1658. Madrid. Colegiata de San Isidro.

treapillas” y otro de 6.592 maravedíes “que se han gastado en herramienta para el H.º Francisco Bapta para hacer retablos” de los gastos referentes a 1631⁷⁴, con el retablo de la Capilla de la Sagrada Familia.

En el libro de fábrica se reflejan en varias ocasiones pagos en relación a los retablos de toda la iglesia, madera y oficiales, pero son muy pocos los que aluden directamente a un retablo concreto, ya que la mayoría son enunciados de modo vago, dificultando la correcta identificación.

Rodríguez G. de Ceballos relacionó dos pagos del año 1658 de 4.685 y 12.931 ducados del retablo de la capilla de don Diego de Sandoval⁷⁵ con la capilla oval de San Ignacio. Algunos documentos revelan que esta vinculación, no tiene ninguna razón de ser, ya que, aunque en estos pagos no se especifica con claridad la identificación de la capilla de don Diego de Sandoval, en las cuentas de 1672, en las que se registran las cantidades que se le adeudan a la fábrica de la iglesia, se hace referencia a dicha capilla

como la de Jesús, María y José. En 1677 se vuelve a mencionar la deuda que quedó debiendo don Diego de Sandoval a la fábrica por la compra de la capilla de la Sagrada Familia⁷⁶. Para que no quede ningún tipo de dudas sobre el patronazgo de la capilla de la Sagrada Familia, en la relación de mantenedores de las lámparas de cada capilla hay unos papeles donde aparece que *"la capilla de Ihs, Maria y Joseph, ay una lampara que arde de dia y de noche, por que ay obligación de tener sacramento en dha capilla que con este gravamen la compró D. Diego Gómez de Sandoval"*⁷⁷.

La venta de la capilla a don Diego Gómez de Sandoval, se realiza a mediados de 1658, coincidiendo en el tiempo con los dos pagos que se realizan para la decoración de dicha capilla. La capilla se vendió en 66.000 ducados y ya desde el principio se dejaron pendientes de pago 36.000 ducados, siendo esta la cantidad que quedará pendiente en las distintas visitas que se realizarán en los siguientes años. Estos 36.000 ducados se debían de cobrar de una cesión de Alonso García Silveo sobre millones de Ronda, pero que debido a su mala calidad no se pudieron cobrar⁷⁸.

Nunca se ha identificado al patrón de tan importante capilla. Don Diego Gómez de Sandoval, patrono de la capilla de la Sagrada Familia, puede identificarse con el quinto duque de Lerma. Diego Gómez de Sandoval Rojas y Mendoza, fue hijo de Diego Gómez de Sandoval y de su segunda esposa y nieto del primer duque de Lerma, él que fuera válido de Felipe III. En 1645 Diego Gómez de Sandoval era Comendador Mayor de la orden de Calatrava y natural de Madrid, tal y como se desprende de la genealogía de la que sería su esposa María Leonor de Aragón, que fue dama de la reina Isabel de Borbón, hija de Sancho de Monroy y Zúñiga, marqués de Castañeda y Caballero de Santiago, y de doña María de Aragón⁷⁹. El quinto duque de Lerma falleció en 1668 sin sucesión, su viuda María Monroy Luzón y Aragón realizó el inventario de los bienes el 14 de julio de 1668⁸⁰. Diego Gómez de Sandoval moría sin haber terminado de pagar la Capilla de la Sagrada Familia, tal y como se desprende del Libro de Fábrica del Colegio Imperial. El Ducado de Lerma lo heredó su hermana por parte de padre Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza, octava Duquesa del Infantado, que estaba casada con Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Mendoza, él que fuera cuarto Duque de Pastrana.

De los datos expuestos se puede decir que el retablo de la capilla de la Sagrada Familia o de Jesús, María y José perteneció a don Diego Gómez de Sandoval y se realizó antes de 1658, fecha en que se pagan las distintas cantidades. Lo que verdaderamente no desvela la documentación es si fue trazado por el hermano Bautista o por Sebastián de Herrera Barnuevo. Su estructura es totalmente idéntica al de la capilla de la Inmaculada Concepción para el que dio trazas el jesuita en 1632. Esta semejanza buscaría la

simetría de la decoración. Hay que tener en cuenta que Herrera Barnuevo conocía al hermano Bautista, pues había coincidido con él en el concurso para el trono de la Virgen del Sagrario de Toledo. Después continuarán ambos vinculados, ya que tras ser nombrado Herrera Barnuevo Maestro Mayor de las Obras Reales tuvo que intervenir en la supervisión de proyectos del jesuita construidos en Madrid, como la Capilla de la Venerable Orden Tercera.

El retablo es una estructura compuesta por banco, cuerpo con dobles columnas corintias y un ático entre pilastrones rematado por un frontón curvo. En el banco se disponen las pinturas de *San Juan*, *San Mateo*, *San Francisco*, *La Imposición de la casulla a San Ildenfonso*, *el Niño Jesús* (desaparecido), *La Aparición de la Virgen a San Bernardo*, *San Antonio de Padua*, *San Lucas* y *San Mateo*. En el cuerpo central *Las Dos Trinidades* y en el ático *Los Mártires jesuitas del Japón*. El retablo repite el mismo esquema que el de la Inmaculada, que por el año de 1658 tenía colocado aún el lienzo de Alonso Cano, de un gran lienzo de altar en el único cuerpo del retablo, coronado por una pintura en el ático y 9 pinturas repartidas en la predela del banco, de las cuales se han conservado ocho, ya que en el incendio de 1936 debió de desaparecer la pintura que cubría la puerta del sagrario donde se representaba al *Niño Jesús*, que conocemos gracias a una fotografía general del retablo anterior a la Guerra Civil. Después se desmontó el lienzo central y se trasladó a la sacristía, hasta que en 2001 ha sido restaurado y reinstalado en el retablo de su capilla original.

