

# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LXI



C. S. I. C.  
**2021**  
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus asuntos preferentes. Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en Anales del Instituto de Estudios Madrileños deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle Mayor, 69, 28013 Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

Dirección:

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M<sup>a</sup> Teresa Fernández Talaya

Consejo asesor:

Rosa BASANTE POL (UCM)  
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)  
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)  
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)  
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)  
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)

Consejo de Redacción:

M<sup>a</sup> Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)  
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)  
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)  
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)  
Carmen MANSO PORTO (Biblioteca Real Academia de la Historia)  
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN (Ayuntamiento de Madrid)  
M<sup>a</sup> Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

Coordinación de esta edición:

Amelia ARANDA HUETE (Patrimonio Nacional)

La revista Anales del Instituto de Estudios Madrileños está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- Historical Abstracts (<https://www.ebsco.com/products/research-databases/historical-abstracts>)
- dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

Ilustración de la cubierta: Fotografía del retrato realizado por Luis de Madrazo a Emilia Pardo en 1888. Colección Particular. Archivo fotográfico del Palacio Real.

Colección: FO Número de inventario: 10153451.

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2021</i> .....	9
<i>Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán alrededor de los centenarios del Quijote</i> JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS.....	19
<i>Aportaciones en torno al edificio del Tribunal de Cuentas, obra de Aureliano Varona (1830-1864)</i> IVÁN ROMERO DEL HOYO.....	33
<i>Dádivas de platería y joyas para conseguir prebendas: Duques de Osuna y de Uceda</i> MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ.....	55
<i>Dos historias de san Agustín para la iglesia de san Felipe el Real de Madrid</i> PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO.....	65
<i>En el tercer centenario de Francesco Sabatini (Palermo 1721 - Madrid 1797)</i> JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS.....	87

<i>El Raso de la Estrella: su evolución formal y funcional como imagen simbólica del Real Sitio de Aranjuez desde el siglo XVI.</i>	
MAGDALENA MERLOS ROMERO.....	99
<i>La vida cotidiana en el Hospicio de Madrid durante el siglo XVIII</i>	
JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ.....	133
<i>Las vistas de “casas de campo de su magestad” para la Torre de la Parada. Autores, identificación y trayectorias</i>	
JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR.....	145
<i>Piezas de platería madrileña de los siglos XIX y XX en la provincia de Alicante</i>	
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO.....	199
<i>Una efímera monarquía contitucional (1870-1873): su proyección social</i>	
JOSÉ M <sup>a</sup> MARTÍN DEL CASTILLO / FRANCISCO RAMOS DÍAZ.....	207
<i>Dionisio de Alsedo y Herrera: el oráculo de América</i>	
FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ.....	255
<i>Madrid. Retazos de una ciudad inacabada</i>	
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS.....	293
<i>Necrológicas. Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	
JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS .....	317
<i>Normas para autores</i> .....	319
<i>Evaluadores</i> .....	329

## **DOS HISTORIAS DE SAN AGUSTIN PARA LA IGLESIA DE SAN FELIPE EL REAL DE MADRID**

### **TWO STORIES OF St. AUGUSTIN FOR THE CHURCH OF SAN FELIPE EL REAL, IN MADRID**

*Por Paloma SÁNCHEZ PORTILLO  
Doctora en Historia del Arte*

#### **RESUMEN:**

En 1734 el convento de San Felipe el Real contrató, con Miguel Jacinto Meléndez, la realización de dos grandes cuadros para el presbiterio de su iglesia pero, tras la muerte del pintor, el encargo lo concluyó Andrés de la Calleja; en este trabajo damos a conocer algunas particularidades de ambos contratos, hacemos el itinerario seguido por los distintos bocetos y de las obras definitivas hasta llegar a los museos donde se encuentran actualmente, a la vez que el estudio de su iconografía nos lleva a plantear las razones por las que fueron éstos los asuntos elegidos por la comunidad agustina.

#### **ABSTRACT:**

In 1734 the convent of San Felipe el Real contracted, with Miguel Jacinto Meléndez, the realization of two large paintings for the presbytery of its church but, after the death of the painter, the commission was concluded by Andrés de la Calleja; in this work we make known some particularities of both contracts, we show the itinerary followed by the different sketches and the definitive works until reaching the museums where they are currently located, while the study of their iconography leads us to raise the reasons why these were the issues chosen by the Augustinian community.

**PALABRAS CLAVE:** Pintura – Siglo XVIII – Miguel Jacinto Meléndez – Andrés De La Calleja – Convento De San Felipe El Real De Madrid.

**KEYWORDS:** Painting – XVIII Century – Miguel Jacinto Meléndez – Andrés De La Calleja – Convent Of San Felipe El Real In Madrid.

El 4 de septiembre de 1718, un voraz incendio calcinó la iglesia del madrileño convento de San Felipe el Real: tras la celebración de la festividad de Nuestra Señora de la Consolación, la pavesa de una vela prendió un florero de seda que adornaba su altar, ardiendo el retablo; como el edificio «carecía en aquel tiempo de media naranja, y no tenía respiradero, le fue buscando», por lo que las llamas pasaron a las bóvedas, convirtiendo en cenizas el órgano, la sillería del coro e innumerables objetos artísticos, como la talla de Nuestra Señora del Patrocinio. Las imágenes que se salvaron se llevaron al palacio del conde de Oñate, casi frontero al convento, mientras que las alhajas quedaron bajo custodia de Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, marqués de Vadillo, corregidor de Madrid. Los daños se evaluaron «en iglesia, en coro, en sacristía, en plata, y en preciosísimas, y costosas pinturas, al pie de ducientos mil pesos»<sup>1</sup>.

Si el incendio se extendió por el templo con extraordinaria rapidez, su reconstrucción se realizó con una celeridad asombrosa, gracias a las generosas ayudas recibidas, tanto monetarias, como las que dieron -entre otros- el Rey<sup>2</sup>, el duque de Abrantes y el agustino fray Francisco Olaso, obispo de Lérida, o por particulares que se ocuparon de encargar y costear retablos e imágenes, como el duque del Infantado, quien proporcionó las maderas para el altar mayor, tomando «a su cargo la estatua de su apasionado nuestro Gran Padre Agustino», tallada por José Churriguera, que remataba el nuevo retablo, o como un donante anónimo quien, además de pagar la reja del presbiterio, regaló dos lienzos con *San Agustín* y *Santa Teresa*, para los retablos colaterales<sup>3</sup>.

De esta forma, no sólo la iglesia recuperó su grandiosidad sino que, incluso, «se mejoró sobre la anterior», al abrirse una media naranja, pintada al fresco «por la mejor mano de esta Corte»<sup>4</sup>, representando en las pechinas a cuatro santos obispos agustinos: san Fulgencio, san Alipio, san Próspero y san

---

1 FAJARDO, fray Juan, *Gracias a Dios que en solemnisimo novenario rinde a su Magestad piadosa el Real Convento de San Felipe, Orden de San Agustín, por la maravillosa renovación de su templo abrasado, el día cuatro de septiembre de mil setecientos y diez y ocho*, Madrid, Herederos de Antonio González de Reyes, s/f (las licencias y fe de erratas, de 1725). La primera parte del libro está sin foliar, incluyendo la «Breve relación de el incendio, que padecio el templo de San Felipe el Real, su renovación y adornos, y descripción de las Fiestas que se hizieron». A partir de los sermones que se pronunciaron durante la novena, las páginas ya están numeradas.

2 Concedió al convento unos juros por valor de más de 13.000 reales anuales (Archivo Histórico Nacional (AHN): *Libro de los mandatos que ponen en este convento de San Phelipe de Madrid mis padres provinciales (1631-1751)* s/f. La noticia es de fecha 21 de febrero de 1721, relacionada con el coste que tuvo el retablo del altar mayor.

3 El retablo, obra de Miguel de Irazusta, estaba presidido por una talla de San Felipe, titular del convento, y en él se encontraba, además de la de San Agustín, una imagen napolitana de Nuestra Señora de la Asunción, regalo de la duquesa viuda de Osuna; las diferentes esculturas que lo adornaban (San Antonino mártir y San Guillermo (flanqueando al titular), Santa Mónica y Santa Limbania (en los intercolumnios) y San Gelasio, San Buenaventura Patavino, Santa Verónica de Binasco y Santa Clara de Montefalco sobre las columnas) fueron costeadas por diferentes religiosos, quienes tuvieron «libertad para elegir artífices» (FAJARDO, fray Juan, *Gracias ...*).

4 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1793, V, p. 284, atribuye las pinturas de las pechinas y de la bóveda de la iglesia a Juan Vicente de Rivera.

Simpliciano<sup>5</sup>, y se hicieron de nuevo la imagen de Nuestra Señora del Patrocinio, la sillería, el órgano, así como diversas piezas litúrgicas: «seis candeleros de plata para mesa de altar, con su cruz correspondiente, y una custodia para el Sacramento».

