

Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar

Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVII muchos pintores secundarios contribuyeron a dar unidad estilística a la pintura barroca madrileña. Sin embargo, sus nombres son poco más que menciones nominales por falta de obras conservadas. Antonio y Baltasar de Castrejón, padre e hijo, participan de esta situación. A través de nuevas obras firmadas y fechadas se replantea su papel en el desarrollo del Barroco madrileño, presentando en el caso de Antonio un bello retrato de D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos, hija del I Marqués de Santiago, gran coleccionista y mecenas en el Madrid de su tiempo.

SUMMARY

In the second half of the XVII Century, lots of secondary painters helped to give a stylistic unit to the Baroque painting of Madrid. Despite this, their names are not well known due the lack of conserved work. Antonio and Baltasar de Castrejón, father and son, both share this situation. Through new signed and dated creations, their roles in the development of the Baroque in Madrid is reconsidered. For example and in the case of Antonio, a beautiful portrait of Mrs. María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos, daughter of the Ist. Marquis of Santiago, great collector and merchandise in the Madrid of those days.

Una varia sobre pintores menores madrileños planteó por vez primera, hace ya algunos años, lo conocido sobre la vida y la obra de los pintores Antonio de Castrejón y su hijo Baltasar de Castrejón¹. Desde entonces los datos aportados para el mejor conocimiento de sus trayectorias vitales han sido escasos, tanto sean referencias documentales, como nuevas obras. En el primero de los casos, Agullo y Cobo puso de relieve cómo Antonio de Castrejón fue requerido notarialmente el 18 de agosto de 1688, a petición del ensamblador Juan González y los maestros de obras Juan de Corpa y Andrés de Lara, para tasar las pinturas que dejó a su muerte Marcos Ló-

pez, también maestro de obras, lo cual realizó dos días después, el 20 de agosto². Aunque en el nombramiento se le cita Castrejón, él firma Castejón y no desvela ninguna circunstancia sobre su vida³.

El estilo de Baltasar de Castrejón (c. 1650-?) quedó desvelado en la *Inmaculada Concepción* (Orense, catedral), publicaba por J. Urrea, que está firmada en 1684. Otra similar se conserva en la parroquia de Santiago de Madrid, firmada y fechada en una cartela del ángulo inferior izquierdo en 1684 (Figs. 1 y 2)⁴. A diferencia del ejemplar de la catedral de Orense, presenta mayor simplificación en la gloria de ángeles y nubes de la mitad

¹ Jesús URREA: «Obras de pintores menores madrileños: B. de Castrejón, A. van de Pere y P. Ruiz González», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL y XLI, Valladolid, 1975, pp. 707-712.

² Mercedes AGULLO Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981, p. 56.

³ Archivo Histórico de Protocolos, Madrid. *Protocolo 10.360*, ante Mateo Vaicabal, sin foliar.

⁴ Oleo sobre lienzo. Mide 2,06 × 1,64. Firmada en el ángulo inferior izquierdo: «Baltasar Cas(tr)ejon / ff^a, 1684».

superior de la composición. En relación con estos dos lienzos de modelo único, establecido por Baltasar de Castrejón a partir de los antecedentes de José Antolínez, hay que considerar también otra *Inmaculada Concepción* (Fig. 4) perteneciente al Real Monasterio de Santa Isabel de Madrid. Aunque su color resulta más terroso y dorado que en los ejemplares de Orense y de la parroquia madrileña de Santiago, no hay razón alguna para su consideración como obra del taller de Antonio Pereda⁵. Por el contrario, iconográficamente el modelo remite a los ejemplos conocidos de Baltasar de Castrejón, con quien guarda notables diferencias en cuanto al colorido.

