

Una pintura de Juan Carreño de Miranda en el convento de la Madre de Dios en Toledo

A painting by Juan Carreño de Miranda in the «Mother of God» convent in Toledo

Ana VALSECA CASTILLO

Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
avalseca@live.com

RESUMEN: El convento de la Madre de Dios de Toledo, de religiosas dominicas, fue una institución muy bien situada y dotada en Toledo. Su largo recorrido histórico le permitió acumular una gran cantidad de propiedades y bienes inmuebles y muebles, desde luego nada desdeñables. Entre todos ellos, hemos llegado a conocer que existía una pintura de Juan Carreño de Miranda de *Nuestra Señora de la Soledad*, producto de la institución de una memoria piadosa por parte del clérigo Sebastián de la Cruz Agramonte.

PALABRAS CLAVE: Conventos – Dominicas – Toledo – Pinturas – Juan Carreño de Miranda – Cláusulas testamentarias

ABSTRACT: The convent of the Mother of God of Toledo, of Dominican nuns, was a very well located and equipped institution in Toledo. Its long history allowed it to accumulate a large amount of properties and real estate and furniture, certainly not insignificant. Among all of them, we came to know that there was a painting by Juan Carreño de Miranda of *Nuestra Señora de la Soledad*, the product of the institution of a pious memory by the cleric Sebastián de la Cruz Agramonte.

KEYWORDS: Convents – Dominicans – Toledo – Paintings – Juan Carreño de Miranda – Testamentary clauses

INTRODUCCIÓN

La incardinación privilegiada del convento de la Madre de Dios en la ciudad conventual de Toledo y las obras de arte que han llegado hasta nosotros, nos hablan de una institución de gran esplendor a lo largo de la historia.¹ Es verdad que este convento obedecía a postulados reformadores, algo más austero que el de Santo Domingo el Real de Toledo y en él se priorizaba la vida en comunidad.² Si entendemos esta institución en su contexto original, se presentaba como una comunidad de gran envergadura, pero hasta nosotros ha llegado un escaso número de obras de arte. Ya contábamos en un reciente artículo de esta misma publicación, acerca de las vicisitudes, a grandes rasgos, que atravesó el convento de la Madre de Dios de Toledo hasta su completa disolución.³ Recuperar esa figura de magnificencia a través de vestigios documentales como éste puede llegar a combatir la imagen denostada que ha tenido desde el siglo XIX hasta prácticamente nuestros días.⁴

La escasez de documentación sobre el convento de la Madre de Dios lo ha impregnado de un cierto halo que invade muchas veces lo desconocido, otorgándole tal vez una imagen de convento de menor entidad o más desprovisto que muchos otros en Toledo. Y nada más lejos de la realidad. Madre de Dios tuvo un gran papel en la sociedad, no sólo a partir de los momentos fundacionales en 1483,⁵ sino también durante lo que se ha venido a llamar el Siglo de Oro español y a lo largo del siglo XVIII. Pongamos por caso que en 1505, Leonor, religiosa profesa dominica e hija del conde de Oropesa, Francisco Álvarez de Toledo Pacheco, hizo cesión a la institución de sus legítimas paterna y materna al tiempo que se obligaba con la dote para ingresar en dicho convento.⁶ O el caso sobre la herencia de Luisa de Aguilera, monja de dicho convento, que por manda testamentaria otorgada por su tía materna Leonor de Landeca, viuda de Francisco Huerta, el propio convento tuvo que seguir un pleito ante la Chancillería de Valladolid en 1624, contra Diego de

1. Véase Balbina Martínez Caviro, *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*, Madrid, El Viso, 1990.

2. *Dominicas. VIII centenario*, dir. José Domingo Delgado Bedmar, coord. Palma Martínez-Burgos García, Albacete, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005", S.A., 2007, p. 31.

3. Ana Valseca Castillo, «La limosna de Juan Francisco de Gastañaduy Uriarte para el convento de la Madre de Dios de Toledo», *Archivo Dominicano*, XLIV (2023), pp. 52-54 y p. 64.

4. *Dominicas. VIII centenario*, p. 34.

5. Eugenio Serrano Rodríguez. «Piedad, nobleza y reforma. La fundación del Monasterio de Madre de Dios en Toledo (1483)», *Archivo Dominicano*, XXXIII (2012), p. 218.

6. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB) FRÍAS, C.1254, D.2, 1505, abril, 23.