El lienzo central representa a las dos trinidades la terrenal y la celestial. Este tema gozó de gran popularidad en la Europa de la Contrarreforma, extendiéndose hasta Hispanoamérica. Esta difusión se debe en parte a estampas como la de Schelte à Bolswert, sobre una composición del pintor Rubens⁸¹, pero no parece que Herrera Barnuevo la siguiese fielmente. *Las dos Trinidades* (Fig. 4) ha sido considerada como la obra más característica del estilo de Herrera Barnuevo, donde son perceptibles todas sus influencias, tanto canescas, como venecianas. Es en los angelitos y en los modelos humanos de Jesús, María y José donde se hace más evidente el aprendizaje junto al Racionero, que marcaría de forma fundamental su pintura, no abandonándolos en ningún momento de su carrera pictórica. A diferencia de su maestro, Herrera Barnuevo dota de un mayor dinamismo y barroquismo a los niños alados, que en las composiciones de Cano son más estáticos. El paisaje y los elementos arquitectónicos del fondo, junto con los colores amarillo y violeta, están tomados de las pinturas de Veronés, que Herrera Barnuevo, como otros muchos artistas que tenían acceso a las colecciones reales, pudo conocer, inspirándose en ellas. La figura del Dios Padre y el remolino de ángeles derivan de Tintoretto⁸². Hay que recordar que la figura del Dios Padre apare-



Fig. 5. Herrera Barnuevo. *Martirio de jesuitas en el Japón*. 1658. Madrid. Colegiata de San Isidro.



Fig. 6. Herrera Barnuevo. *Pinturas murales de la capilla de la Sagrada Familia*. 1658. Madrid. Colegiata de San Isidro.

ce reproducida, según un modelo personalizado que también está en el lienzo del *Triunfo de San Agustín* (Madrid, Museo del Prado, depositado en San Francisco el Grande). Pérez Sánchez señaló también la influencia de Veronés en las cabelleras rizadas de los ángeles adolescentes⁸³; estos ángeles guardan mayores similitudes con los que Francisco Herrera el Mozo realizó para la pintura del *Triunfo de San Hermenegildo* (Madrid, Museo del Prado), pintado para la iglesia del Convento de Carmelitas de San José de Madrid en 1653. Esta admiración de Herrera Barnuevo por Herrera el Mozo queda recogida por Palomino, pues no en vano le recomendó para que pintase la cúpula de la recién construida capilla de la Virgen de Atocha⁸⁴.

Se conserva en la Colección Apelles de Londres un lienzo de pequeñas dimensiones (76.5 x 50.5 cm.) de *Las dos Trinidades*⁸⁵, que puede ser considerado como boceto con leves variaciones para la obra definitiva. Esas pequeñas diferencias entre el pequeño cuadro y la obra definitiva se reducen a que el ángel que esta encima de la Virgen en el estudio no porta un ramo de lirios, mientras que en el cuadro de la Colegiata sí y varía su posición. En la obra definitiva también se añadió otro ángel adolescente en la esquina superior izquierda. En cuanto a los aspectos compositivos, en el boceto la perspectiva del suelo se ha ajustado desde la derecha y en el lienzo se dispone desde el centro⁸⁶. La aparición de este boceto arroja luz sobre el proceso de trabajo que seguía Herrera Barnuevo hasta llegar a la obra definitiva. Como su maestro, Herrera Barnuevo debió de realizar estudios previos muy acabados, sin dejar apenas hueco a la improvisación a la hora de ejecutar la obra en gran formato.

La pintura de *Los Mártires del Japón* (Fig. 5) ha pasado muy desapercibida, debido a su situación en el ático y a lo oscurecida que ha permanecido la tela hasta su reciente restauración. De esta pintura se conoce el dibujo previo que se guarda en la Albertina de Viena. Este dibujo, como ocurriera con la pintura del *Triunfo de San Agustín*, estuvo atribuido a Francisco Herrera el Mozo simplemente por la inscripción que tenía en la parte superior "Herrera", hasta que Lafuente Ferrari lo identificó como el dibujo previo a la pintura de Herrera Barnuevo de la capilla de la Sagrada Familia⁸⁷. En este lienzo la composición, el colorido y las figuras escorzadas recuerdan a las pinturas venecianas. También puede relacionarse con las escenas de temática religiosa del murciano Pedro de Orrente, reinterpretando a los Bassano, que se caracterizaban por ser cuadros de pequeñas dimensiones en donde se acumulaban múltiples personajes⁸⁸. Wetthey reconoce cierta influencia de la escultura romana en el estilo de Herrera a través de los personajes que se cubren con vestimentas pegadas al cuerpo y de los plegados de las ropas⁸⁹, que Herrera Barnuevo, siendo hijo, sobrino y discípulo de escultores tendría que tener bien asimilado.

Las pequeñas pinturas de la predela del retablo han llegado a nuestros días en mal estado, ennegrecidas y agrietadas a causa del calor y del humo del incendio de 1936. Aunque la reciente restauración les ha devuelto mucho de su belleza y color. En los pedestales de las columnas del retablo se disponen cuatro cuadritos con los Evangelistas y sus respectivos atributos; en el lado de la izquierda aparecen *San Juan* y *San Mateo*. Al estar las columnas del retablo adelantadas y exentas, en los laterales de los pedestales se disponen dos pinturas flanqueando el cuadrado desaparecido que hacía las veces de puerta en el sagrario; en el del lado izquierdo aparece *San Francisco* y a continuación se representa *la Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Al otro lado de la puerta del sagrario hay una pintura de *la Aparición de la Virgen a San Bernardo* y en el lateral del pedestal una de *San Antonio de Padua*. Cierran el banco del retablo las dos pinturas de *San Lucas* y *San Marcos*.