En 1719 la restauración estaba muy adelantada, por lo que al tener ya «fabricado un decente sitio» pudieron volver a celebrarse los oficios, el día de la festividad de la degollación de san Juan Bautista<sup>6</sup>, pronunciando el sermón fray Francisco Antonio de Gante, «predicador más antiguo de Su Majestad»<sup>7</sup> y biógrafo del fundador de la orden agustina.

El 12 de febrero de 1723 se contrató la conclusión y el dorado del nuevo retablo, a cargo del artífice real Sebastián López<sup>8</sup>, inaugurándose la rehabilitación del templo el 28 de agosto de 1725, festividad de san Agustín, con una novena que, para mayor solemnidad y en agradecimiento a las ayudas recibidas, fue apadrinada en sus tres primeras jornadas por los Reyes y el Príncipe de Asturias<sup>9</sup>.

El 13 de enero de 1734<sup>10</sup>, el prior de San Felipe el Real, fray Juan Fajardo<sup>11</sup>, y varios de sus conventuales concertaron con Miguel Jacinto Meléndez<sup>12</sup>

---

5 La pintura del coro, obra de Francisco de Herrera, se salvó del incendio, aunque hubo que restaurarla, siguiendo el diseño original, conservado «en casa de el Excelentísimo señor Duque de Alva» (FAJARDO, Fray Juan: *Gracias ...*).

ITURBE, Antonio (OSA), «Patrimonio artístico cultural de los conventos de San Felipe el Real y Doña María de Aragón de Madrid», *X Congreso Internacional de historia de la Orden de San Agustín. Conventos Agustinos (Madrid 20-24 de octubre de 1997)*, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 1998, p. 357, afirma que la restauración la realizó el pintor

6 Según el calendario litúrgico actual, sería el 29 de agosto.

7 FAJARDO, fray Juan: *Gracias ...*, pp. 279 y 296.

8 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolo 14501 (José Avendaño), ff. 25-33v. Sebastián López ajustó realizar el último cuerpo del retablo «que viene a ser todo el cascarón, desde el sotabanco arriba» (f. 30v), así como el dorado de todo el conjunto, por un total de 90.000 reales, que percibiría «en tres años y tres pagas iguales» (f. 26v); sin embargo, los pagos se demoraron, firmándose el finiquito el 25 de febrero de 1730 (AHPM, Protocolo 15165 (Pedro Campillo Rubio), f. 84).

9 El resto de los días lo fueron por la condesa de Fuensalida, «un excelentísimo embozado», la archicofradía conventual, la congregación de Nuestra Señora de la Purificación, los vecinos de la calle Postas y la congregación de Vizcaínos (FAJARDO, Fray Juan: *Gracias ...*).

10 AHPM, Protocolo 15175 (Pedro Campillo Rubio), ff. 17-19.

11 Fray Juan Fajardo tomó el hábito de la Orden de san Agustín en el convento de Ciudad Rodrigo el 20 de septiembre de 1697, profesando un año más tarde en el de Valladolid y en 1699 se matriculó en la Universidad de Salamanca; en 1703, precisando dispensa por su temprana edad, se ordenó presbítero. Desde 1715 fue acumulando nombramientos: teólogo de la Nunciatura en España, examinador del Arzobispado de Toledo, provincial de la Orden, etc. Por dos veces fue prior del convento de San Felipe el Real (1724-1727 y 1733-1736) y, poco después, debió de trasladarse a Perú, a juzgar por la información abierta en el Consejo y Cámara de Indias en 1738 (Archivo de Indias, Indiferente, 225, N.26).

12 La atribución de los bocetos ha variado a lo largo de los siglos: Felipe de Castro dijo que eran de Agustín Meléndez y Ponz, de Luis Meléndez; aunque Ceán Bermúdez ya afirmó que fueron realizados por Miguel Meléndez, en el inventario del Museo de la Trinidad se indica que son obras de Sebastián Muñoz; en 1947, Sánchez Cantón los restituyó a Miguel Jacinto Meléndez. Sobre este pintor: SANTIAGO PÁEZ, Elena María, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989; *Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734)*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1990 y *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*, Madrid, Arco Libros, 2012; ATERIDO, Ángel, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, Madrid, CSIC, 2015.

la ejecución de dos lienzos para adorno de «las dos lignias de pared o lienzos que hazen capilla maior de la iglesia»<sup>13</sup>; representando sendas apariciones de san Agustín: uno «hechando la langosta en el río Tajo a vista de la ciudad de Toledo, y el otro de la que hizo el proprio Santto en Toledo con san Esteban a enterrar el cuerpo del conde de Horgaz». La ubicación de las pinturas justifica su gran tamaño: «quatro varas y dos terzias» de alto, por ocho varas de ancho, así como el plazo concedido para su realización (dos años) y el importe acordado, 23.000 reales de vellón, de los cuales 3.000 le fueron entregados en el momento de firmarse la escritura, comprometiéndose a abonarle 800 reales mensuales a partir del tercer mes, hasta un total de 15.000 reales; el resto se liquidaría a la entrega de las obras.

Los lienzos deberían estar realizados con «materiales finos» y llevarse al convento «arrollados en dos palos gruesos», a fin de que el altarero pudiese colocarlos en su sitio; previamente, el pintor se obligaba a entregar al Convento «los diseños de dichos dos quadros dibujados, antes de dar prinzipio a la dicha pintura».

Lo más extraño de la escritura contractual es su último párrafo, en el que el pintor, quizá por no gozar de buena salud, se comprometía a que, en caso de que en el transcurso del plazo dado para la entrega de las obras acaeciese «el fallecimiento del susodicho, u otro aczidente que le embaraze la ejecución», el trabajo lo continuaría el pintor que él hubiese dispuesto, siempre que fuera del gusto de la Comunidad o, en caso contrario, Miguel Jacinto Meléndez aceptaba que lo concluyese el artista elegido por los monjes, corriendo el pago por cuenta de sus herederos.

No podemos asegurar si Meléndez fue un pintor meticuloso que, para todas sus obras, hiciese varios estudios previos, o si este encargo le satisfizo especialmente pero, a la vista de los que se han conservado, lo cierto es que resulta sorprendente la cantidad de dibujos preparatorios y bocetos que realizó en este caso<sup>14</sup>, en apenas unos meses, pues el 25 de agosto de 1734 era enterrado en la iglesia de San Martín de Madrid, de la que era parroquiano. Más adelante nos ocuparemos con más detenimiento de los sucesivos bocetos.

El 13 de septiembre de 1734, fray Juan Fajardo, prior del convento de San Felipe el Real, convocaba a consulta a la Comunidad, para comunicarles

---

13 ITURBE, Antonio (OSA), *Patrimonio ...*, p. 387; MEDIAVILLA, Benito (OSA), «El convento de San Felipe el Real de Madrid», *X Congreso Internacional de historia de la Orden de San Agustín. Conventos Agustinos (Madrid 20-24 de octubre de 1997)*, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 1998 pp. 297-337 y *El convento de San Felipe el Real de Madrid*, Guadarrama, Ed. Agustiniiana, 2017, p. 148; indican que el encargo se fecha en 1732.

14 SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989), *Miguel ...* Dio a conocer los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional (AB 3948, 3949 y 3950), así como los bocetos conservados en el Bowes Museum, Museo de Segovia y Museo Nacional del Prado. MANO, José Manuel de la, «La idea sobre el lienzo: Gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos», *Catálogo de la exposición «Goya y Maella en Valencia: del boceto al cuadro de altar»*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 41-57, publicó los dos bocetos en grisalla, actualmente conservados en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón.

la muerte del pintor e informarles de que había dejado acabados los diseños y que en diversas ocasiones había dicho que, en caso de su fallecimiento, el más indicado para concluirlos era Andrés de la Calleja<sup>15</sup>, «por ser de la misma escuela y tener los mismos coloridos», lo que ha llevado a pensar que pasaba el testigo del encargo a su discípulo, opinión que debemos matizar ya que, en principio, ambos lo fueron de un mismo maestro: Jerónimo Ezquerro<sup>16</sup>, aunque la opinión más extendida, siguiendo lo que indica el borrador elaborado por Ceán Bermúdez para su *Diccionario* (manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid), es que Miguel Jacinto Meléndez se formó junto a José García Hidalgo «en cuya escuela hizo progresos, así en las figuras como en la invención»<sup>17</sup>, a pesar de que esta noticia desaparece en el texto definitivo del *Diccionario*, donde se limita a decir que «aprendió la pintura en Madrid»<sup>18</sup>.