Robles Corbalán, vecino y regidor de Toledo, para hacerse con los bienes ejecutados sobre dicha herencia.⁷

También buena prueba de ello es el testimonio del siglo XVIII que aquí damos a conocer. Dentro de las disposiciones que dejó Sebastián de la Cruz Agramonte en su herencia a este convento de religiosas dominicas se encontraba una pintura de especial relevancia, de la que hablaremos más adelante, al que él deja un espacio particular entre sus cláusulas testamentarias.

Precisamente este clérigo va a ser el protagonista de nuestra historia. En su testamento se estipulaban unas cláusulas específicas en las que hacía su legado a esta institución de Toledo. En nuestro servicio a la sociedad, no podíamos dejar pasar la oportunidad de dar a conocer esta realidad, que en el mundo del arte y de las mentalidades, a través de testimonios como éste, logra un lugar destacado. Se trata de un traslado de las cláusulas testamentarias conservado en el archivo del propio convento, hoy custodiado en el convento de religiosas dominicas de Santo Domingo el Real. Éste tomaría el testigo de conservación y custodia de algunos de sus bienes muebles cuando llegó el fin de Madre de Dios en 1994, entre ellos, llegó parte del archivo. Buena parte de la documentación de esta institución se completa con la que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, en Clero Regular, y que se comprende cronológicamente entre los siglos XV y XIX.⁸

1. SEBASTIÁN DE LA CRUZ AGRAMONTE

Era natural de Madrid y vecino de esta ciudad, igual que sus padres, que fueron Santiago de la Cruz Vedoia y Andrea de Agramonte Gascón. Obtuvo primero el grado de bachiller en Cánones,⁹ después el de licenciado (lám. 1)¹⁰ en la Universidad de Alcalá de Henares y finalmente llegó a ser clérigo de menores órdenes. Estudiar Cánones ofrecía mejores salidas profesionales por estar vinculada, por una parte, a la administración civil

7. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV) REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2399, 31, 1624, septiembre, 30, Valladolid: Instancia presentada por Juan Francisco de Santiago en nombre del convento de la Madre de Dios de Toledo en 10 de junio de 1620 en Toledo.

8. Véase <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1677096?nm>

9. Archivo Histórico Nacional (AHN), UNIVERSIDADES, LEG.407, F.220, 1729.

10. AHN, UNIVERSIDADES, 202, Expte.16, f. 4r; 1663, julio, 14, Alcalá de Henares (Madrid) Poder general otorgado por el licenciado Sebastián de la Cruz Agramonte a favor de Manuel de Magaña, procurador del número de las audiencias reales. AHN, UNIVERSIDADES, 202, Expte.16, ff. 5r y 7v, 1663, junio, 23, Madrid. Aceptación de la escritura de donación y obligación de Sebastián de la Cruz Agramonte.

y, por otra, a la eclesiástica.¹¹ Sebastián de la Cruz otorgaba testamento el 23 de mayo de 1726 ante Antonio Pérez, escribano del rey y procurador del número en Madrid.¹²

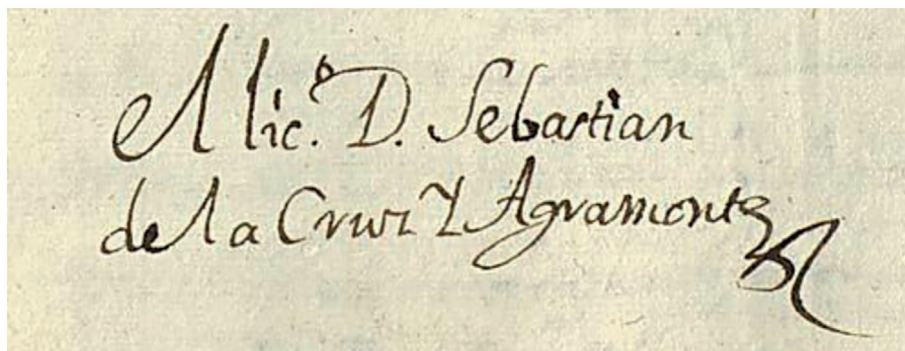
A photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, yellowish paper. The signature reads "Lic. D. Sebastian de la Cruz Agramonte" in a cursive script. The final part of the signature, "Agramonte", is written in a more stylized, flowing cursive that extends to the right.