También las pinturas murales de la bóveda y lunetos pueden atribuirse a Herrera Barnuevo a juzgar por el repertorio de formas que utilizó. Los cuatro plementos triangulares de la bóveda de arista y los lunetos de los muros laterales están pintados con motivos vegetales, cartelas y niños (Fig. 6). En las dos paredes laterales la decoración vegetal se distribuye en una estructura de ventana termal, enmarcando en la parte central dos espacios rectangulares en blanco, que en el pasado albergarían probablemente dos pinturas. Estos marcos quedan delimitados por una banda dorada que compartimentan los distintos espacios, en la parte inferior del marco aparece un cogollo cartilaginoso central coronado por una venera flanqueado por dos torsos femeninos escorzados en grisalla que se adaptan al espacio del enmarcamiento, como si estuviesen sustentando las decoraciones fingidas. En los laterales también aparecen modelos femeninos en grisalla, con dos niños alados en poses forzadas en las esquinas superiores, que flanquean a un niño alado con los brazos abiertos entre vegetales en grisalla, como si soportase el empuje de la bóveda. Este rectángulo central está flanqueado por dos triángulos curvos de bordes dorados que en su interior albergan un niño alado con un velo que cubre parte de su cuerpo en una trama vegetal con racimos de uvas. Los tipos de los niños alados recuerdan a los dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en los que aparecen las figuras dentro de una exuberante vegetación.

En los cuatro triángulos de las bóvedas aparece el mismo esquema decorativo, situando en los vértices de cada triángulo tres geniecillos, que se cubren con unos estrechos paños. Mientras que los niños de los vértices inferiores aparecen con sus cuerpos estirados, los niños de los vértices superiores donde se unen los cuatro triángulos se representan en poses retorcidas. El resto de superficie de los plementos se rellena con motivos vegetales, dejando en el centro un espacio sobre un fondo oscuro rodeado de una orla de volutas enfrentadas en forma de C mayúscula

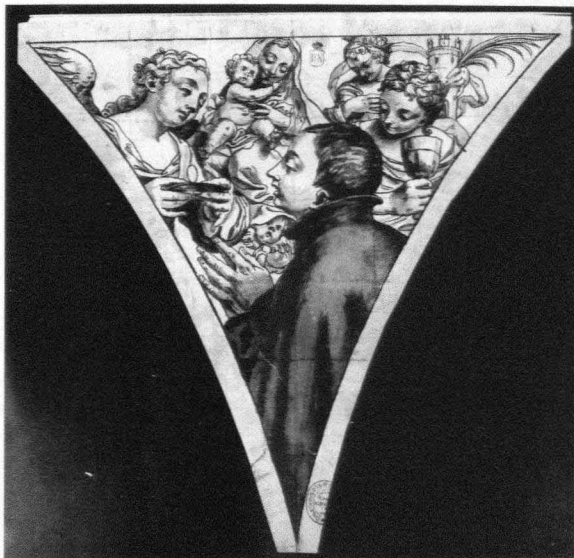


Fig. 7. Herrera Barnuevo. *San Estanislao de Kotska*. Madrid. Biblioteca Nacional. (inv. n.º 388).

y en su interior guirnaldas y festones de flores y frutos. En la parte inferior de la orla hay una tarja vegetal que invade los marcos que acotan los espacios pictóricos y en la parte superior de la orla la tarja vegetal aparece centrada con un querubín sobre la que descansan los niños de los vértices superiores. En el conjunto pictórico se alternan niños alados entre la trama vegetal y una serie de elementos en grisalla como las tarjas, cogollos, querubines y torsos femeninos.

Todo el repertorio formal de esta decoración es identificable con el estilo derivado de Alonso Cano y enriquecido por Herrera Barnuevo, por lo que las pinturas de la bóveda se pueden atribuir a Herrera Barnuevo. En ellas volvemos a encontrar las tarjas a base de elementos vegetales de influencia canesca, que tanto aparecen en los dibujos del cuadernillo del Archivo Histórico Nacional, y los geniecillos alados con sus típicas poses. Profesionalmente se puede considerar a Herrera Barnuevo un decorador y no solamente un pintor. Esta destreza en cualquier campo artístico justifica que llegase posteriormente a ocupar un gran número de cargos en el ambiente de la maestría de obras y de la pintura.

IV. CAPILLA DEL BUEN CONSEJO DE LA IGLESIA DEL COLEGIO IMPERIAL

La Virgen del Buen Consejo ha recibido siempre una gran devoción por parte de los Jesuitas. Esta admiración por la Virgen del Buen Consejo va unida a la de San Luis

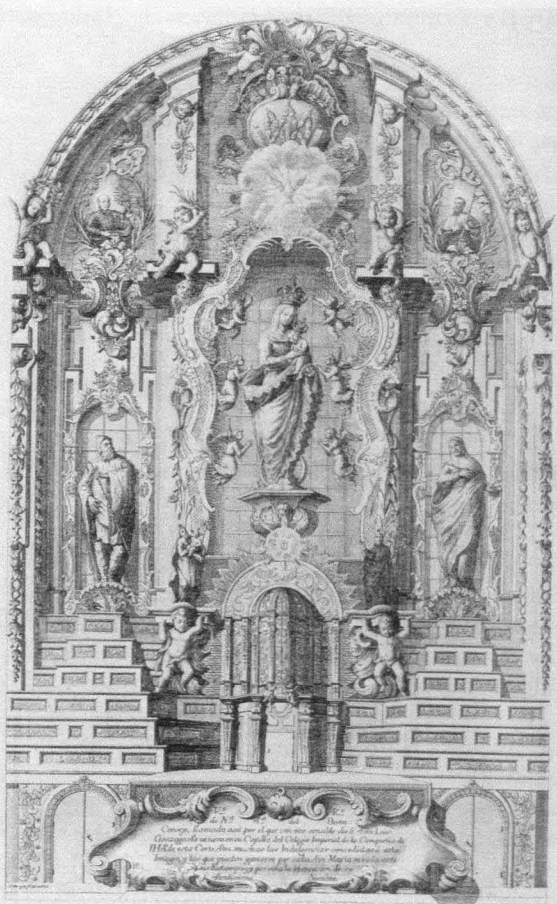


Fig. 8. Juan Minguet. *Retablo de la capilla del Buen Consejo*. 1765.

Gonzaga, ya que San Luis ingresó en la Compañía tras escuchar una voz que provenía de la imagen de la Virgen quien le dijo “ingresa en la Compañía de Jesús”.