Los escasos datos cronológicos y biográficos de Baltasar de Castrejón se incrementan ahora con el hallazgo de las partidas de amonestaciones y matrimonio, que tuvieron lugar en la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, ayuda de parroquia de San Ginés. Castrejón contrajo matrimonio el 20 de abril de 1678 con Polonia Ramos⁶. La ceremoniosa partida, parca en datos, se completa con la de amonestaciones, donde se declara la filiación de los contrayentes: él, natural de Madrid, era hijo de Antonio de Castrejón y de su primera mujer Francisca de Sandoval; ella era natural de Toledo, hija de Lucas de Ramos y Catalina Díaz⁷. En estas fechas la familia del pintor estaba todavía completa, pues Francisca de Sandoval murió dos meses después, el 14 de julio de 1678. La partida declara que vivía en la calle de la Zarza y que había hecho testamento ante José de Yela en 1675⁸. Efectivamente, el 2 de marzo Francisca de Saldoval testaba y declaraba ser natural de Madrid e hija de Bernardo Sandoval, natural de Sevilla, y de Antonia Pérez, natural de la Alcarria de Baldehermanos (*sic*). Las disposiciones testamentarias revelan la estrechez económica en que vivió el matrimonio, confirmando de paso la posterior declaración testamentaria de su marido. Vivían alquilados en unas casas de Juan de Herrera, en la calle Angosta de San Bernardo, y cuando se casó aportó al matrimonio 500 ducados de dote, procedentes de la venta de unas tierras y del oficio de Portero del Consejo de Castilla de su padre. No era mucho, pero el esposo sólo aportó el trabajo de su oficio de pintor. Antonio de Castre-

jón y su mujer sólo debieron tener a Baltasar como fruto del matrimonio y él fue el heredero de los bienes de su madre⁹.

De la escasísima obra conocida de Baltasar resulta paradójico, o quizá sólo casual, que las dos *Inmaculadas* de Orense y Madrid estén fechadas el mismo año. Dos años antes, en 1682, había sido elegido mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, junto con Juan Díaz¹⁰. El 28 de diciembre de 1696 su padre le dejaba heredero único y universal de su pobreza, pero añadiendo que «había gastado mucha hacienda en la crianza, enseñanza y educación del dicho su hijo»¹¹. Para esta fecha Baltasar de Castrejón era ya Guardia de Corps del Rey, empleo que, a pesar de ciertos requisitos sociales, no era contrario a la práctica de la pintura. No sería extraño creer que, tras un periodo de aprendizaje como pintor con su padre y de practicar la pintura —las dos *Inmaculadas* lo demuestran— la abandonase por el empleo de arquero de la Guardia de Corps. Prueba indirecta de ello podría ser el hecho de que, habiendo sobrevivido a su padre y sido contemporáneo de Palomino, éste ni siquiera lo recuerda en el *Parnaso Español*.

Con independencia de la constatación futura de esta hipótesis, lo cierto es que en el ambiente pictórico madrileño del último tercio del siglo XVII Antonio de Castrejón fue un artista de más peso documental e historiográfico que su hijo, aunque con una obra tan escasa como la suya debido a los avatares de la historia.

De Antonio de Castrejón (Madrid, c. 1634-1696) sólo poseíamos hasta ahora las referencias aportadas por Palomino y repetidas por Ceán Bermúdez, así como las noticias documentales de Allende-Salazar, del Marqués de Saltillo y de Agulló y Cobo. Las calificaciones estilísticas de Palomino nos resultan hoy lejanas, subjetivas y mucho más variadas de lo que podemos identificar, aunque sin duda ciertas, pues en ocasiones ambos pintores trabajaron para los mismos clientes: «Tuvo gran facilidad en la invención, y especialmente hizo muy bien historietas pequeñas de que se ven muchas en las perspectivas de don Roque Ponce¹² y de José García¹³ y en algunas guirnaldas de Gabriel de la Corte¹⁴. En grande

⁵ *Catálogo IV Centenario de la Real Fundación del Convento de Santa Isabel de Madrid*, Madrid, Editora Patrimonio Nacional, 1990, p. 74. Referencia S.I. / 1.24. Oleo sobre lienzo. Mide 1,24 × 1,04.

⁶ Archivo Parroquial de San Ginés. Madrid. *Libro 9 de Matrimonios*, fol. 306v.º.

⁷ *Id.*, *Libro 7 de Amonestaciones*, fol. 300v.º.

⁸ *Id.*, *Libro 11 de Difuntos*, fol. 162.

⁹ Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. *Protocolo 10.538*, fols. 189-190v.º.

¹⁰ MARQUÉS DEL SALTILLO: «Efemérides artísticas madrileñas», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LI, 1947, p. 668. Citado por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Don Matías de Torres», en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1965, p. 33.

¹¹ MARQUÉS DEL SALTILLO: «Artistas madrileños (1592-1850)», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 202-203.