Por lo que respecta a Andrés de la Calleja, su llegada a la Corte se produjo hacia 1722, cuando contaba unos 17 años y en torno a esa fecha ingresaría en el taller de Ezquerro<sup>19</sup>; el 15 de julio de 1724 actuó como testigo del poder otorgado por diversos pintores a su maestro y a Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, para que les representasen en el litigio por el nombramiento de tasadores oficiales. Dado que no firmó como pintor, sino como testigo, nos hace pensar que en esta fecha todavía se encontraba en su taller como aprendiz<sup>20</sup> y Ceán Bermúdez que, sin duda, lo conoció personalmente, en su *Diccionario* afirma que fue discípulo de Ezquerro<sup>21</sup>. Formados, por tanto, «en una misma escuela», puede explicarse que Meléndez, encontrándose enfermo, le trasladase el encargo del convento de San Felipe el Real.

---

15 En todos los documentos señalados aparece, y firma, como Andrés Calleja ya que hasta 1748 no figura como Andrés de la Calleja, nombre por el que se le conoce. Sobre el artista: MORALES PIGA, María Luisa, *Andrés de la Calleja*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016 (E-Prints Complutense (pdf)).

16 Desarrollaremos con más detenimiento esta afirmación en el estudio que estamos realizando sobre Miguel Jacinto Meléndez y Andrés de la Calleja.

17 SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989), *Miguel ...*, p. 18; GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Informe presentado por el doctor Don Javier González Santos, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, acerca de dos cuadros del pintor Miguel Jacinto Meléndez: San Agustín conjurando la plaga de langosta y El entierro del señor de Orgaz, provenientes de la antigua colección de Jovellanos y adquiridos por el ilustre Ayuntamiento de Gijón*, Oviedo, 26 de noviembre de 2009, p. 18; opinión que se mantiene en la biografía del pintor incluida en la base de datos del Museo Nacional del Prado.

18 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, III, p.118.

19 Parece unánime la opinión de que Calleja se formó junto a Ezquerro: MORALES MARÍN, José Luis, *Catálogo de la exposición «Los pintores de la Ilustración»*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988, p. 137; BARRIO MOYA, José Luis, «Algunas noticias sobre la vida y la obra del pintor Andrés de la Calleja», *Academia* 67 (1988), 315; MORALES PIGA, María Luisa, *Andrés ...*, p. 13, así como en la biografía de la base de datos del Museo del Prado.

20 SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma, *El pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 1161 (E-Prints Complutense (pdf)).

21 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario ...*, I, p.187; en la biografía sobre Meléndez, al hablar de las pinturas para San Felipe el Real, dice que fueron terminadas por «su amigo» Calleja (*Diccionario ...*, III, p.118).

Por todo lo anterior, los monjes agustinos, llamados a consulta el 13 de septiembre de 1734, aceptaron que fuese él quien se ocupase de finalizar el encargo, pues sin duda resultaba el más indicado para hacerlo, máxime cuando su valía como pintor había sido recompensada con el nombramiento de pintor de cámara del Príncipe de Asturias, jurando la plaza el 28 de julio de ese mismo año<sup>22</sup>; el 2 de octubre, acordaron exonerar a los herederos de Meléndez de la obligación contraída, al ser asumida por Calleja<sup>23</sup>.

El 6 de octubre de 1734<sup>24</sup> se protocolizó la escritura entre el monasterio y Andrés de la Calleja, en la que se comprometió a la conclusión de las dos pinturas, saliendo como fiador el dorador Sebastián López. Por dicho documento, sabemos que el pintor había tratado con Alejandra García de Ocampo, la viuda de Meléndez, y los demás herederos, «sobre el precio de los dos diseños, coloridos, que para dichas pinturas tenía dispuestos, lienzos y demás concerniente para la prosecución de ellas».

Para compensar el tiempo transcurrido entre el fallecimiento de Meléndez y el encargo a Calleja, los monjes le concedieron un mes más sobre el plazo establecido con el primero, por lo que las obras deberían entregarse al convento antes del 13 de febrero de 1736, manteniéndose el resto de condiciones establecidas en el contrato anterior, es decir, el precio seguía fijado en 23.000 reales, si bien Calleja sólo recibiría la diferencia entre este importe y las cantidades que se habían entregado a cuenta a Meléndez, sin que el documento especifique a cuánto ascendían aunque, según la forma de pago anteriormente indicada, habría recibido, como máximo, 7.000 reales.

Como indicábamos párrafos atrás, en los escasos meses que transcurrieron desde el encargo hasta su muerte, Miguel Jacinto Meléndez tuvo tiempo para dejar «tantos trabajos preparatorios que su discípulo y amigo Andrés de la Calleja, para cumplir el encargo, no tuvo más que trasladar a un formato gigantesco los últimos bocetos muy terminados que había hecho Meléndez para presentarlos a la aprobación de la comunidad agustiniana»<sup>25</sup>; pero ¿cuántos bocetos hizo y de cuáles pudo disponer Calleja? En nuestra opinión, debió de realizar cuatro parejas de bocetos, dos en grisalla y otros dos coloreados, si bien sólo se conservan los cuatro estudios de *San Agustín conjurando la plaga de la langosta* y dos de *El entierro del conde de Orgaz*, que pudieron haberse realizado en este orden<sup>26</sup>:

---

22 MORALES MARÍN, José Luis: *Catálogo ...*, p.137.

23 AHN: *Libro de consultas monasterio de San Felipe el Real 1694-1741* (L-6844), ff. 169-169v.

24 AHPM: Protocolo 16988 (Pedro Torres), ff. 112-115

25 SANTIAGO PÁEZ, Elena María (2012), *Miguel ...*, p.277.

26 Mantenemos la cronología dada por SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989 y 2012), *Miguel...*, a quien remitimos para el estudio formal de las obras, para evitar reiteraciones que alargarían este trabajo.



1) *San Agustín conjurando la plaga de la langosta*. Bowes Museum (Barnard Castle, N.I. 805, o/l, grisalla, 25'40x42'20 cm.)<sup>27</sup>.

La obra procede de la colección atesorada por Francisco Javier de Quinto y Cortés, I conde de Quinto, director del Museo de la Trinidad en 1847. Chambelán de la reina regente María Cristina, la acompañó en su exilio a Francia, donde murió en 1860; dos años más tarde, Benjamín Gogué publicó el catálogo de sus pinturas<sup>28</sup> donde, con el número 179, se recoge un boceto en grisalla, con el título de *Apothéose d'un saint Evêque*, atribuido a Van Dyck que fue comprado, con otras 59 pinturas, por John Bowes e ingresaron en el museo el 24 de julio de 1862<sup>29</sup>. En los catálogos realizados en 1892 y 1939 (en este último ya figura con el número de inventario actual) aparece como «escuela española del siglo XVIII», con el título de *La apoteosis de San Ildefonso*<sup>30</sup>; en 1961, Martín Soria lo reconoció como el primer boceto de la pintura conservada en el Museo del Prado y en el inventario realizado en 1970 se corrigió el título y la autoría<sup>31</sup>.

La atribución a Van Dyck puede estar justificada porque la composición parece inspirarse en la estampa que, sobre este asunto, grabó Boetius à Bolswert

27 Agradecemos al Bowes Museum habernos facilitado la información que disponen sobre la pintura y el envío de la imagen.

28 *Catalogue d'une riche collection de tableaux de l'école espagnole et des écoles d'Italie et de Flandre*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1862. Los cuadros no salieron a subasta, sino que Benjamín Gogué se encargó de su venta. Las obras están numeradas por orden alfabético de autores y, al final, se relacionan las anónimas.

29 SORIA, Martín, «Notes on the Spanish Paintings in the Bowes Museum», *The Connoisseur* 595 (1961), pp. 30-37.

30 *Catálogo de la exposición The Bowes Museum. Four centuries of Spanish Painting*, Barnard Castle, Bowes Museum, 1967.

31 YOUNG, Eric, *The Bowes Museum. Barnard Castle, Catalogue of Spanish paintings*, Barnard Castle, Bowes Museum, 1988.

para la obra *Iconographia magni patris Aurelli Augustini: Hipponensis episcopi et ecclesiae doctoris excellentissimi*, editada en Amberes en 1624<sup>32</sup>, artista que realizó numerosos grabados de las obras de Rubens y Van Dyck.

La composición de esta grisalla se limita al grupo central de figuras, apenas esbozadas, que rodean al arzobispo y, en lo alto, la aparición de san Agustín, estando sin trabajar tanto el primer plano como el fondo de paisaje que se incluirá en estudios posteriores.



2) *San Agustín conjurando la plaga de la langosta y El entierro del conde de Orgaz*. Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón, N.I. 3969 y 3970, o/l, grisallas, 46'40x78 cm. y 46'50x77'60 cm.)<sup>33</sup>.

32 ITURBE, Antonio (OSA), *Patrimonio...*, 385.

33 Queremos agradecer al personal del Museo Casa Natal de Jovellanos la inestimable ayuda y facilidades dadas para el estudio de las pinturas y de la documentación conservada en su archivo.