La capilla del Buen Consejo de la Colegiata de San Isidro, antiguo Colegio Imperial de Madrid, situada la tercera en el lado del Evangelio es de planta rectangular. Consta de un presbiterio poco profundo y una nave cubierta por una bóveda, mientras que el crucero se cierra con una cúpula de ocho plementos y en el centro de ella se abre una pequeña cupulilla, a modo de linterna también de ocho plementos. La bóveda, cúpula y pechinas estaban decoradas con pinturas murales. Aunque de su decoración originaria no ha llegado nada hasta nuestros días, debido al incendio que sufrió la iglesia durante la Guerra Civil que afectó a casi todas las capillas del lado del Evangelio, podemos hacernos cierta idea de su interior a través de una fotografía, una estampa y una serie de dibujos que debieron servir como estudios previos para las pinturas de la cúpula.



Fig. 9. Herrera Barnuevo. *Aparición de la Virgen a San Luis Gonzaga*. Madrid. Museo del Prado (inv.^o n^o D-150).

Según Palomino, Herrera Barnuevo dio la traza para el retablo, los adornos y las pinturas de la cúpula y bóveda de la capilla del Buen Consejo⁹⁰. Ponz ensalzó las estatuas de San Joaquín y Santa Ana y las pinturas de la cúpula.

Wethey afirma que autores que llegaron a conocer la capilla de la iglesia antes del incendio identificaron estos dibujos con las pinturas⁹¹, pero estos autores no describen de forma precisa la iconografía de la cúpula. Esta ambigüedad llevó a Wethey en un primer momento a identificar el dibujo de *Jael* y *Sisara* (Madrid, Biblioteca Nacional) como preparatorio para la cúpula del Buen Consejo⁹², pero más tarde con el descubrimiento de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales, pudo ver que correspondía a esta obra⁹³. Los diversos inventarios de la Capilla del Buen Consejo, no aluden en ningún momento a estas pinturas, salvo una ligera mención en la que se dice que el cuerpo de la capilla tenía el cielo pintado y en la media naranja había pintados santos y ángeles. Esta breve referencia no facilita la identificación en toda regla de su iconografía y distribución⁹⁴.

Cuatro dibujos de mujeres fuertes del Antiguo Testamento conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid debieron de servir de modelos para las pinturas de los plenos de la cúpula, donde se representarían a varias mujeres fuertes del Antiguo Testamento. La forma de trapecio isósceles de los dibujos permite suponer que se concibieron para una superficie curva. Los dibujos representan a *Judit*, *Ester*, *Débora* y la *Madre de Sansón*⁹⁵, todas ellas coronadas por un angelito que porta una cartela identificativa del personaje. Otra razón que demuestra que los dibujos se concibieron para la decoración de la capilla del Buen Consejo es que las figuras femeninas se complementan con figuras de angelitos portando una cartela, siendo un elemento que falta en los espejos del retablo de la Capilla de Guadalupe. Esta iconografía femenina debió de proseguir por parte de la decoración mural, ya que también se ha conservado el dibujo de una de las cuatro pechinas, en el que se representa a la *Virgen* y a *Santa Bárbara dando la comunión a San Estanislao de Kotska* (Fig. 7). Se desconoce cual sería la iconografía del resto de las

decoraciones que se extendían tanto por la bóveda de la capilla, como por las pechinas⁹⁶.

A pesar de que no se conserve el retablo de la Capilla del Buen Consejo, lo conocemos gracias a una estampa de Juan Minguet de 1765 (Fig. 8)⁹⁷ y a una fotografía en blanco y negro anterior a 1926⁹⁸. El retablo dorado albergaba en un arco plateado una imagen de la Virgen del Buen Consejo con un remate en la parte superior de cerco de nubes, de donde emergía la paloma del Espíritu Santo. El cuerpo del arco se cubría con cornucopias y debía tener esculturas que decoraban los distintos espacios del retablo. En los inventarios se alude a algunas de ellas⁹⁹, así a los pies del arco había a la derecha un San José con el niño y a la izquierda un San Luis Gonzaga, por encima de ellos en el lado derecho un San Joaquín sobre peana y por encima de él un medallón de San Ignacio de Loyola, mientras que en el otro lado se disponía una Santa Ana¹⁰⁰ y un medallón de San Francisco Javier. Además la Virgen tenía un trono de plata con la media luna cubierto de ángeles y de flores y flanqueando a la Virgen con su Niño en los brazos, había seis ángeles de plata. A los pies de la Virgen se situaba el tabernáculo que tenía seis arandelas de plata, con dos ángeles y una cruz de Caravaca coronándolo.

Junto al retablo y las pinturas murales de Herrera Barnuevo, la capilla completaba su decoración con cuatro floreros de Arellano y dos lienzos de Cano de *San Ignacio de Loyola* y de *la Virgen con el niño*¹⁰¹. Cuadros de los mismos temas aparecen en los inventarios. También se describe “*un quadro de Nra. Señora quando hablo al beato Luis Gonzaga*”¹⁰², esta pintura se encontraba en la sacristía de la capilla. Dicha pintura vuelve a ser descrita de forma más detallada en el inventario que se realizó en 1767 con motivo de la expulsión de los jesuitas, como “*Un quadro de S.^a Luis Gonzaga apaysados de dos varas de alto, y dos varas, y tercia de ancho con marco verde, y perfiles dorados esta de rodillas delante de Nra. Señora del Buen Consejo a quien se presento el santo para tomar el ropon, se aprecio en Mill, y Cien rs.1000*”¹⁰³. En el

Museo del Prado se conserva un dibujo atribuido a Herrera Barnuevo, identificado con

*San Ignacio arrodillado, con una espada ante una imagen de la Virgen*¹⁰⁴ (Fig. 8). Es posible que se trate del dibujo preparatorio para dicho lienzo inventariado. Ya que en el dibujo aparece el mismo modelo de Virgen del Buen Consejo que en la estampa de Juan Minguet, y el caballero que aparece no muestra la iconografía de San Ignacio, que suele representarse con una imagen madura y calva de acuerdo a su “vera efigie”, sino la de un joven de patillas rizadas, que se debería de identificar con San Luis de Gonzaga. En el dibujo se aprecia un fuerte escorzo, que se justifica por su posible situación a modo de ático. El episodio de la vida de San Luis Gonzaga se enmarca en un fondo arquitectónico clásico, con una gran perspectiva, como si fuese un decorado teatral, que se complementa con unos cortinajes en primer plano en el que juegan angelitos.