¹² Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, Tomo IV, p. 106. Su única obra conocida hasta la fecha fue estudiada por Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «Un cuadro de Roque Ponce», en *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, p. 310. Y recogida por Diego ANGULO IÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 253-254 y lám. 249.

¹³ José García no es otro que José García Hidalgo, como acertadamente propone Jesús URREA FERNÁNDEZ: «El pintor José García Hidalgo», en *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 1975, pp. 97-118. A ningún otro de este nombre mencionan ni Palomino, ni Ceán Bermúdez. Este recogió en su *Diccionario*, II, 166, la enemistad entre Palomino y García Hidalgo.

¹⁴ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, I, p. 364. Se carece hasta el momento de estudio y catálogo sobre la obra de Gabriel de la Corte (1648-1694) y, por tanto, el tema de las guirnaldas con figuras al modo flamenco y el de la colaboración con otros pintores está sin abordar. Algo sobre este particular —la colaboración Gabriel de la Corte y Matías de Torres— puede verse en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La nature morte espagnole du XVII e siècle à Goya*. Paris, 1987, pp. 143-146.



Fig. 1 Baltasar Castrejón. *Inmaculada Concepción*. 1684. Madrid. Parroquia de Santiago.



Fig. 2. Baltasar Castrejón. *Inmaculada Concepción*, 1684: detalle de la firma. Madrid. Parroquia de Santiago.



Fig. 4. ¿Baltasar Castrejón? *Inmaculada Concepción*. Madrid. Convento de Santa Isabel.



Fig. 3. Baltasar Castrejón. *Inmaculada Concepción*, 1684: detalle. Madrid. Parroquia de Santiago.

también pintó mucho...»¹⁵ y recuerda Palomino la *Revelación del purgatorio a San Patricio* y el *Triunfo de San Miguel* para la parroquia de San Miguel¹⁶; para San Felipe había pintado un *Martirio de Santa Lucía* (perdido en el incendio de 1718); para San Ginés una *Presentación en el templo*¹⁷ y para la capilla de Nuestra Señora de la Cabeza de la misma iglesia una *serie de la Vida de la Virgen*¹⁸ y los *ángeles* de la sacristía. Son todos ellos lienzos sin identificar, en paradero desconocido o simplemente perdidos. Antonio Ponz recordaba en su *Viaje de España* los lienzos de San Ginés¹⁹. Felipe de Castro mencionó dos veces a Antonio de Castrejón a propósito de una *Inmaculada* que había en el Carmen Calzado y de los *lienzos de la Pasión* que había en los áticos de los retablos de la Virgen de Gracia²⁰. Por su parte, Ceán Bermúdez repitió las menciones más o menos simplificadas de Palomino y Felipe de Castro, especialmente a propósito de la «Concepción de la Capilla del Santo Cristo» del Carmen Calzado y de los «quadros de los remates de algunos retablos» de Santa María de Gracia (Ceán, I, 294).

A todas estas referencias hay que añadir las que cita Angulo Iñiguez y suponen novedad o aportan otras indicaciones: una *Concepción* de la iglesia del Carmen (se sobreentiende Calzado, distinta por tanto, del Carmen Descalzo o San Hermenegildo, hoy parroquia de San José), firmada al parecer en 1690, y un *San Pedro*, también firmado, del Hospital de los Italianos de Madrid, nunca reproducidas²¹ y cuyo paradero ignoro. Más recientemente ha sido reproducida una *Huída a Egipto* del convento de las Ursulas de Alcalá de Henares²², con figuras de canon corto y formas anchas, acordes con obras de otros contemporáneos de Castrejón, como Diego González de Vega o José García Hidalgo. La *Inmaculada*

da Concepción de la iglesia parroquial de Rebollosa de Hita (Guadalajara) reseñada en el *Inventario Artístico de Guadalajara*, como obra firmada, refleja el apego de Antonio de Castrejón a los solemnes modelos de Carseño de Miranda y cierta infantilización en el rostro más afín a por tipos femeninos de José García Hidalgo^{22 bis}.

En este contexto de temas religiosos reviste un gran interés la noticia rescatada por Agulló y Cobo a cerca de los bienes de D. Gabriel Francisco Ontañón y Enriquez, Ayuda de Cámara y Contador de Cuentas de Indias, inventariados a su muerte en 1714. Poseía «de mano de Antonio Castrejón» cuatro grandes pinturas mitológicas de 3,5 varas de ancho por 7 cuartas de vara de alto (unos 2,90 × 1 metros) que representaban las fábulas de *Diana y Acteón*, *El centauro Chirón* (o la educación de Aquiles), *El rapto de Europa* y las tres hermanas que se convirtieron en árbol (*Las hermanas de Faetón convertidas en álamos*)²³.