Las obras fueron dadas a conocer en el año 2002 por José Manuel de la Mano, para quien ejemplifican que en España ya existía la práctica de hacer borrones en claroscuro décadas antes de que Bayeu y Mengs las recomendasen a sus discípulos por brindar «al artista un detenido análisis de las luces y sombras, de ahí que estas composiciones broten conectadas a las enseñanzas de la Academia o postulados academicistas en los que Diseño, Claroscuro y Colorido constituyen componentes cardinales en la Pintura»<sup>34</sup>.

En el poder para testar otorgado por Miguel Jacinto Meléndez y Alejandra García de Ocampo (21 de abril de 1734), nombraron como heredera a la hija que quedaba con vida, Josefa María Meléndez García de Ocampo y, como testamentarios a su hermano Francisco Meléndez, al pintor Andrés de la Calleja, a Juan de Figueroa y a Julián de Frías. Tras la muerte de Miguel Jacinto, su viuda ejecutó el citado poder, en el que se relacionan diversas mandas testamentarias que el pintor había dejado comunicadas a su mujer y Alejandra fue nombrada «tutora y curadora» de su hija, menor de edad. Poco después, el 1 de mayo de 1736 falleció Alejandra, dejando como heredera a su hija y como testamentarios al padre Diego de Barreda, de la Compañía de Jesús, a Diego de Benavides y Osorio, a su cuñado Francisco Meléndez y a su hermano Antonio de Ocampo y Benavides<sup>35</sup>.

No se conoce el inventario de los bienes que quedaron a la muerte del pintor ni de su mujer, quizá porque al ser Josefa María la única heredera, no se hizo, pero parte de ellos pasaron a manos de Francisco Meléndez, por compra o donación de su cuñada o sobrina, cuya situación económica no era precisamente desahogada. En cualquier caso, el 30 de marzo de 1753, en la tasación de sus pinturas realizada tras la muerte de su esposa, María Durazo, aparecen «Dos vorrones de blanco y negro de más de tres quartas de ancho y media vara de alto de la Historia de San Agustín con marcos en blanco». En la partición de los bienes, por la que pleitearon sus herederos, éstos y otros borrones pasaron a la hijuela recibida por Francisco Meléndez<sup>36</sup>.

La siguiente noticia segura de las grisallas es la tasación realizada tras la muerte de Baltasar González de Cienfuegos Jovellanos (8 de agosto de 1826) en la que, en el salón de su domicilio en Gijón, aparecen inventariados con los números 39 y 40 «dos cuadros apaisados, de claroscuro, en lienzo, de dos y medio pies sobre uno y medio, que representan: uno, la *Aparición de un Santo arzobispo*; otro, el *Entierro de un personaje*», valorados en 3.000 reales<sup>37</sup>.

34 MANO, José Manuel, *La idea ...*, p. 45. Titula la segunda de las obras como *La muerte del Señor de Orgaz*.

35 SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989), *Miguel ...*, p. 218.

36 CHERRY, Peter, *Luis Meléndez. Still-life painter*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 602. Andrés de la Calleja no aceptó el encargo de tasar las pinturas de Francisco Meléndez, tarea que realizaron Raimundo de la Cruz y Pedro Rodríguez de Miranda. La medida de las grisallas resulta algo inferior (42x63 cm.), quizá por haberlas «redondeado» a media o dos tercios de vara. Aparecen otros 42 bocetos (16 de retratos y 26 de asuntos variados) pero, al no estar descritos no se puede saber si eran obras suyas o de su hermano Miguel. Sí hay diferencia entre los precios en que se valoraron, ya que mientras estos últimos lo fueron en 10 y 4 reales respectivamente, las grisallas lo fueron en 45.

37 GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Catálogo de la exposición «Jovellanos, aficionado y coleccionista»*, Gijón Fundación municipal de Cultura, Educación y Universidad popular, Ayuntamiento de Gijón, 1994, p. 156.

Baltasar fue el hermano, y heredero, de José María González de Cienfuegos Jovellanos, sobrinos ambos de Melchor Gaspar de Jovellanos, fallecido en Puerto de Vega (Navia) el 27 de noviembre de 1811. Seguramente debido a los avatares de la Guerra de la Independencia, el inventario de sus bienes no se realizó hasta 1816, aunque las pinturas que nos interesan no aparecen especificadas, sino que, quizá, estén englobadas en el asiento genérico de «seis cuadros de borrones de varios autores; todo bueno, 1.500»<sup>38</sup>.

Lo más probable es que las obras le llegasen a través de Ceán Bermúdez, su paisano, que había sido condiscípulo de su hermano Gregorio en el colegio de los padres jesuitas de Oviedo entre 1762 y 1764 y, a partir de ese año, se fecha su estancia en Alcalá de Henares, como paje de Gaspar Melchor de Jovellanos, a quien acompañó a Sevilla en 1767<sup>39</sup>; ambos mantuvieron una fructífera relación y, poco después de su muerte, Ceán escribió su biografía: *Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras* (1814), donde afirmaba que Jovellanos «adornó (su casa) con buenas y escogidas pinturas que yo le compré»<sup>40</sup>, quizá durante alguna de sus estancias en la Corte (1778-1790 y primer semestre de 1798). En 1789, para Jovellanos, adquirió a Pedro Pimentel, marqués de la Florida y viceprotector de la Academia, el *Autorretrato* de Carreño, que lo había comprado a los herederos de Meléndez<sup>41</sup>; tal vez las grisallas siguieron el mismo recorrido, si bien es cierto que pudo obtenerlas directamente de ellos, dada la relación de todos los personajes con la Academia de San Fernando.

Las obras permanecieron en la casa de Jovellanos hasta mediados del siglo XX; Pilar Álvarez, esposa de José Cienfuegos Jovellanos, se las donó a su sobrina y ahijada Helena Álvarez de Miranda, último miembro de la familia en conservarlas<sup>42</sup>. Tras unos años circulando por el mercado madrileño, fueron adquiridas en el año 2009 por el Ayuntamiento de Gijón, destinándose al Museo Casa Natal de Jovellanos de esa ciudad<sup>43</sup>.

---

38 GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Informe ...*, p. 9. El inventario (publicado por Domingo Caramés, «Cien cuadros de Jovellanos catalogados por Goya», *Boletín jovellanista* 1 (1999), pp. 81-89) se realizó en el domicilio madrileño de Jovellanos, en la calle de Juanelo nº 18, casa que fue desmantelada en 1944.

39 SANTIAGO PÁEZ, Elena María, *Catálogo de la exposición «Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado»*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispana/Biblioteca Nacional de España, 2016, pp. 23-24.

40 WERT ORTEGA, Juan Pablo, «Jovellanos «aficionado». Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España», *Actas del VII Congreso CEHA: patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 573.

41 GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Informe ...*, p. 11.

42 GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Informe ...*, pp. 9 y 3. Helena Álvarez de Miranda tuvo el título de marquesa de Valdegamas tras su matrimonio con Ricardo Donoso-Cortés y Mesonero-Romanos.

43 Tras el estudio técnico de las pinturas, realizado por Isabel Alonso Valdés, se conoció que, en el ángulo superior derecho del anverso de los lienzos, aparecen los números 608 y 609, que no se corresponden con los del inventario de la casa madrileña de Jovellanos; en el de *San Agustín conjurando la plaga de la langosta*, se aprecia en algunas zonas la imprimación rojiza de la preparación del lienzo y había sido reentelado en la segunda mitad del siglo XX y, al igual que *El entierro del conde de Orgaz*, limpiado y barnizado entre 1960 y 1980; ambos presentan marcos de mediados del siglo XIX, dorados con molduras de



3) *San Agustín conjurando la plaga de la langosta*. Museo de Segovia (N.I.: B-00408, o/l, 30x54 cm.)<sup>44</sup>.

La obra, según los datos que figuran en su ficha de inventario, ingresó en el Museo de Segovia el 1 de junio de 1944, por compra del Estado a María Solís Peñalosa y procedía de la Casa de Cheste en Segovia (colección del infante don Sebastián)<sup>45</sup>. Al dorso de la pintura, en el ángulo superior derecho, aparece la inscripción «S. Muñoz = Rogativa».

---

medio bocel, cuarto de escotadura y argollas de hierro forjado; marcos que presentaban ataque de xilófagos, por lo que fueron tratados y presentan, al dorso, la etiqueta de la restauración con la fecha 23.1.2010.

Las obras fueron adquiridas a la Galería de arte José de la Mano de Madrid, por 60.000 € y presentadas al público el 18 de marzo de 2010, con motivo de la reapertura del Museo tras las obras de reforma realizadas (*La Nueva España*, 28 de diciembre de 2009 y 19 de marzo de 2010).

44 Queremos agradecer al personal del Museo de Segovia toda la ayuda y facilidades dadas para el estudio de las pinturas y de la documentación de su archivo.