Lámina 1. Firma autógrafa del licenciado Sebastián de la Cruz Agramonte, clérigo de menores órdenes. AHN., UNIVERSIDADES, 202, EXPTE.16, F.4r, 1663, julio, 14, Alcalá de Henares (Madrid).

Gracias también a la documentación conservada sobre un pleito de 1662 en el Archivo Histórico Nacional, sabemos que en este año Sebastián de la Cruz se encontraba estudiando en la Facultad de Cánones en la Universidad de Alcalá de Henares.¹³ El pleito era seguido por la justicia y regimiento de la villa de Valdetorres de Jarama (Madrid), sobre pechos y derechos y algunos débitos contraídos a favor de su abuelo materno Sebastián, para ser invertidos en la «ayuda de sus estudios, libros y otros gastos que se le ofrescan y deudas que tubiere».¹⁴ De esta manera, sus padres le cedían las propiedades heredadas por su madre por parte de su abuelo Sebastián de Agramonte (1663), tal como estaba estipulado en sus disposiciones testamentarias, «para que como cosa suya propia aga

11. Luis M. Gutiérrez Torrecilla, «Aproximación a la historia de la Universidad de Alcalá (siglos XVI-XIX)», *Revista de Historia y Arte*, 0 (1994), pp. 27 y 29.

12. Archivo del Convento de la Madre de Dios en Toledo (ACMDT), C.7 (1), D.11. Traslado de las cláusulas del testamento de Sebastián de la Cruz Agramonte, clérigo de menores órdenes, a favor del convento de la Madre de Dios de Toledo, 1726, septiembre, 3, Madrid.

13. AHN, UNIVERSIDADES, 202, Expte.16, f.3, 1663, julio, 16, Alcalá de Henares (Madrid). Certificado del juramento de las constituciones de la universidad de Alcalá por Sebastián de la Cruz Agramonte, otorgado por el secretario Luis de la Serna Anunciabay, en 31 de octubre de 1662.

14. AHN, UNIVERSIDADES, 202, Expte.16, f. 5r., 1663, junio, 23, Madrid.

órdenes y disponga dello a su elección y voluntad». ¹⁵ Muchas de las cantidades que Sebastián de la Cruz debía percibir, estaban vinculadas a bienes o personas relacionadas con la provincia de Toledo, de lugares como Villaseca de la Sagra o Seseña, pero también de poblaciones de Madrid como Villacañeros, Villarejo de Salvanés o la antes citada Valdetorres. Todas estas propiedades nos hablan de la acomodada situación económica de la familia, especialmente derivada de la herencia de su abuelo.

Según el testimonio de 1663, Sebastián de la Cruz aceptaba la donación y, de esta manera, podría iniciar los estudios eclesiásticos, porque en este año ya era licenciado. Como se produjo la inhibición, no se llevaría a cabo entonces dicho acto jurídico. Desde luego esto no fue óbice para que llevara a cabo su proyecto de vida religiosa y más tarde se convirtiera en clérigo de menores. Aunque existen antecedentes anteriores de fundación, la universidad de Alcalá de Henares fue creada por el cardenal Cisneros en 1499 con nuevos aires de Modernidad, era una de los mejores y más ilustres de la época. El prestigio de sus teólogos, médicos, canonistas y frailes preparados en sus aulas fue tal, que muchos ocuparon puestos de responsabilidad en el gobierno de los Austrias y muchos otros cubrieron cargos de la administración eclesiástica y civil. ¹⁶ De ahí el interés de sus padres en que su hijo estudiara allí y la significativa inversión que realizaron en la persona de Sebastián.

El documento que hoy traemos hasta aquí es un traslado parcial de su testamento (véase Apéndice documental). En él observamos una cláusula en la que deja la cantidad de 2.000 ducados producto de su hacienda personal para ser impuestos sobre censos al quitar en hipotecas y bienes «que estén en esta corte o en la ciudad de Toledo, sus términos y jurisdicciones, adonde mejor les pareciere». También especificaba más: «y los 60 ducados de vellón de su renta en cada un año al respecto de tres por ciento, los goze y perciva el convento de monjas de la Madre de Dios, horden de Santo Domingo de la dicha ciudad de Toledo». ¹⁷ Las cinco hermanas de Sebastián de la Cruz, ya difuntas, habían sido religiosas profesas en dicho convento. Y esas fueron sus razones. Ellas eran Luisa, Inés, María, Jacinta y Jerónima. Desconocemos si Santiago de la Cruz y Andrea de Agramonte tuvieron más descendencia, ahora bien, lo que sí es cierto es que seis de ellos se dedicaron a la vida religiosa y cinco de ellas fueron dominicas.