De esta revisión literaria, quizá incompleta, de la obra de Antonio Castrejón resulta casi imposible rehacer el estilo el estilo del pintor, toda vez que las obras permanecen ocultas o se han perdido. Movido por la necesidad de comprobar algunos datos del *Inventario artístico* de Madrid he podido hallar en el convento de la Purísima Concepción o de las MM. Mercedarias de D. Juan Alarcón un retrato firmado en letras capitales «ANTONIO CASTRE... FAT»²⁴ que representa a la denominada conventualmente «Marquesita de Santiago», es decir, D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos y Bueno, hija del I Marqués de Santiago D. Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos y de su primera mujer D.^a María Bueno Mansilla. La firma en letras capitales, aunque no totalmente legible²⁵, presenta caligrafía similar a la de los lienzos de la *Huída a Egipto* (Alcalá de Hena-

¹⁵ Antonio PALOMINO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura*, Madrid, por la Viuda de Juan García Infanzón. Año de 1724, Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 1048.

¹⁶ Según Ceán Bermúdez estaban en el crucero de la parroquia, «que no sé si perecieron también en el incendio del 16 de agosto de 1790» (*Diccionario*, I, 294).

¹⁷ «En un colateral», según Ceán Bermúdez (*Diccionario*, I, 294).

¹⁸ Elías TORMO creyó en relación con esta serie dos lienzos del *Niño perdido* y de la *Inmaculada*, existentes en la parroquia de San Ginés (Cfr. *Las iglesias del antiguo Madrid*, Reedición de los dos fascículos publicados en 1927, Madrid, Instituto de España, 1979, p. 126). Estos lienzos aún existen y están recogidos en el *Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Tomo I, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, 1983, p. 151, sin acertar desde mi punto de vista ni con las atribuciones —la *Inmaculada*, atribuida a Pacheco (sic)—, ni con las cronologías —comienzos del siglo XVII para ésta y comienzos de siglo XVIII para el *Niño Perdido*, respectivamente—. Se trata de dos pinturas de escasa calidad y distinta mano, de pintores anónimos de la primera mitad del siglo XVIII, uno de los cuales —el del *Niño con sus padres*, *San Joaquín y Santa Ana*— está influido por la obra de Luca Giordano.

¹⁹ Antonio PONZ: *Viaje de España*, 2 Tomos V-VIII, Madrid, edic. Aguilar, 1988, p. 127.

²⁰ Cfr. Claude BEDAT: «Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro. ¿Esbozo inédito de una parte del “Viaje de España” de Don Antonio Ponz?», en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, pp. 213 y ss. (fuera de texto), fols. 107 y 152.

²¹ Diego ANGULO IÑIGUEZ: *Pintura del siglo XVII (Ars Hispaniae)*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 305.

²² Oleo sobre lienzo. Mide 1,48 × 2,10. Firmado «CASTEXON». Cfr. *La Universidad de Alcalá. II*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Universidad de Alcalá de Henares, 1990. El capítulo IV con el trabajo de Francisco Javier CABALLERO BERNABÉ, Carlos SÁNCHEZ GALINDO y otros: «Inventario-catálogo de la pintura de Alcalá de Henares», pp. 305-351, especialmente las pp. 307 y 320.

^{22 bis} *Inventario Artístico de Guadalajara y su provincia. Tomo II (Navas de Jadraque - Zorita de los Canes)*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueología y Etnográfica, 1983. p. 103, Oleo/lienzo, 1,80 × 1,02, firmado en letras capitales «ANTONIO CASTREJÓN». La obra ha sido objeto de un estudio por M.^a Socorro SALVADOR PRIETO: «Una Inmaculada de Antonio Castrejón, pintor del siglo XVII», en *V Jornadas de Arte Velázquez y el Arte de su tiempo*. Madrid, 1991, págs. 289-294.

²³ AGULLO Y COBO: *op. cit.*, p. 220.

²⁴ Oleo sobre lienzo. Mide 1,65 × 1,40 metros. El lienzo aparece reproducido en el libro de M.^a de los Angeles CURROS ARES: *Monasterio Colegio de MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Notas de la tesina «El Barroco Mercedario»*, Madrid, 1981, p. 7.