No hay datos que permitan fechar con exactitud cuando intervino Sebastián de Herrera en esta obra. La capilla del Buen Consejo gozaba de cierta autonomía dentro de la iglesia del Colegio Imperial, de ahí que las cuentas de sus obras no aparezcan junto con los demás gastos de la iglesia. Rodríguez G. de Ceballos data la construcción de la capilla entre 1660 y 1665, ya que en este intervalo de tiempo se reflejan dos pagos de 1.440 reales y 300 ducados para ayuda de la fábrica del Buen Consejo¹⁰⁵. Es probable que la intervención de Herrera Barnuevo haya que situarla en fecha posterior, a pesar de las similitudes que los dibujos de la cúpula guarden con las pinturas de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales fechadas en 1653.

De la relación de Herrera con los jesuitas del Colegio Imperial debieron surgir otras obras. Tal como la que refleja el dibujo de *San Estanislao de Kotska*¹⁰⁶ (Florencia, Uffizi), que por su frontalidad y sobriedad, parece ser el estudio previo de una escultura. Este diseño tiene el estilo propio de Sebastián de Herrera, con un gran naturalismo en el tratamiento de los pliegues de las vestimentas y de las manos de dedos alargados y entreabiertos.

NOTAS

¹ Este artículo es un avance del trabajo de investigación del TEA (Tribunal de Estudios Avanzados) “*Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica*” dirigido por el Dr. Ismael Gutiérrez Pastor. Leído en la UAM el 2 de noviembre de 2004.

² H. E. WETHEY, “Herrera Barnuevo’s work for the jesuits of Madrid”, *The Art Quarterly*, 1954, pp. 335-344. ID. “Decorative Projects of Sebastian de Herrera Barnuevo”, *The Burlington Magazine*, XCVIII, London, 1956, pp. 41-46. ID. “Sebastián de Herrera Barnuevo” *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, XI, 1958, pp. 13-42. H. E. WETHEY, y A. SUNDERLAND WETHEY, “Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales”, *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 15-34. Su traducción al castellano “Herrera Barnuevo y su Capilla de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, XIII, 1967, pp. 12-21.

³ D. ANGULO INIGUEZ, “Herrera Barnuevo y Antolínez”, *AEA*, XXXII, 1959, pp. 331-332. ID. “Herrera Barnuevo y el Retrato de Carlos II del Museo de Barcelona”, *AEA*, XXXV, 1962, pp. 71-72. V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 101-120. M.^a C. CAYETANO MARTÍN, P. FLORES GUERRERO, y C. GALLEGU RUBIO, “Sebastián Herrera Barnuevo, maestro mayor de las obras de Madrid (1665-1671)”, *Villa de Madrid*, IC, 1989, pp. 49-56. E. YOUNG, “Portraits of Charles II of Spain in British Collections”, *BM*, 1984, pp. 488-