Si Sebastián de la Cruz tuvo vinculación personal con el universo dominico como sus hermanas tampoco lo sabemos, desde luego en sus disposiciones testamentarias no mencionó entre sus santos de devoción a santo Domingo de Guzmán. Tras nombrar como intercesora a la Virgen

15. AHN, UNIVERSIDADES, 202, Expte.16, f. 6r.

16. Luis M. Gutiérrez Torrecilla, «Aproximación a la historia de la Universidad de Alcalá (siglos XVI-XIX)», p. 22.

17. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 1v. 1726, septiembre, 3, Madrid.

María, tomó también como intercesores y abogados al final de sus días: «a los santos apóstoles san Pedro y san Pablo y demás apostolado, al Santo Ángel de mi guarda, san Juan Bautista, Patriarcha San Joséph, san Joaquín y santa Ana, san Sevastián, que lo es de mi nombre, san Francisco de Asís, san Antonio de Padua y san Francisco Javier, que lo son de mi especial devoción».¹⁸

Las motivaciones principales de su generosa donación venían impulsadas por la caridad cristiana, ya que esas cantidades determinadas debían emplearse «para que con dicha renta de dicho principal a qualquier respecto que sea, se asista perpetuamente a las religiosas enfermas del dicho combento que no tuvieren renta, sean pobres y les falte lo necesario para su curación y regalo».¹⁹ Si se diese el caso de que no existiese necesidad en este sentido, la dádiva entonces «se emple [sic] la referida renta o la porción que de ella sobrase en adornos y cosas que se necesiten en dicho combento tocantes al culto divino».²⁰ Encargaba la responsabilidad del cumplimiento de todo ello a la priora del convento. De esta manera, instituía su propia obra pía basada, primero, en la necesidad de socorrer a las religiosas enfermas y, segundo, en el ornato para el culto y la liturgia del propio convento.

Con la institución y dotación económica de esta memoria pretendía perpetuarse en el tiempo, pero también quería que todos fuesen partícipes de esta voluntad testamentaria. Para ello, pensó que la mejor forma de exhibir su gesto generoso podría ser a través de una imagen devocional de gran reconocimiento y valor. Así, tuvo a bien incorporar a la donación una pintura de su propiedad de Juan Carreño de Miranda, pintor del rey desde 1669 y pintor de cámara en 1671:²¹ «una pintura grande de Nuestra Señora de la Soledad, por ser de mucha devoción y de mano de don Juan Carreño y, como tal, de mui considerable estimación y valor».²² Por supuesto, era conocedor del valor de la obra de arte que estaba cediendo y así lo hizo saber a esta comunidad de religiosas de Toledo. De igual forma, le otorgaba su particular reconocimiento al pintor de cámara, explicando a la comunidad la consideración y calidad artística de la pieza. También era plenamente consciente del impacto que proporcionaba el poder de la imagen artística, principalmente en las religiosas que allí residían o en el clero y fieles que frecuentaban dicho convento.

Están implícitas en la obra de arte las funciones de publicidad y propaganda. De ahí que Sebastián de la Cruz se preocupase de añadir en esta

18. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 1v.

19. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 2r.

20. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 2r.

21. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 289, edición actualizada por Benito Navarrete Prieto.

22. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 3r.

disposición testamentaria cuál debía ser su ubicación, debería estar en un lugar principal de culto: «y pido a la madre priora y religiosas de dicho convento, la coloquen en sitio y parte donde esté con toda veneración y que me encomienden a Dios».²³ Con esta pintura se conjugaban varias ideas que Sebastián de la Cruz estaba interesado en transmitir, para ello era fundamental que se dispusiera dentro del espacio sagrado para su veneración, es decir, para que se propagase la devoción a esta advocación y que se le diera culto mediante la oración encomendada. De esta misma forma, solucionaba otra de sus preocupaciones fundamentales, se aseguraba la oración permanente por parte del convento.