²⁵ He intentado comprobarla a última hora, pero el lienzo está recogido por obras en el convento, según comunicación de la M. M.^a de los Angeles Curros.



Fig. 5. Antonio Castrejón. D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos.
c. 1685-1687. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).

res, convento de las Ursulas) y de la *Inmaculada* de Rebollosa de Hita, rasgos suficientes y estilo cronológicamente adecuado para relacionar la obra con Antonio Castrejón, en vez de con Antonio de Castillo ²⁶. Desde

otro punto de vista, el género retratístico se incorpora al expecto temático de este pintor madrileño.

La retratada (Figs. 5, 6 y 7) había entrado en el convento el día 7 de junio de 1689 ²⁷. Este día se protocoli-

²⁶ Inexplicablemente la firma aparece transcrita en el *Inventario...* como «Antonio Castillo Fecit» y su estilo no es el del pintor cordobés del siglo XVII.

²⁷ Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. *Protocolo 11.594*, ante Eugenio de Castañeda, fols. 115-132. En la testamentaria del I Marqués de Santiago se ve que el convento recibió en la renuncia a las legítimas de Sor María Antonio de Jesús la cantidad de 1.388.805 reales (Cfr. *Protocolo 14.530*, fol. 283 y ss.).

zó la carta de pago y renuncia de las legítimas herencias maternas y paternas de Sor María Antonia de Jesús — nombre adoptado en religión— entre la comunidad de MM. Mercedarias de D. Juan de Alarcón y el Marqués de Santiago D. Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, Secretario de Su Majestad el Rey, Familiar del Santo Oficio y Tesorero General por diez años de las salinas de Castilla la Vieja y Zamora desde 1687. La entrada en religión de la hija primogénita del Marqués de Santiago había sido acordada el 4 de octubre de 1685, ante el escribano Eugenio de Castañeda. Daba el Marqués al convento 3.000 ducados de renta, de los 4.000 que su abuelo había dejado a D.^a María Josefa Antonia, entregados en el plazo de los últimos ocho días antes de entrar en el convento, además de los gastos y ajuares, una alhaja para la sacristía y otros 150 ducados anuales para alimentos mientras durase el noviciado. El convento se obligaba a hacerla profesar y en la fecha de la escritura (4 de octubre de 1687) estaba ya la candidata en los dos últimos meses de dicha profesión. En el interrogatorio y prueba de la voluntad de la futura monja, celebrado como de costumbre en la puerta reglar del convento, la novicia declaró tener 16 años poco más o menos y llevar unos dos años con el hábito ²⁸.

D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos en el retrato de Antonio Castrejón aparece representada en el interior de una estancia con el aparato usual del retrato barroco español: sillón frailerero con tapicería claveteada, sobre el que descansa un pequeño búcaro con rosas, y un gran cortinaje rojo al fondo, recogido con cordones a los fustes de las monumentales columnas. La retratada es una joven de rostro despejado y peinada hacia atrás, que lleva un amplio vestido blanco con bordados de oro y detalles de seda roja en las mangas, a juego

con las cintas del cabello, ajustado de corpiño, luciendo algunas joyas, como el collar de perlas, las sortijas y pulseras de las manos —en la izquierda, un abanico—, o el reloj con llave sujeto a la falda. Aunque algo envarada, la exhuberante imagen destaca por su brillante y luminoso colorido sobre el fondo oscuro de la estancia. La moda del vestido de mangas ajustadas con un amplio puño recogido en el antebrazo es común a la que se puede observar en retratos madrileños de la década de 1680, como por ejemplo el *Retrato de dos niñas* (Madrid, col. Marqués de Campo Real, c. 1685-1690) o el de *D.^a Nicolsa Manrique, condesa de Valencia de Don Juan* (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan), ambos de Claudio Coello. En el traje cortesano español se pasa de las tocas monjiles de D.^a Mariana de Austria al de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II (por ejemplo en el retrato del Monasterio de Guadalupe, Cáceres, c. 1683). El guardainfante rígido da paso a vestimentas más blandas y el traje femenino se aligera.