493. ID. "Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, CXIII-CXCV, 1986, pp. 126-130. J. L. BARRIO MOYA, "Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata", *AEA*, LVI, 1983, pp. 409-410. J. L. BARRIO MOYA, y F. A. MARTÍN, "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", *Reales Sitios*, LXX, 1981, pp. 11-16. A. BONET CORREA, "Velázquez, Arquitecto y Decorador" *AEA*, CXXX-CXXXI, 1959, pp. 215-251. F. MARIAS, y A. BUSTAMANTE, "Apuntes Arquitectónicos madrileños hacia 1660", *AEA*, LVIII, 1985, pp. 34-43. F. COLLAR DE CÁCERES, "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV, 2003, pp. 113-124.
- 4 Archivo Diocesano de la Parroquia de San Martín (ADPSM), Libro de Bautismos, n.º 8. f.º 199 v. 4-5-1619. Fue bautizado Sebastián hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Cristóbal de Herrera y Anastasia Sánchez, siendo testigos el Ido Bermúdez, el Ido Santacruz y el Ido Gutiérrez.
- 5 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724 (ed. 1988), p. 318.
- 6 ADPSM, Libro de Bautismos, n.º 6. f.º 419, 29-10-1611, fue bautizada Isabel hija de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Francisco de Cabal y María Sánchez, siendo testigos Juan García del Cubillo. Libro de Bautismos, n.º 6. f.º 696. 12-3-1614, fue bautizado Antonio hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Pedro Álvarez clérigo y Ana Gómez, siendo testigos Diego de Corona clérigo y Diego López. Libro de Bautismos, n.º 9. f.º 562 v. 19-6-1625, fue bautizado Manuel hijo de Antonio de Herrera criado de su majestad y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Bernardo de Torres Capellan del señor Infante Cardenal e Isabel de Herrera hermana del bautizado, siendo testigos Diego López, A. Herrero y Francisco de Padilla.
- 7 ADPSM, Libro de Difuntos, n.º 3. f.º 642. "lunes 11 de septiembre de 1634 Isabel de Herrera hija de Antonio de Herrera escultor de su mag^d murio este día de 23 años calle de la vallesta cassas de su padre. R^o los sacramentos no testo por ser hija de familia. Se enterró en San Basilio".
- 8 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7630, f.º 178. 23-IV-1648. Sebastián de Herrera renunciaba a la parte que le correspondía de su legítima paterna a favor de su madre y en segundo lugar a su hermana, a la que le serían de gran ayuda en su matrimonio.
- 9 AHPM, Protocolo 6533, f.º 386-387. 24-V-1656. María de Herrera debió de fallecer antes de 1656 y después del mes de junio de 1653, momento en que se alude a ella en una de las mandas del testamento de la primera esposa de Sebastián de Herrera. (AHPM Protocolo 7632, f.º 185-186).
- 10 TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1975, p. 104.
- 11 J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia" *Anales de Historia del Arte*, I, 1989, p. 201.
- 12 *Ibidem*.
- 13 ADPSM, Libro de Matrimonios, n.º 5, f.º 153 v. "En la v^a de m^d a diez y nueve de henero de mill y ss^a qta un años yo Sr. Anselmo de la Cuesta el cura de Sn Martin de dha villa en virtud de una certificación de el dho Ido Bar^{me} de frias teniente de cura de San Luis juntamente di las bendiciones nupciales a d. Sebastián de herrera con d^a Jeronima godoy fueron sus padrinos doña Catalina francisca Caxa y Reymundo de abiego fueron ts^a Nicolas de Arenas, Ju^a francisco, Ju^a Benito, Diego desanclares y lo firme tt^o ut supra" Aunque el acta matrimonial lleva fecha de 1641, se casaron en 1642, quien la inscribió en el libro cometió la típica confusión que ocurre cuando comienza un año nuevo. Hasta ahora sólo se conocía su segundo matrimonio, ignorándose que se hubiese casado antes.
- 14 AHPM, Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7631, f.º 1129, 1-III-1652.
- 15 AHPM, Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, f.º 185-186. 25-VI-1653.
- 16 M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, Madrid, 1995, p. 91.
- 17 TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1975.
- 18 M. CAXA DE LERUELA, *Restauración de la antigua abundancia de España, O Prestantisimo, unico, y facil reparo de su carestia general*, Nápoles, 1631. Véase también la edición de Jean Paul le Flem M., *Restauración de la antigua abundancia de España*, Madrid, 1975.
- 19 AHPM, Matías Serrano, Protocolo 7219, f.º 676-677. 18-X-1651. Matías de Orellana caballero de la orden de Santiago, almirante de galeones y de la real armada. Se obligaba a pagar a Francisca Caxa 78.200 reales en moneda de plata.
- 20 AHPM, Diego de Ledesma, Protocolo 6037, f.º 388. 6-X-1653. Pedro Zapata caballero de la orden de Santiago y Gentil hombre de la Boca de su majestad. Gobernador y Capitán General de los Reinos de las Indias debía 4.712 pesos de a ocho reales de plata a Francisca Caxa.
- 21 AHPM, Protocolo 6071, f.º 561. 25-XI-1660, y f.º 463-464.
- 22 CRUZ VALDOVINOS, *art. cit.*, p. 202.
- 23 J. L. BLANCO MOZO, "Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor", *ADHTA*, XV, 2003, pp. 79-99.
- 24 CRUZ VALDOVINOS, *art. cit.*, p. 206. Cruz Valdovinos cita varios protocolos, pero no utilizó toda la información que contienen, en concreto la que alude a Sebastián de Herrera Barnuevo.
- 25 MARQUÉS DEL SALTILLO, "Artistas madrileños", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 143-144.
- 26 CRUZ VALDOVINOS, *art. cit.*, p. 206.
- 27 *Ibidem*. Domingo Esteban llevaba a casa de Antonio de Herrera –que vivía en casas de la calle Ballesta– el 21 de mayo de 1635 una piedra de Tamajón de cuatro pies y dos pedazos también de Tamajón de pie y cuarto de alto. Esto da a entender que hasta el 21 de mayo Antonio de Herrera y su taller debió de estar ocupado en las esculturas de alabastro de los Reyes Magos, y que la piedra de Tamajón que esperaban se destinaria probablemente para la figura de Adonis, ya que Juan Sánchez se ocupaba desde antes de la figura de Venus a la que se obligó. Esto demuestra que Juan Sánchez de 33 años tenía ya un gran dominio de su profesión y que Antonio su cuñado le veía capacitado para hacerse cargo de obras de mayor responsabilidad. El último pago lo percibió Antonio de Herrera el 6 de setiembre de 1635. (BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, UAM., 2002, p. 582).
- 28 AHPM, Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7630, f.º 178. 23-IV-1648.
- 29 AHPM, Gabriel Narváez Aldana, Protocolo 7642, f.º 212. 23-X-1648. Esta libranza se cobraba del servicio de millones de la villa de Granada.
- 30 AHPM, Gabriel Narváez Aldana, Protocolo 7642, f.º 600. 5-II-1650. Esta cantidad se le había descargado a Sebastián Sánchez por cédula el 20 de setiembre de 1649, pero en esta fecha todavía les restaba por percibir a los herederos 605.387 reales.
- 31 ADPSM, Libro de Difuntos, n.º 5. f.º 243 v. "En 27 de octubre de 1650 m^o D^a Sebastiana Sánchez de león viuda de anto herr^a calle de la vallesta casas de Ant herr^a y barrionuevo R^o los Santos Sacramentos no testo por no tener de que enterose en S. Basilio con licencia de el sr v^o"
- 32 AHPM, Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7633, f.º 288. 14-I-1658.
- 33 AHPM, Protocolo 6064, f.º 64. 24-II-1651.
- 34 T. DE ANTONIO SAEZ, "Algunas noticias biográficas sobre el pintor Nuñez del Valle", *AEA*, XLVII, 1974, pp. 160-162.
- 35 AHPM, Pedro de Castro, Protocolo 6533, f.º 386-387. 24-V-1656.