Los testigos del testamento fueron personajes de gran calibre social y también religioso, con ello Sebastián de la Cruz quería asegurarse el cumplimiento *ad pedem litterae* de todas y cada una de sus disposiciones. Así, nos encontramos con Jerónimo Portocarrero Aranda, caballero de la orden de Calatrava,²⁴ comendador de Villafranca y brigadier de los Reales Guardias de Corps.²⁵ Otros testigos fueron Miguel de Zárraga, mayordomo del anterior y visitador de la Renta del Tabaco; Pedro González, maestro de cirujano; y, por último, los intitulados como «oficiales de la pluma» u oficiales de administración, Sebastián del Pozo Navarro y Tomás Antonio Pérez.²⁶

2. JUAN CARREÑO DE MIRANDA Y LA VIRGEN DE LA SOLEDAD

Era de origen asturiano. Su padre se manifestaba como vecino de Carreño.²⁷ En determinados testimonios documentales que han llegado hasta nosotros, aparece así, como en la ejecutoria del pleito seguido en 1616 por el escribano Juan de Porras y su mujer, vecinos de Valladolid, contra el pintor Andrés Carreño y Juan Rodríguez de Ayala, mercader de especiería, en virtud del poder otorgado por Juan Carreño de Miranda, «vecino del conxejo de Carreño», sobre deudas por los réditos de un censo contra la

23. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 3r.

24. AHN, ÓRDENES MILITARES, Expedientillos, N.11193. Expediente para la concesión del título de caballero de la orden de Calatrava a Jerónimo Portocarrero Aranda. Nombrado en marzo de 1686. AHN, ÓRDENES MILITARES-CABALLEROS_CALATRAVA, Expte.2082, 1686. Pruebas para la concesión del título de caballero de la orden de Calatrava de Jerónimo Portocarrero Aranda Morillo de Escaño, natural de Cabra.

25. Enrique Giménez López. «Los corregimientos de capa y espada como retiro de militares. El ejemplo de las Cinco Villas de Aragón en el siglo XVIII», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 63-64 (1991), p. 177. Encargado como brigadier en la frontera francesa entre 1718 y 1721.

26. ACMDT, C.7 (1), D.11, f. 3v.

27. Javier González Santos, «Una hipótesis acerca del nacimiento de Juan Carreño de Miranda y otras notas carreñistas», *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 6 (1986), p. 36.

persona y bienes del pintor Gaspar de Angulo.²⁸ En 1619 seguía apareciendo el padre de Juan Carreño, como vecino de Carreño y otros vecinos del mismo concejo, una vez más en un pleito sobre deudas, seguido contra Andrés Alonso de León Porras, vecino y regidor de Avilés, en nombre de Álvaro Sánchez del Río, vecino del concejo de Salas.²⁹ Estas circunstancias con la justicia nos hacen ver que tanto su padre como su tío Andrés Carreño³⁰ estaban en estos momentos en contacto directo con la pintura, con los pintores y con los proveedores del material artístico, sobre todo, en la zona de Asturias y en la de Valladolid. La ocupación principal de su padre entonces era precisamente la de «mercader de pintura».³¹

A partir de 1625 encontramos al joven Juan Carreño de Miranda (1614-1685) dando sus primeros pasos en la pintura en Madrid, educándose en el taller de Pedro de las Cuevas.³² En Madrid y en Toledo había trabajado en determinadas ocasiones formando tándem con Francisco Rizi, que era el pintor oficial de la catedral de Toledo. Allí los dos trabajaron en el camarín de la Virgen del Sagrario y en el ochavo o capilla de las reliquias entre 1665 y 1670, promocionados por el cardenal Pascual de Aragón.³³ Dentro de las arquitecturas efímeras, trabajaron en el monumento de Semana

28. ARCHV, REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2200, 34, 1616, marzo, 9, Valladolid: En dicho pleito se hizo petición y ejecución para que se juntasen y acumulasen otras ejecuciones que había contra el pintor Gaspar de Angulo y su mujer, de un lado, y Andrés Carreño, Melchor Monje, batidor de oro, y Juan Bravo de Salazar, mercader de especias, de otro.