El retrato se completa con un pequeño resplandor en el ángulo superior izquierdo, dentro del cual parece representarse la futura toma de hábito o la profesión de la marquesita de Santiago, a quien la Virgen de la Merced hace entrega del hábito de la Orden. En la testamentaría del I Marqués de Santiago se describe un lienzo de similares características: «otra pintura de un retrato de la casa, recibiendo el hábito de la Merced de 2 varas de alto y 2 de ancho (1,66 × 1,66 metros aproximadamente), marco negro, tallado y dorado, en 200 reales» ²⁹. Por lo que respecta a la pintura dicho inventario y tasación lleva fecha del 28 de enero de 1728 y no se dice en la documentación consultada que dicho retrato fuese llevado al convento de D. Juan de Alarcón, ni se identifica tampoco con el de D.^a María Antonia Josefa Rodríguez

²⁸ A lo largo del siglo XVIII las relaciones entre los Marqueses de Santiago y sus familiares los marqueses de Casa Pontejos y de Valdeolmos fueron muy estrechas con las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón, ejerciendo un estrecho protectorado basado en el patronato de la iglesia y en la profesión de varias mujeres de la familia. Don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, I Marqués de Santiago, fue uno de los más ilustres protectores de las artes madrileñas de su tiempo. El 24 de marzo de 1714 adquirió el patronato de la famosísima capilla de nuestra Señora de Belén, sita en el Hospital del Amor de Dios o de Antón Martín, haciendo labrar la capilla, los retablos mayor y colaterales, las tribunas y la bóveda para el entierro, que debía ser en contraprestación de uso exclusivo (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14517*, ante Gabriel de Nevares).

Igualmente protegió a los Clérigos Regulares ministros de los enfermos Agonizantes de Santa Rosalía Ermitaña, dándoles unas casas en la calle Atocha, esquina a la calle de San Blas, así como 120.000 reales para las obras de la iglesia y convento, y adquiriendo el patronato perpetuo de la casa y capilla mayor de la iglesia el 18 de marzo de 1720 (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14.520*).

Más tarde, el 1.º de agosto de 1720 adquirió también el patronato del convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón, donde su hija Sor María Antonia de Jesús era comendadora. Fundó cinco plazas de monjas —cuatro de coro y velo negro y otra de velo blanco—, y cuatro capellanías con capellanes nombrados por los patronos de sangre y por la Comendadora. (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14.521*, ante Gabriel de Nevares). Finalmente el convento de Don Juan de Alarcón terminaría siendo el patronato efectivo de los Marqueses de Santiago: a Sor María Antonia de Jesús, hija mayor del I Marqués, siguieron en profesión su hermana D.^a Angela Rodríguez de los Ríos (23 de abril de 1716; A.H.P. Madrid, *Protocolo 15.186*). Había quedado viuda del Conde de la Vega del Pozo y entró a los 26 años tras uno de noviciado. Renunció sus legítimas herencias en su padre, quien aportó 50.000 reales de dote (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14.518*, ante Gabriel de Nevares, fols. 600-612).

La segunda esposa de Don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, llamada María Atanasia Bonilla y Malo, también entró en el convento en 1728, «a pocos días de la muerte de su marido», quien en su testamento mandó enterrarse «debajo del coro, donde mandara su hija». Sobre los resultados prácticos de este protectorado, excesivamente difuso en ocasiones por lo que se refiere a las artes, nos informa el libro de Sor M.^a de los Angeles CURROS ARES: *Monasterio-Colegio de MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Notas de la Tesina «El Barroco mercedario»*, Madrid, 1981. En esta obra se refiere como el coro bajo fue construido por los Marqueses de Santiago, decorándolo con el retablo de mármoles, yeserías de la bóveda y diversas pinturas, además de objetos y ajuar litúrgico (págs. 6-8).

A su colección de pintura se ha referido Natividad GALINDO: «La colección de pintura del Marqués de Santiago», en *Archivo Español de Arte*, n.º 246, 1989, pp. 220-226.

²⁹ A.H.P. Madrid, *Protocolo 14.529*, ante Gabriel de Nevares, 1728, fol. 44v.º.



Fig. 6. Antonio Castrejón. D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos: detalle. C. 1685-1687. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).



Fig. 7. Antonio Castrejón. D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos: detalle. C. 1685-1687. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).

de los Ríos, cuyas medidas (1,65 × 1,40 metros sólo se aproximan a las del inventario³⁰.