45 La ficha museográfica añade que la obra corresponde al registro «nº 44 del catálogo de D. Colomer, nº 23 del catálogo de Depret y Somorrostro y nº 1126 del catálogo de la exposición *S. Pablo en el Arte* (Dirección General de Bellas Artes. Casón del Buen Retiro)», datos que, en nuestra opinión, no son de esta pintura, sino de *La conversión de San Pablo* de Francisco Camilo, conservada en el Museo de Segovia (B-409).

El catálogo de Depret y Somorrostro es el *Inventario de cuadros y demás objetos que existen en el Museo provincial de esta capital* (Publicado en el Boletín Oficial de la Provincia de Segovia el 6 y 8 de marzo de 1867). Lo firman Ramón Depret, conservador único de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Segovia, y Andrés Gómez de Somorrostro (en el boletín sólo aparece su nombre, pero tras la revolución de 1868 fue nombrado conservador del Museo Arqueológico Provincial y vocal de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Segovia); con el nº 23, aparece el citado lienzo de Francisco Camilo y no hay ningún otro que pueda relacionarse con nuestra pintura, ni por el asunto representado ni por la autoría (ni de Meléndez, ni de Sebastián Muñoz).

Lo mismo sucede en el *Catálogo de las obras existentes en el Museo Provincial de Segovia*, realizado por Damián Colomer en 1911, cuyo registro número 44 corresponde a la citada obra de Camilo, y a la obra expuesta en el Casón del Buen Retiro (*Catálogo de la exposición «San Pablo en el arte. XIX centenario de su venida a España», Casón del Buen Retiro, Madrid enero-marzo de 1964*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes y Junta Nacional del Centenario, 1964).

El 23 de noviembre de 1943, María Solís Peñalosa dirigió una instancia al Director General de Bellas Artes, ofreciendo vender al Estado el cuadro «Rogativa» de Sebastián Muñoz, por 3.000 pesetas<sup>46</sup>; el 14 de diciembre, se envió la solicitud a la Academia de San Fernando, para que informasen, entidad que solicitó el cuadro a la propietaria para que fuera examinado por la Sección de pintura<sup>47</sup>, acordándose en la Junta celebrada el 26 de junio de 1944 que reunía el valor «suficiente para aconsejar su adquisición», por lo que tras los preceptivos trámites contables, el 21 de julio de dicho año se resolvió favorablemente que el cuadro se comprase con destino al Museo Provincial de Bellas Artes de Segovia, cuyo Director certificó su recepción el 29 de julio<sup>48</sup>.

María de la Concepción Julia Rufa de la Santísima Trinidad Solís Peñalosa nació el 28 de noviembre de 1920 y fue bautizada el 4 de diciembre en la parroquia segoviana de San Martín<sup>49</sup>. Era hija de Mariano Solís, empleado de Hacienda, natural de Salamanca, y de Angela Peñalosa, de Ciudad Rodrigo, quienes se habían casado y velado en el oratorio privado del marqués de la Pezuela, en la conocida como «Casa de Cheste»<sup>50</sup>, donde también nació María Solís. En la fecha de la venta del cuadro ya había contraído matrimonio con el oftalmólogo Domingo Vidaechea Erauzquin, el cual, cumpliendo con la normativa de la época, tuvo que autorizar a su esposa para que vendiese el cuadro de su propiedad, según se especifica en la instancia dirigida a la Dirección General de Bellas Artes<sup>51</sup>.

---

46 Archivo General de la Administración, Expediente IDD (03) 114.009, CAJA 25/19469: *Ministerio de Educación Nacional. Sección 10. Fomento de Bellas Artes. Expediente de adquisición por el Estado de un cuadro titulado «Rogativa» de D. María Solís Peñalosa, en la suma de 3.000 Pts, adquirido por O.M. 21-julio 944. O.M. 5 agosto disponiendo libramiento*. En aquel momento, la propietaria residía en la calle Colón nº 5 de Segovia edificio que, en la actualidad, está dedicado a la hostelería. De algunos documentos se conservan copias en el archivo del Museo de Segovia (Expediente 1944-B408).

47 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Sign. 5-144-1 y *Libro de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de 1944*, pp. 323-324.

48 Una vez verificada la llegada del cuadro al Museo, el 5 de agosto el Ministerio de Educación Nacional, de quien dependía la citada Dirección General, ordenó su pago «en firme, de una sola vez» y el Museo se lo comunicó a la propietaria el día 13 de agosto.

49 Archivo Diocesano de Segovia, Parroquia de San Martín, *Libro de bautismos 1920-1930*, s/f.

50 Juan Nepomuceno Manuel de la Pezuela y Ceballos-Escalera, hijo del Virrey del Perú, nació en Lima en 1809, I conde de Cheste, I marqués de la Pezuela y I vizconde de Ayala, capitán general del ejército, académico de la Real Academia Española desde 1845 y su presidente desde 1875, compró la casa a los condes de Covatillas, a mediados del siglo XIX. MARQUÉS DE LOZOYA, «La casa segoviana en los reinados de Enrique IV y de Isabel», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 29 (1921), pp. 1-12. Varían los datos sobre el lugar y el año de su muerte (Madrid o Segovia, 1906 ó 1907). Desde 1951 el edificio pasó a ser un centro educativo.

51 Según la esquila publicada en Internet, María Solís Peñalosa falleció en Alicante el 27 de enero de 1990. Puestos en contacto con sus descendientes, nos comunicaron no conservar documentación ni disponer de información relativa a cómo pudo llegar el cuadro a la familia y, al no tener la antigüedad suficiente, no hemos podido consultar los testamentos de las personas que pudieron haberle legado el cuadro: padres, tíos, padrinos o, incluso, el propio conde de Cheste, con quien sin duda estaba emparentada ya que su abuelo materno se apellidaba Ceballos-Escalera.

Por lo que respecta a la información de que la obra procede de la colección del infante don Sebastián, la ponemos en duda, al no aparecer en ninguno de los inventarios que se hicieron, ni en el de 1835, con motivo de la incautación de sus bienes<sup>52</sup> ni en los realizados cuando los herederos del Infante, fallecido en 1875, pusieron a la venta sus pinturas y las de su esposa María Cristina de Borbón<sup>53</sup>.

La obra, que no parece estar cortada, representa la parte central de la pintura definitiva, con una composición muy semejante a la grisalla conservada en el Bowes Museum: en el centro, el arzobispo arrodillado, rodeado por diferentes figuras, representantes de diversas clases sociales, perfectamente identificables por sus atavíos. Sorprende que, a pesar de ser un boceto, y no el definitivo, varios de los personajes tienen unos rostros absolutamente definidos y, en algún caso, dirigen su mirada directamente al espectador.



4) *San Agustín conjurando la plaga de la langosta y, en la página siguiente, El entierro del conde de Orgaz*. Museo Nacional del Prado (Madrid, N.I. 959 y 958, o/1, 85x147 cm.)<sup>54</sup>.

52 ÁGUEDA, Mercedes, «La colección de pinturas del Infante don Sebastián Gabriel», *Boletín del Museo del Prado* 8 (1982), pp. 102-117. Si aparecen inventariadas varias pinturas de Luis Meléndez: cuatro bodegones y el *Autorretrato*, actualmente conservado en el Museo del Louvre, así como una *Virgen con el Niño sobre el mundo*, de uno de los Meléndez, no especificado. Por lo que respecta a Sebastián Muñoz, en la colección había cuatro obras suyas: *Martirio de San Sebastián*, *Retrato de un togado* y el boceto y la obra definitiva de *Los funerales de la reina María Luisa de Borbón*.

53 *Catalogue abrégé des tableaux exposés dans les salons de l'ancien asile de Pau appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'infant don Sébastien de Bourbon et Bragance*, Pau, Imprimerie et lithographie veronese, septiembre 1876; *Catalogue des tableaux provenant de la galerie de SAR Don Sébastien Gabriel de Bourbon, Bragance et Bourbon*, París, Hotel Drouot, 1890; *Catalogue de la collection de tableaux de feu son altesse royale l'infante Marie Christine de Bourbon*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1902. En ninguno de los tres catálogos aparecen obras de Miguel Jacinto Meléndez o Andrés de la Calleja, ni tampoco de los asuntos representados por ellos para el convento de San Felipe el Real. Si aparecen las obras inventariadas en el momento del secuestro de sus bienes, es decir, las ya citadas de Luis Meléndez y de Sebastián Muñoz.

54 Agradecemos al personal del Museo Nacional del Prado las facilidades dadas para el estudio de las pinturas, que no se encuentran expuestas.



Las obras llegaron al Museo del Prado procedentes del de la Trinidad<sup>55</sup>, cuyos números de inventario (T-208 y T-199) aparecen en su ángulo inferior derecho; ambas pinturas se incluyeron en el Catálogo realizado por Cruzada Villaamil, si bien la primera de ellas no aparece con el número 208, sino con el 108<sup>56</sup>, indicándose que su autor era Sebastián Muñoz (sin firmar) lo que llevó, como indicábamos al principio de este artículo, a que esta autoría se mantuviese hasta 1947<sup>57</sup>.