29. ARCHV, REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2266, 3, f. 1r, 1619, mayo, 24, Valladolid.

30. ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM), Escribano Diego de Ledesma, SIG.5927, f. 204r, 1628, febrero, 9, Madrid: «Andrés Carreño, pintor y vecino de Valladolid, alcalde del arte de los pintores vecinos de dicha ciudad y cofradía del glorioso san Lucas, patrón del dicho arte». Estuvo casado con María de Valdés, hija de Lucrecia de Miranda y sobrina de Hernando de Miranda (ARCHV, REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2266, 3, f. 1r, 1619, mayo, 24, Valladolid: «que Hernando de Miranda, vezino que abía sido del dicho concejo [de Carreño] en el testamento con que abía muerto, por una cláusula dél, abía dejado por bía de *legato* a doña María de Baldés, su sobrina, yja de Lucrecia de Miranda, zient ducados para ayuda a su casamiento, la qual abía conseguido el dicho *legato*, casándose con Andrés Carreño, el qual como marido de la susodicha, en virtud de la dicha cláusula en el testamento referirá por ser pagado de los dichos cient ducados...»).

31. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 18. También se le conoce su trabajo como procurador y como “arbitrista” o, dicho de otro modo, en sus memoriales propuestos sobre arbitrios al Rey o a la Real Hacienda (Véase Javier González Santos, «Una hipótesis acerca del nacimiento de Juan Carreño de Miranda y otras notas carreñistas», pp. 37-38).

32. Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, p. 288.

33. Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, p. 32. Véase también Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento, 1985, pp. 61-63.

Santa y en el aparato para celebrar la canonización de Fernando III, el Santo, ambos para el cabildo catedral de Toledo.³⁴

Y dentro de su clientela eclesiástica, Juan Carreño pintó principalmente para la Orden de Predicadores, como en el Colegio de Atocha,³⁵ aunque tanto en conventos masculinos como femeninos y junto a otros colegas como Camilo, Rizi, Coello y Herrera el Mozo en Madrid. También los franciscanos, entre otros encargos, contrataron con él una singular serie de *Mártires de Japón* hacia 1645-1650³⁶ y un *San Antonio de Padua adorando al Niño Jesús* (lám. 2), proveniente del convento de franciscanos descalzos de Paracuellos del Jarama (Madrid).³⁷ Para las carmelitas descalzas de Madrid hizo por orden del Rey una serie de pinturas en 1671.³⁸ Trabajó para la orden de los trinitarios junto a Rizi en Pamplona y para los capuchinos de Madrid y Segovia.³⁹

Fue elegido fiel de la villa de Madrid por el estado noble y alcalde de los hijosdalgo de Avilés en 1658.⁴⁰ Pero, como ya hemos dicho, llegó a ser pintor de cámara del rey Carlos II, por tanto, su cometido prioritario iba a ser éste, aunque también tuvo otras dedicaciones y cultivó otro tipo de géneros aparte de los encargos regios. Entre la nobleza próxima a la corte tuvo una clientela con la que fue a desarrollar su faceta de retratista principalmente, como por ejemplo, el de la *Marquesa de Santa Cruz*,⁴¹ el del *Duque de Pastrana* (ca.1679) en el Museo del Prado,⁴² el de *Fernando de Valenzuela, marqués de Villasierra* (ca.1660) o el de *Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey* (ca.1660-1670), ambos en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. En otras Casas, como en la de los marqueses de Perales del Río, encontramos que en sus inventarios de bienes cuentan con retratos de la familia real ejecutados

34. Adolfo de Mingo Lorente, «Otro centenario de artistas en 2014: Obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)», *Revista Archivo Secreto*, 6 (2015), p. 231 y pp. 244-245.

35. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, pp. 13 y 61.

36. Adolfo de Mingo Lorente, «Otro centenario de artistas en 2014: Obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)», p. 239. Está constituida esta serie por cinco lienzos conservados en el museo Santa Cruz de Toledo, aunque se desconoce el convento de procedencia.

37. Adolfo de Mingo Lorente, «Otro centenario de artistas en 2014: Obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)», p. 240. Medidas: 138,5x105 cm. También conservado en el mismo museo de Toledo. Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Según Pérez Sánchez, en él se observan las manos de los pintores de su taller y podrían formar parte de una serie con los citados anteriormente *Mártires de Japón*.

38. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, p. 24.

39. Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, pp. 34-35.

40. Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, p. 289.

41. Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, p. 289.