Todas estas circunstancias, así como las capitulaciones referidas y la declaración de Sor María Antonia de Jesús son de gran interés para intentar datar la obra firmada de Antonio Castrejón. Al haberse capitulado su entrada en la Merced el 4 de octubre de 1685 y llevar la novicia dos años en el convento el 7 de junio de 1689, teniendo entonces 16 años, podemos suponer que entre

1685 y 1687 Antonio Castrejón pintó el retrato civil de esta mujer, cuando contaba entre 12 y 14 años, dejando constancia iconográfico-alegórica de que estaba destinada a la vida religiosa dentro de la orden mercedaria.

Por otro retrato, acaso póstumo, que lleva una larga inscripción conmemorativa, sabemos que la capitulación de entrada en religión se contaba desde el momento de la primera escritura, es decir, de los 12 años, aun cuando cuatro años después —en junio de 1689— sólo había

³⁰ Por el contrario, en los autos de partición de la herencia del I Marqués de Santiago, desarrollados a lo largo de 1732, si se habla de los objetos que la marquesa-viuda D.^a María Anastasia Bonilla había obtenido de la herencia para su uso y disfrute en su retiro conventual. Había entre ellos una *Ciudad de Jerusalén* (2,5 × 2 varas; fol. 513), un *San Juan de Dios*, acristalado, de 3/4 × 2/3 de vara; un *San Francisco de Asís* en éxtasis, de Lucas de Mena; telas, escritorios, bufetes, albas, varias joyas «que se deshicieron para el sol que mandaron hacer (los herederos) para la reserva eucarística», por valor de 18.150 reales (véase sobre la custodia de las Mercedarias la obra de CURROS ARES: *op. cit.*, p. 8), una lámpara de plata, valorada en 7.341 reales, deshecha en unos blandones, y una chapa repujada con Jesús con la cruz a cuestas. También se habla del «retrato de la señora Doña María Teresa (López) de Dicastillo, con marco liso dorado, tasado en trescientos sesenta reales, el cual se llevó a dicho convento de Don Juan de Alarcón» (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14.530*, ante Gabriel de Nevares, fol. 10). Este retrato reaparece en el folio 512v.^o y medía 1 vara de largo por 3/4 de ancho (83 × 61 centímetros aproximadamente). La retratada había sido hija de Don Mateo López de Dicastillo, Conde de la Vega del Pozo y Consejero Real. Esta familia había emparentado matrimonialmente con los marqueses de Santiago dos veces, ya que Don Fernando Agustín Rodríguez de los Ríos, II Marqués de Santiago, capituló matrimonio D.^a María Teresa López de Dicastillo el 20 de noviembre de 1706, ante Gabriel de Nevares. Por su lado, el II Conde de la Vega del Pozo contrajo matrimonio con D.^a Angela Rodríguez de los Ríos, monja en Don Juan de Alarcón desde 1716.



Fig. 8. Antonio González Ruíz. Sor María Antonia de Jesús, c. 1748-1749. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).

permanecido en el convento unos dos años. Dice la inscripción de este segundo retrato (Fig. 8), obra de un pintor académico de mediados del siglo XVIII cercano a los modos de Antonio González Ruíz: «Nra. miu ama/da Madre Sor / María An^a DE IHS. / hixa de los Señores, / Mrqs. DE Sⁿ tiago. tomó / el Abito DE edad de 12 años. / i fue Comra. 43 Y murió / en el mismo empleo el Año. / DE 1748 a 26 EE Maio»³¹. De la inscripción se deduce que Sor María Antonia de Jesús comenzó a ser Comendadora en el convento de Don Juan de Alar-

cón hacia 1705 aproximadamente, después de haber madurado personalmente y conocer la vida interna del convento a lo largo de cerca de 16 años que median entre 1689 y 1705. Así mismo, que debió nacer alrededor de 1668, aunque no he hallado su acta bautismal en la parroquia madrileña de San Sebastián, de donde eran parroquianos sus padres, y que moriría en edad cercana a los 80, si bien el retrato atribuido a González Ruíz rejuvenece su imagen.

³¹ No identificado en el *Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Tomo I, Madrid, 1983. Debe tratarse de una «superiora de la orden, óleo de 0,60 × 0,80 (sic) m. Finales del XVII» (*Op. cit.*, p. 35). Se trata en realidad de una pintura de estilo muy próximo al de Antonio González Ruíz, fechable hacia 1748-1749.