- ³⁶ J. M. AZCARATE, "Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV", *Revista de la Universidad de Madrid*, XLII-XLIII, 1962, p. 533.
- ³⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 319. Esta afirmación de Palomino, se constata en una escritura de AHPM, Protocolo 11818, f° 114, citada de forma incompleta por Tovar Martín, de la que no aprovecha todo su contenido (*op. cit.*, 1975, p. 107), por la que se otorga carta de pago el 1-II-1674 a los herederos del maestro mayor de obras de 168435 maravedíes por razón de los 100 ducados que al año recibía por la ocupación de maestro de obras del Real Sitio del Buen Retiro.
- ³⁸ CAYETANO MARTÍN, FLORES GUERRERO, y GALLEGOS RUBIO, *art. cit.*, 1989, pp. 49-56.
- ³⁹ TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1975, p. 105.
- ⁴⁰ ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1870, pp. 234 y ss.
- ⁴¹ AGP, Cédulas Reales, tomo XV, f° 324 v.-325. Y expedientes personales 507/40.
- ⁴² *Ibidem*, p. 107. y publicada en TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1983, p. 486. Archivo Parroquial de Santiago (APS) Libro de difuntos de San Juan, n.º 3, f° 271v.
- ⁴³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 321. Palomino dando los años correctos de nacimiento y defunción de Herrera Barnuevo afirma que murió a la edad de sesenta años.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 319.
- ⁴⁵ A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, tomo V, 1793, (ed. 1988), p. 45.
- ⁴⁶ E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, tomo III y IV, (ed. 1973), p. 58.
- ⁴⁷ J. A. CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, 1800, (1965), p. 288.
- ⁴⁸ J. A. GAYA NUÑO, "El Museo Nacional de la Trinidad, (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, 1947, p. 50.
- ⁴⁹ WETHEY, *art. cit.*, 1958, p. 25.
- ⁵⁰ F. DÍAZ MORENO, y C. LOPEZOSA APARICIO, "Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, IX, 1999, p. 203.
- ⁵¹ M. AGULLÓ Y COBO, "Pedro, José, Francisco y Josepe de la Torre, arquitectos de retablos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 35-36. En la escritura de obligación se especifica que se ensanchará el retablo que antiguamente estaba hecho y se hará un cerramiento ajustado a su cabecero, según la planta y alzado que para ello esta hecho.
- ⁵² DÍAZ MORENO, y LOPEZOSA APARICIO, *art. cit.*, 1999, p. 203.
- ⁵³ AHPM, Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, f° 844. 8-X-1655.
- ⁵⁴ DÍAZ MORENO, y LOPEZOSA APARICIO, *art. cit.*, 1999, p. 203.
- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ *Catálogo de la exposición Anton van Dyck y el arte del grabado*, V E, Madrid, 2003.
- ⁵⁷ Para un mejor conocimiento del proceso constructivo de la iglesia del Colegio Imperial véase A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El Colegio Imperial de Madrid", *Miscelánea Comillas*, LIV, 1970, p. 410.
- ⁵⁸ Sobre esta capilla y su patronato existe documentación inédita en el Archivo Histórico Nacional (AHN) que aclara muchos aspectos de su historia.
- ⁵⁹ AHN, Sección Jesuitas, libro 55, "Memorias que fundo doña Isabel de Tebar de quien es patrón perpº y heredero el colegio imperial de la Compañía de Jesús de Madrid" f° 123-124v. "Debe la hazienda de la sª Doña Isabel de Thebar en este año de 1632: Retablo 2255 de que sean gastado en la madera y manos en este año hasta fin de diz de 1632. Retablo 603 ds se ponen mas por gasto en esta acienda que sean gastado mas en el retablo y dinero que se dio a la madre del Hº bautista. Alimentos 1010 ds se ponen por gasto mas de los alimentos de onze meses quel Hº Bautista sea ocupado en este año en el retablo. Hallo aver gastado en la obra pia y mejora que es en la Cass Pª desta hacienda y retablo que ba aciendo para la capilla de la Señora. Alimentos. Ytem de cinco meses de los alimentos del Hº Bapª febrero, marzo, abril, mayo junio que a travajado en el retablo, y se advierte que aunque no esta acavado no se le an de cargar mas alimentos a esta obra a razon de a 100 ducados. Alimentos 398 por los alimentos de un aprendiz del Hº Fco Bapª por medio año. Alimentos Item 300 por los alimentos de medio año de la madre del Hº Bapª Porque otro medio se carga a la fabrica de que se le debe hasta fin de junio deste presente año".
- ⁶⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988). CEÁN BERMUDEZ, *op. cit.*, p. 219.
- ⁶¹ J. ÁLVAREZ LOPERA, "Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas" *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Hospital Real de Granada, 2001, pp. 158-161.
- ⁶² E. TORMO, *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Valencia, (ed. 1972), p. 112.
- ⁶³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 434.
- ⁶⁴ AHN, Sección Jesuitas, libro 757, "Alhajas de la Sacristía del Colegio Imperial, empieza en fin de Agosto de 1688", f° 16v.
- ⁶⁵ AHN, Sección Jesuitas, leg. 754.
- ⁶⁶ AHN, Sección Jesuitas, leg. 754. En el cuerpo de la iglesia se distribuían hasta diez pinturas con marcos dorados y una con marco dorado con una estampa con cristal. Quizá estas pinturas pueden también atribuirse a Herrera Barnuevo, ya que en algunas de las fuentes se le adjudicaba la decoración de toda la capilla.
- ⁶⁷ AHN, Sección Jesuitas, libro 757, f° 16 v. Además había "cuatro relicarios de vara y m.ª en alto con varias reliquias puestas en un adorno de pino sobredorado con vidrieras delante", f° 35-36, f° 78, continúan las descripciones de la capilla.
- ⁶⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988), p. 319.
- ⁶⁹ CEÁN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800 (ed. 1965), p. 288.
- ⁷⁰ LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.*, (ed. 1973), p. 58.
- ⁷¹ TORMO, *op. cit.*, (ed. 1972), pp. 113-114.
- ⁷² WETHEY, *art. cit.*, 1958, p. 24.
- ⁷³ BONET CORREA, *art. cit.*, 1961, p. 294.
- ⁷⁴ AHN, Sección jesuitas, libro 265, fue publicado en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 414.
- ⁷⁵ AHN, Sección Jesuitas, libro 265, f° 93v. Cuentas de 1-7-1658. "Retablo Capilla 4.685 ds que por mano de Herº Pedro de Castro y libranzas del Pº Mor se pagaron a los oficiales que hicieron el retablo de Dº Diego de Sandoval compra de madera que mando el Pº Provº se pusiese por gasto y por entrada la venta de la capilla. 159.290 maravedíes" Rodríguez G. de Ceballos indica erróneamente la cantidad de 4658 ducados. El siguiente descargo "12.931 ds que gasto el padre Alonso de Ygarza en el dorado del retablo de D. Diego de Sandoval pintura de la pared, Reja de hierro