Se trata de los bocetos definitivos que realizó Miguel Jacinto Meléndez y, tan acabados en su ejecución, que bien pueden considerarse obras con entidad propia. Al igual que los anteriores, quedaron en poder del pintor, pero mientras que los ya estudiados quedaron en la familia, en nuestra opinión éstos son los que Andrés de la Calleja compró a sus herederos, según se afirma en el contrato suscrito por Calleja con los monjes agustinos el 6 de octubre de 1734, y que todavía en 1740 se encontraban en su poder. El 30 de septiembre de ese año, tras su matrimonio con Úrsula María Antonia Ramírez, se protocolizó el capital de sus bienes, entre los que se tasaron «dos pinturas y iguales de dos asumptos de san Agustín, de siete quarttas de ancho y vara de alto, en dos mil reales ambos: 2.000»<sup>58</sup>. La exactitud de las medidas, los asuntos tratados y el alto valor dado a las pinturas, 1.000 reales cada una<sup>59</sup>, permite afirmar que son los lienzos realizados por Meléndez.

55 *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*, Madrid, Museo del Prado/Espasa Calpe, 1991, pp. 83 y 199.

56 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, Imprenta Manuel Galiano, 1865, p. 87.

57 Ver nota 12.

58 AHPM, Protocolo 17214 (Juan Manuel Miñón Reinoso), f. 171.

59 De las, aproximadamente, 110 pinturas que forman parte de su capital, sólo tres igualan o superan este valor: *Judit cortando la cabeza a Holofernes* (3.000), *Desposorios de Santa Catalina* (1.100) y *San Jerónimo en el desierto* (1.000); de ninguna se indica la autoría.

Ahora bien, si en 1740 seguían en manos de Calleja, y los consideraba como propios al hacerlos formar parte de su capital ¿cuándo volvieron a San Felipe el Real? Una posibilidad es que, tras la muerte del pintor, el 2 de enero de 1785, sus hijos los vendieran al convento ya que, por los memoriales que enviaron al Rey, parece que pasaron estrecheces, al lamentar encontrarse en «absoluta orfandad y sin medios para subsistir»<sup>60</sup>, por lo que debieron deshacerse de su herencia. Ejemplo de ello es que el 7 de abril de 1785, recibieron 8.560 reales por unos cuadros adquiridos por el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV<sup>61</sup>.

Tras la Guerra de la Independencia, y la desamortización realizada por José Bonaparte, la Real Academia de San Fernando procedió a inventariar las obras de arte que se habían sustraído de los conventos; así, el 23 de julio de 1813 se fecha el «Ymbentario principiado en el Depósito del Rosario de las pinturas en él existentes» en el que, con el número 632 aparecen «Dos quadros de 3 pies alto, por 5 pies y 4 dedos ancho, representan el Entierro del Conde de santo Orgaz uno, y otro una procesión y san Agustín en el aire. Autor Miranda para San Felipe el Real»<sup>62</sup>; la diferencia de estas medidas respecto a las conservadas en el Museo del Prado puede justificarse porque incluyeran su marco. En cualquier caso, hay que descartar que se trate de los grandes lienzos finalmente realizados por Andrés de la Calleja, que seguirían en el crucero de la iglesia conventual.

Examinando el inventario anterior, sorprende que, aunque la iglesia del citado convento también fue utilizada como depósito de pinturas, obras que a él pertenecían se hubiesen llevado a otro diferente; sin embargo, no podemos tener la certeza absoluta de que fuera así. Los datos que hemos facilitado en el párrafo anterior corresponden al inventario conservado en la Academia de San Fernando, pero en el Palacio Real de Madrid existe una copia de dicho documento, fechada el 2 de junio de 1814<sup>63</sup>, en la que, aunque dice ser «literal del original» de la Academia, en lo que aquí atañe presenta dos diferencias muy significativas: una de ellas en su encabezado, ya que dice que el inventario corresponde a las pinturas que «se hallan en los conventos del Rosario y San Felipe el Real» y, la segunda, aunque las pinturas se registran con el citado número 632, y la identificación de los asuntos es idéntica, en cambio ya no se atribuyen a Miranda sino que indica: «autor se ignora».

Entendemos perfectamente la desazón de Mariano Salvador Maella cuando, el 8 de junio de 1816, informó a José Luis Munárriz, secretario de la Real Academia, que la orden del rey Fernando VII de 6 de junio de 1814, para que se hiciesen «listas de los cuerpos y personas a quienes perteneciesen» las

---

60 MORALES PIGA, María Luisa, *Andrés ...*, p. 23.

61 MORALES PIGA, María Luisa, *Andrés ...*, p. 24. Los cuadros fueron dos originales de Jordán, una *Asunción* de Cabezalero, un *San Jerónimo* de Alonso Cano y dos paisajes anónimos.

62 RABASF, Libro 3-618, f. 54.

63 Archivo del Palacio Real de Madrid, Reinado Fernando VII, Caja 357, 2.

obras depositadas, para proceder a reintegrarlas a sus propietarios, era difícil de cumplir «a causa de estar confundidas las dichas pinturas unas con otras»<sup>64</sup>.

El 25 de abril de 1815, fray Miguel Huerta, «comisionado por la Comunidad de San Phelipe el Real de esta Corte para la averiguación y recaudación de las pinturas y quadros pertenecientes a este Convento del que se extraviaron la pasada revolución», comunicó a la Academia haber localizado dos que les pertenecían «que representan el milagro de la langosta en Toledo y entierro del conde de Orgaz», pidiendo su devolución, lo que se produjo el 29 de mayo de ese año, firmando el fraile comisionado el oportuno recibí<sup>65</sup>; los lienzos permanecerían en el convento hasta la desamortización de sus bienes en 1836, cuando pasaron al Museo de la Trinidad donde ambos fueron forrados en 1865 y, el de *El entierro del conde de Orgaz*, restaurado, exponiéndose en la galería central<sup>66</sup>.

Como indicamos al hablar del boceto conservado en Segovia, es de reseñar que Meléndez, en ambos cuadros, individualizase pormenorizadamente los rostros de varios de sus personajes, especialmente de los nobles y religiosos, lo que lleva a pensar que se trate de retratos, uno de ellos, quizá, el del propio prior del convento de San Felipe el Real, fray Juan Fajardo.

En cuanto a las obras definitivas, como se ha señalado, tras el fallecimiento de Miguel Jacinto Meléndez el encargo pasó a Andrés de la Calleja, quien lo concluyó, entregándolas al convento de San Felipe el Real; allí las vieron, entre otros, Felipe de Castro, Antonio Ponz y Ceán Bermúdez, en cuyos textos nos informan que se encontraban en el crucero de la iglesia<sup>67</sup>. En 1947, Sánchez Cantón afirmó que «hace años, al revisar los escasos lienzos que están arrollados en el almacén del Museo, reparé en dos grandes composiciones pintadas sobre estos bocetos»<sup>68</sup> pero, en la actualidad, lamentablemente, sólo parece haberse conservado la que vemos en la página siguiente.

Aunque Ceán Bermúdez, en la biografía dedicada a Calleja en la *Historia de la pintura* que dejó manuscrita, afirmase que los dos cuadros grandes, que se colocaron en el crucero de la iglesia de San Felipe el Real, de mucha composición con figuras del tamaño natural «perecieron en la invasión de Buenaparte»<sup>69</sup>,

---

64 RABASF, Sign. 1-34-6.

65 RABASF, Sign. 1-36-1.

66 Datos obtenidos de las fichas del catálogo del Museo Nacional del Prado. Las obras han sido restauradas en 2002 y 2003, con motivo de su inclusión en diversas exposiciones sobre el reinado de Felipe V.

67 También indican que, los tres cuadros de la bóveda de la sacristía fueron realizados por Andrés de la Calleja, siguiendo los diseños de Meléndez.

68 SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER, «El autor de los bocetos catalogados en el Prado como de Sebastián Muñoz», *Archivo Español de Arte* 79 (1947), p. 212.

69 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Historia del arte de la pintura*. 15 de febrero de 1823, Sign. 382/3, f. 268. Por otro lado, se ha planteado la posibilidad de que estas pinturas correspondan a las que fueron devueltas el 3 de septiembre de 1814 al convento de San Felipe el Real, procedentes del depósito del Rosario e identificadas como «2 San Agustín» (RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814». *Academia* 60 (1985), pp. 328 y 366).

lo cierto es que el 16 de abril de 1836, en el inventario de los cuadros depositados en la Real Academia de Bellas Artes procedentes de diversos conventos madrileños, afectados por las leyes desamortizadoras de Mendizábal, entre los recogidos en el de San Felipe el Real se incluyen: «2 cuadros que existen arrollados en la yglesia muy grandes que deben de ser los que estaban en las paredes del crucero, son de invención de don Luis Meléndez y acabados por don Andrés de la Calleja, están muy estropeados»<sup>70</sup>.



5) *San Agustín conjurando la plaga de la langosta*. Museo Nacional del Prado (Madrid, N.I. 7229, o/l, 396x670 cm.)<sup>71</sup>.

De la Academia, pasaron al Museo de la Trinidad, si bien aquí ya sólo se inventarió el de *San Agustín conjurando la plaga de la langosta* (T-1000)<sup>72</sup>, atribuyéndose a Sebastián Muñoz; el lienzo presentaba una rotura de consideración en el centro del cuadro y se almacenó en la galería principal, de donde pasó al Museo del Prado tras la reordenación de las colecciones estatales; en 1987 se realizaron trabajos de consolidación y enlucado<sup>73</sup>.

Un último aspecto que queremos abordar es el de su iconografía. Los asuntos corresponden a dos apariciones milagrosas de san Agustín y parece indudable que Miguel Jacinto Meléndez se inspiró en la narración realizada por fray Francisco Antonio de Gante, conventual de San Felipe el Real, *El monstruo de África indefinible. Vida de San Agustín obispo y doctor de la Iglesia, fundador de la*

70 RABASF, Sign. 1-35-7. En la atribución de los bocetos a Luis Meléndez mantuvieron la dada por Antonio Ponz.

71 Debido a su mala conservación, no hemos podido estudiarla directamente y el Museo sólo dispone de una fotografía en blanco y negro.

72 No se incluyó en el catálogo realizado por Cruzada Villamil.

73 Datos tomados de la ficha correspondiente del Museo Nacional del Prado, en la que existe una confusión, al indicar que la obra procede «de la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri (Madrid), antigua Casa Profesa de jesuitas de san Francisco de Borja».

*Orden de los Ermitaños agustinos*, impresa en Madrid en 1720<sup>74</sup>. Ahora bien, nos preguntamos por qué se eligieron estos episodios y no otros de la vida del Santo y, en unos lienzos de tal tamaño y ubicación principal, representar dos apariciones milagrosas acaecidas en Toledo y en la Edad Media. En nuestra opinión, y es lo que plantearíamos a continuación, el convento madrileño tuvo razones más cercanas, tanto en lo geográfico como en lo temporal para decidirlo así.

#### SAN AGUSTÍN CONJURANDO LA PLAGA DE LA LANGOSTA

Fray Francisco Antonio de Gante fecha la aparición hacia el año 1268, cuando una plaga de langosta asoló los campos de la comarca de Toledo, provocando una gran hambruna, lo que llevó a que el Arzobispo, acompañado de grupos de personas de distintos estratos sociales (nobles, religiosos y del pueblo llano) realizaran una rogativa, en el transcurso de la cual se apareció san Agustín golpeando los insectos con su báculo pastoral y arrojándolos al río Tajo, que es el hecho representado, si bien en esta pintura son los ángeles que rodean al Santo los que se encargan de esta tarea.

El papel de san Agustín como protector frente a esta plaga surge porque, al haber nacido en Tagaste, cerca de Hipona, en el norte de África, «por su carácter africano, se lo invocó contra las plagas de langosta»<sup>75</sup>, siendo especialmente venerado en la zona toledana; valga como ejemplo que, a finales del siglo XVII acudió el «Arcediano de Madrid a matar la langosta que ay en la Ciudad de Toledo» y llevaba «un estandarte en la mano con la insignia del señor San Agustín», marchando acompañado por varios monjes agustinos<sup>76</sup>.

Octava de las plagas bíblicas (*Éxodo* 10, 1-20), la langosta ha diezmando las cosechas hasta nuestros días, siendo endémica en diferentes áreas geográficas a lo largo de los siglos. Nuestro país no se ha librado de ella, especialmente en zonas áridas del interior, al ser una consecuencia directa de los largos períodos de sequía con que, cíclicamente, nos castiga el clima y fueron especialmente virulentos en el siglo XVIII, ya que «la aridez del terreno, el temperamento cálido y la sequedad continuada eran causas que podían promover y aumentar la fecundidad de la langosta»<sup>77</sup>, estando documentados sus ataques en las campañas de 1706-1710 y 1718-1724<sup>78</sup>, por lo que no es de extrañar el Auto del Consejo de Castilla, fechado el 11 de septiembre de 1723, mandando que

74 SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989), *Santiago ...*, p. 132.

75 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, II, 3, p. 38.

76 *Relación de la salida del Arcediano de Madrid a matar la langosta que ay en la Ciudad de Toledo*, Biblioteca Nacional (BN), Mss 3910, ff. 40-41. No lleva fecha, pero es posterior a 1665, al incluir unos sonetos dedicados a la muerte del rey Felipe IV.

77 ALBEROLA ROMÁ, Armando, «Plagas de langosta y clima en la España del siglo XVIII», *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 129 (2012), p. 32.

78 En octubre de 1708 se fecha una Real Provisión de Felipe V para combatir esta plaga y, el 11 de septiembre de 1723, una Orden del Consejo de Castilla dando instrucciones a las autoridades locales para organizar su extinción (ALBEROLA ROMÁ, Armando, «Plagas ...», pp. 34-35)

«En todas las partes de los Términos de las Ciudades, Villas y Lugares donde huviere Langosta ahobada, ò en cañuto, ò nacida, la maten, cojan, destruyan, y arranquen de raíz, de manera, que no quede simiente alguna, y hagan arar, y romper qualesquier Tierras, Dehessas, Heriales, y Montes, donde huviere la dicha Langosta ... Y las Ciudades, Villas, y Lugares en cuyos términos no huviere la dicha Langosta ... como estèn contiguas à las partes donde la huviere, hasta distancia de tres leguas, concurran en la misma conformidad al beneficio de matarla»<sup>79</sup>.

El auto era de obligado cumplimiento para todos, vecinos y forasteros de los pueblos que tuviesen bienes o rentas «assi Eclesiasticas, como Seculares, Iglesias, Monasterios, Comendadores, y Universidades», ya que la pérdida de la cosecha no sólo implicaba que los ingresos de todos ellos disminuyesen drásticamente, sino que, como el trigo es la base para producir pan, alimento básico de las clases humildes, su falta podría originar motines de subsistencia<sup>80</sup>; como su ataque afecta a todos los estamentos sociales, está perfectamente justificada la participación de todos ellos en las rogativas.

En las décadas siguientes, su presencia siguió siendo constante, por lo que el Consejo de Castilla publicó en 1755 una nueva instrucción para combatir al insecto<sup>81</sup>. Aunque los estudios suelen ser locales y no hemos podido documentar la presencia de langosta en la zona madrileña en la fecha que nos ocupa, sí lo está que «la extremada sequía del invierno y primavera de 1734 originó una gran catástrofe en casi toda España, y con especial gravedad en las provincias meridionales»<sup>82</sup>, año en que, precisamente, el convento de San Felipe el Real firmó el contrato de las pinturas con Miguel Jacinto Meléndez.

Es imaginable la impotencia que se sentiría ante un enemigo tan terrible, que arrasaba con toda la vida vegetal que estuviera a su alcance, por lo que no es de extrañar que se buscara la protección divina, para la sequía, con «rogativas públicas por la gran falta de agua que se experimenta», como la realizada a la Virgen de Atocha cuando se llevó desde su capilla a la iglesia de las Descalzas Reales el 22 de septiembre de 1734<sup>83</sup>, de las que se hicieron eco los cronistas que nos informan que «en 25 de setiembre del año 34 dieron principio las

---

79 *Copia del auto acordado por el Consejo en 11 de septiembre de 1723, que comprehende las providencias, que deben practicarse para el exterminio de la Langosta.* (BN, VE/506/12). Entre las actuaciones que debían realizarse estaba la del reconocimiento de los campos, para verificar que no había en ellos langosta en ninguna de sus fases (huevos, larvas o insectos adultos), como el realizado, por ejemplo, en los cerros de Vaciamadrid y términos de Vallecas a principios del verano de 1730 (Archivo de la Villa de Madrid (AVM): *Libro de acuerdos de 1730*, f. 126).

80 LÓPEZ GARCÍA, José Miguel, «Sobrevivir en la Corte. Las condiciones de vida del pueblo llano en el Madrid de Felipe V», *Congreso «Felipe V y su tiempo»*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, I, pp. 133-166.

81 *Instrucción formada sobre la experiencia, y practica de varios años, para conocer, y extinguir la Langosta en sus tres estados de hovacion, feto, ò mosquito, y adulta; con el modo de repartir, y prorratear los gastos que se hicieren en este trabajo.* (BN, VE/371/18).