- en que van incluso 4040 ds de las pinturas del retablo y la q^{ta} de dhos doce mil novecientos y treinta y un ds. La tomo en un papel el P^e Prov^{al} de P^e Ygarza y mando su R^e se pusiese por entrada la venta de la capilla y por gasto lo que dijese el P^e Ygarza. 439.654 maravedíes". A estas cuentas se alude en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 430.
- ⁷⁶ AHN, Sección Jesuitas, libro 265. "deuda de don Diego Sandoval, resto de la capilla de Ihs Maria, como parece de la visita pasada, folio 48, 1.224.000". También en las visitas de 1658 y 1659 se hace referencia a los 36.000 ducados que debe Diego de Sandoval por la venta que se le hizo de la capilla que se vendió en 66.000 ducados.
- ⁷⁷ AHN, Sección Jesuitas, libro 265.
- ⁷⁸ AHN, Sección Jesuitas, libro 265, f^o 31 v., Visita de 1658 (30-6-1658) "Venta Capilla 66000 ds que de orden del P^e Prov^{al} se ponen por entrada en la fabrica por tantos en que se bendio una capilla a D. Diego Gomez de Sandoval y se advierte que de esta cantidad que se carga se estan deviendo 36000 ds de un efecto sobre millones de Ronda que se esta beneficiando que sino estuviere cobrado para la visita siguiente se debe hacer bueno al padre procurador y poner por descargo". f^o 32 v., 34 v., 35 v., 37, 39, 42, 48, en las siguientes visitas se seguía reclamando los 36.000 ducados que quedo debiendo.
- ⁷⁹ AHN, Sección Ordenes Militares. Casamientos, expediente matrimonial 47. 12-5-1645. Sus abuelos paternos eran Fernando de Monroy y Elvira de Zúñiga y los abuelos maternos eran Alfonso de Luzón y María de Aragón y Guzmán.
- ⁸⁰ M. B. BURKE, y P. CHERRY, *Spanish Inventories, I. Collections of Paintings in Madrid, 1601- 1755*, Los Angeles, 1997, p. 1655. Se cita la escritura de AHPM, Protocolo 11429, f^o 453-460.
- ⁸¹ Carreño, Rizi, *Herrera y la pintura de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 317.
- ⁸² *Ibidem*.
- ⁸³ *Ibidem*.
- ⁸⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988), p. 1021.
- ⁸⁵ *En torno a Velázquez, pintura española del siglo de oro*, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1999, p. 148 y ss. En este estudio se fecha en 1650 el boceto de *Las dos Trinidades*, esta cronología no es la correcta como hemos visto más arriba.
- ⁸⁶ *Ibidem*.
- ⁸⁷ M. J. FRIEDLÄNDER, y E. LAFUENTE FERRARI, *El Realismo en la pintura del siglo XVII, Países Bajos y España*, Barcelona, 1945.
- ⁸⁸ Herrera Barnuevo pudo conocer en su propia casa la obra de Orrente, ya que en una de las mandas del testamento de Antonio de Herrera se hace referencia a que su padre tuvo cuatro cuadros de Orrente de la historia de Jacob. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 104. Tovar cita esta escritura pero de forma muy incompleta y errónea.
- ⁸⁹ WETHEY, *art. cit.*, 1954, p. 339.
- ⁹⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988), p. 319. Los siguientes autores se basan en la información de Palomino. PONZ, *op. cit.*, tomo V, 1793, (ed. 1988), p. 68-69. LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.*, (ed. 1973) p. 58. CEÁN BERMUDEZ, *op. cit.* 1800, (ed. 1965), p. 288.
- ⁹¹ WETHEY, *art. cit.*, 1954, p. 339.
- ⁹² *Ibidem*.
- ⁹³ WETHEY, y SUNDERLAND WETHEY, *art. cit.*, 1966, p.17.
- ⁹⁴ AHN Sección Jesuitas, libro-69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo". En este libro se recopilan varios inventarios de la capilla del Buen Consejo de los siglos XVII y XVIII. Fue utilizado en el estudio de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970. Y leg. 754, n.º 11-12. Estos inventarios se centran sobretudo en las pinturas, alhajas y en los relicarios que cubrían casi en su totalidad todas las paredes de la capilla, y describen el retablo cuya traza salió de la mano de Herrera Barnuevo.
- ⁹⁵ A. M. BARCIA, Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1906, pp. 82-83. Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia, Madrid, 1979.
- ⁹⁶ Por información oral de Ángel Rodríguez Rebollo, parece ser que existen dos dibujos de unas pechinas, que según su testimonio pueden identificarse con dos de las tres pechinas desconocidas de esta capilla.
- ⁹⁷ *Arte y Devoción: Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII- XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, 1990, p. 64. En la estampa se observan añadidos del siglo XVIII, mientras que otros motivos descritos en el inventario no aparecen en la estampa.
- ⁹⁸ Esta fotografía se publicó en la revista *Estrella del Mar*, 194-195, año VII, 1926, p. 702. La escasa calidad de la fotografía, la convierte en un simple documento histórico.
- ⁹⁹ AHN Sección Jesuitas, libro-69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo", y leg. 754, n.º 11-12.
- ¹⁰⁰ PONZ, *op. cit.*, tomo V, 1793, (ed. 1988), pp. 68-69. Ponz aludía al mejor gusto de las estatuas de San Joaquín y Santa Ana.
- ¹⁰¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, 1724, (ed. 1988).
- ¹⁰² AHN, Sección Jesuitas, Libro 69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo".
- ¹⁰³ Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, (AHCJPT), Sección Temporalidades, Caja 60. Este inventario fue citado por C. Gálvez, "Los cuadros de San Francisco Javier en el Colegio Imperial", *Estrella del Mar*, 1926, n.º 193, pp. 670-674.
- ¹⁰⁴ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado Catálogo de Dibujos. I. Dibujos españoles siglos XV -XVII*, Madrid, 1972, pp. 97-98.
- ¹⁰⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 431.
- ¹⁰⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra de Disegni Spagnoli*, Firenze, 1972, p. 88.