82 DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1976, pp. 406-407.

83 AVM, *Libro de acuerdos de 1734*, f. 142v.

rogativas públicas que mandaron hacerse con motivo de la larga sequedad que se padecía»<sup>84</sup>. Dado que la aparición de la langosta está muy relacionada con la sequía, también se imploraba a los cielos para favorecer su desaparición, bien asperjando los campos o sacando en procesión imágenes y reliquias de los Santos abogados contra las plagas agrícolas<sup>85</sup> ya que las «muestras de fe significaron una auténtica tabla de salvación a la que se aferraban con fervor y esperanza las poblaciones afectadas por la plaga»<sup>86</sup>.

Por las razones apuntadas, en nuestra opinión, la elección del asunto debe verse como una especie de exvoto para invocar la protección de san Agustín ante los continuos ataques de este insecto a las propiedades del convento, que seguramente estaban siendo dañadas ese mismo año de 1734 haciendo disminuir sus rentas; a ello hay que añadir que, según el dominico fray Pedro Mártir de Buenacasa, en su obra *Motivos por los cuales Dios castiga regularmente con plaga de langosta*, publicada en Zaragoza en 1688: «dos son los que irritan más la Divina Iusticia para castigarnos con langosta. El primero es no pagar los diezmos a la Iglesia como se debe, y el segundo es la falta de Iusticia»<sup>87</sup>.

#### EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ

En 1312, don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, había entregado unos terrenos en la parte alta de Toledo a la comunidad agustina, que a la sazón moraba en una zona insalubre a orillas del río, para que instalasen allí su convento, cuyo templo debía dedicarse al protomártir san Esteban<sup>88</sup>; lo que justifica que, cuando el noble iba a ser enterrado en la iglesia de Santo Tomás, aparecieran san Agustín y san Esteban para, con sus propias manos, introducirlo en el ataúd; el relato aparece recogido en el texto de fray Francisco Antonio de Gante<sup>89</sup> y, sin duda, la imagen más conocida de la milagrosa escena es la pintura de El Greco para la citada iglesia.

---

84 AMADOR DE LOS RÍOS, José y ROSELL, Cayetano, *Historia de la Villa y Corte de Madrid* (1864), Facsimil, Madrid, Amigos del Libro, 1984, IV, pp. 132-133.

85 Uno de los principales abogados contra esta plaga es san Gregorio Ostiense que llegó a España en 1039, enviado por el papa Benedicto IV para combatir un terrible ataque de langosta en tierras de Navarra y La Rioja. Fallecido en 1044, fue enterrado en Sorlada (Navarra); el agua que se pasa por sus reliquias se utiliza desde antiguo para regar los campos y ahuyentar los insectos. El ataque de langosta sufrido a mediados de siglo XVIII fue de tal magnitud que se autorizó una impresionante peregrinación con el relicario conteniendo los restos de su cabeza desde el citado santuario a las zonas afectadas por la langosta, recorriendo a lo largo de cuatro meses tierras de Navarra, Aragón, Valencia, Murcia, Andalucía, Extremadura, las dos Castillas y La Rioja (ALBEROLA ROMÁ, Armando: *Plagas...*, pp. 43-44).

86 SISTACH, Xavier, *Bandas, enjambres y devastación. Las plagas de langosta a través de la Historia*, Córdoba, Almuzara, 2007, p. 256.

87 Citado por SISTACH, Xavier, *Bandas...*, p. 260.

88 PITA ANDRADE, José Manuel, «El Greco en España», *Catálogo de la exposición «El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España»*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 130.

89 SANTIAGO PÁEZ, Elena (1989), *Miguel...*, pp. 135-136.

Por lo que respecta al convento madrileño de San Felipe el Real, del que los monjes tomaron posesión el 9 de marzo de 1547, se levantaba en un terreno que «se llamava el solar de qonde de Orgaz»<sup>90</sup> y fray Francisco Antonio de Gante, en la ceremonia del traslado del santísimo Sacramento a la iglesia de San Felipe el Real, en 1719, cerró su sermón diciendo de san Agustín que «sabemos que a quien ampara a vuestros hijos, le sabeis honrar también en la vida, y en la muerte, como se vio quando baxasteis del Cielo con San Estevan a enterrar al Conde de Orgaz en la Ciudad de Toledo, porque dio a vuestros Religiosos un Palacio en que viviesen; favoreced a quantos concurren, y han concurrido a daros Templo con sus limosnas»<sup>91</sup>.

En cuanto al encargo de las pinturas que nos ocupan, opinamos que están motivadas porque el convento debió de recibir alguna donación a raíz del fallecimiento de los condes de Orgaz. El 3 de marzo de 1732 María Bernarda de Mendoza Rojas Sandoval, la condesa, era enterrada en su panteón familiar de la iglesia de San Julián de Santa Olalla (Toledo). El 21 de enero de ese mismo año había otorgado su testamento ante Isidoro Rey, escribano de Santa Olalla<sup>92</sup>; al no haber tenido descendencia, declaraba sucesor del mayorazgo a su sobrino José Crespi Hurtado de Mendoza, conde de Sumacárcel y conde de Castrillo, hijo de su hermana Josefa, ya fallecida y, como heredero del resto de sus bienes, a su primo y marido Pedro Tomás Osorio Vega Menchaca que, a su vez, otorgó testamento el 3 de enero de 1733<sup>93</sup> y falleció cuatro días más tarde; cumpliendo su voluntad, fue enterrado junto a su esposa en el panteón de los condes de Orgaz de Santa Olalla.

Aunque en sus testamentos no se encuentra ninguna manda expresa al convento de San Felipe el Real de Madrid, pensamos que sí las hubo. Desde luego, la relación de los condes con los agustinos no alberga duda alguna: ambos pidieron ser amortajados con el hábito de la Orden, la condesa encomendó que gran parte de las misas que se ofreciesen por su alma se dijiesen en el convento de agustinos calzados de Toledo, y legó a la iglesia de San Julián de Santa Olalla dos cuadros, uno de ellos, representando «El milagro de san Agustín y san Esteban con el señor de la Casa de Orgaz».

Respecto al de su marido, dispuso que, en su entierro, fuese acompañado por la comunidad de religiosos agustinos de Toledo, a cuyo convento legó una serie de bienes: dos espejos grandes, «dos pinturas, la una de San Agustín y la otra

---

90 AHN, *Protocolo del convento de San Felipe el Real*. Clero, Libro 6865, f. 1. El edificio se situaba en el arranque de la calle Mayor, junto a la Puerta del Sol, en la manzana comprendida entre las actuales calles del Correo, marqués viudo de Pontejos, Esparteros y Mayor.

91 FAJARDO, fray Juan, *Gracias* ..., p. 296.

92 Agradecemos al párroco de Santa Olalla y al personal del Archivo Histórico Provincial de Toledo habernos remitido la partida de defunción y el testamento de la condesa de Orgaz, al no podernos desplazar personalmente debido a las restricciones sufridas por la epidemia del Covid.

93 Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), Protocolo 18098 (Antonio Marcelo Celis y Dosal), f. 198. De los bienes no legados por mandas testamentarias, nombró como herederos a sus criados Fernando Bajo e Isabel Peña.

de San Ildefonso; el frontal del oratorio y las gradas correspondientes; y una imagen de San Agustín de talla», y en su testamento también hay mandas para los conventos de agustinas recoletas de la villa de Arenas, cuyo camarín había mandado hacer su prima, y al de León, donde estaban enterradas su madre, dos de sus hermanas y una tía, al que legó un tocador con diferentes alhajas de plata y Virgen de Indias y una pintura de Nuestra Señora de la Soledad de Roma, que había regalado a su madre el arzobispo de Burgos, don Fernando Manuel de Mejía, quizá en los años que fue obispo de Zamora (1693-1703)<sup>94</sup>.

Por ello, en nuestra opinión, el convento madrileño debió de recibir un donativo que permitió afrontar el coste de las pinturas; aunque en el testamento de su tía se indique que José Crespi Hurtado de Mendoza, heredero del condado de Orgaz, residía en Valencia, tenemos documentada su presencia en Madrid en las fechas en las que se estaba gestando la contratación de las obras, entre el 26 de diciembre de 1733 y el 31 de diciembre de 1734<sup>95</sup>.

Pensamos que, incluso, pudo ser representado en los lienzos ya que, entre el grupo de nobles aparece repetido un mismo personaje, ataviado con traje cortesano y en actitud de adoración que bien pudiera tratarse del donante<sup>96</sup>.

---

94 AHPT, Protocolo 18098, ff. 198v-199.

95 AHPM, Protocolos 16548 (Francisco Nevares), ff. 252 y 16328 (Francisco Soro Marzana), f. 263.

96 SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989), *Miguel ...*, p. 287. Al hablar de la obra de Segovia subraya que los rostros de los nobles están muy definidos, quizá porque «sean retratos de quienes pagaron el trabajo».