42. Medidas 217x155 cm.



Lámina 2. *Antonio de Padua adorando al Niño Jesús.*

Juan Carreño de Miranda (ca.1650-1656). Museo de Santa Cruz de Toledo.

por nuestro pintor Juan Carreño antes de 1675,⁴³ al estar representados en uno Carlos II de niño y en otro su madre Mariana de Austria. Tengamos en cuenta que, con Rizi, llegaron a ser censores sobre los retratos del soberano en 1679, para darle oficialidad a la figura real y evitar ciertas indignidades cometidas por algunos pintores o artesanos modestos.⁴⁴

Entre otros géneros, se dedicó a la pintura de imágenes de devoción. Aquí tendría un amplio mercado, sobre todo, entre personas con una mayor instrucción. Para la clientela privada, normalmente trabajaba por encargo, se dedicaba a un tipo de lienzo de dimensiones más reducidas que los de altar, realizado para un oratorio privado, más a propósito para una meditación íntima. La proyección de los pintores del círculo de Madrid quedaba bien representado en este maestro y en su abundante obra artística en Toledo. Para Sebastián de la Cruz, Carreño no era un pintor cualquiera, muy al contrario, sabía de su reconocido prestigio y que su pintura se hacía muy cercana al público, tanto en los círculos de Madrid, como en los de Toledo. En 1726 tenía en propiedad este lienzo de Nuestra Señora de la Soledad y quiso que se venerara en este especial lugar para él en Toledo. Si antes había formado parte de su patrimonio para una devoción personal, ahora formaría parte del culto público en la iglesia. Por medio de una obra de gran calado, se perpetuaría de mejor manera su memoria.

Alfonso Pérez Sánchez explicaba que este tipo de representaciones en pintura formaba parte de lo que él denominaba «trampantojos a lo divino».⁴⁵ Se trataba de imágenes escultóricas representadas mediante la pintura para ser veneradas en sus correspondientes altares. Lo que se pretendía con ellas no era recordar el último de los Siete Dolores de la Virgen, es decir, el Misterio de la Soledad de María tras la muerte de su hijo Jesús, sino estar ante la misma imagen milagrosa representada y, con ello, obtener el beneficio requerido o ser partícipe de su santidad, además de mover a la devoción y a la piedad. Y, como buen producto del Barroco, la imagen escultórica pintada jugaba con el fingimiento, con la perspectiva arquitectónica y con los recursos teatrales, como cortinajes, arquitecturas de camarines o tabernáculos, que enmarcan la escena; piezas de orfebrería de peanas, respaldores, ráfagas o candelabros; ángeles, guirnaldas, rompimientos de gloria, etc.

La imagen de Nuestra Señora de la Soledad fue muchas veces el tema de devoción elegido por este pintor. Hasta tal punto de que entre los cuadros que suministraba para su venta a su tío Andrés Carreño, particularmente

43. AHNOB, PERALES DEL RÍO, C.44, D.5, f. 96v., 1808-1809, Madrid. Copia del inventario y tasación de bienes muebles, documentos y biblioteca tras la muerte de José Miguel Pinedo González de Quijano, marqués de Perales del Río (1766-1808). Entre los bienes muebles encontramos un retrato del rey y de su madre la reina regente, se especifica que ambos son originales de Juan Carreño de Miranda.

44. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, p. 57.

45. Benito Navarrete Prieto, *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2015, p. 42.

entre 1650 y 1660, sabemos que tenía «una serie de Soledades» o Vírgenes de la Soledad que acababa de terminar y que debían ser remitidas por alguien de confianza, «que los lleve sin riesgo de que se hechen a perder»,⁴⁶ ante la amplísima demanda.

Fue uno de sus temas marianos preferidos la imagen de la Virgen llorando, de mirada baja, llena de angustia o con gesto contenido de dolor, con sus manos unidas en actitud orante. La Virgen dolorosa empieza a ser representada a partir de finales del siglo XVI vestida como una dama noble viuda, con traje blanco y riguroso manto negro. Además, a ello se añadían los atributos que le eran propios, como el corazón atravesado por puñales o espadas, un rosario y su corona o ráfaga. Proliferaba la repetición de esta iconografía para la difusión piadosa de la imagen. Otros pintores de la época como Francisco Camilo, José de Ribera y Bartolomé Esteban Murillo cultivaron este mismo tema entre sus imágenes de devoción representadas.

La cofradía de la Virgen de la Soledad se había fundado en el convento de la Victoria de Madrid en 1567. Tenía gran devoción en esta ciudad, difundida particularmente por los mínimos de san Francisco de Paula, quienes a lo largo de la historia habían entablado multitud de pleitos con cofradías y particulares por el monopolio de las limosnas, culto y veneración de la imagen.⁴⁷ A partir de las últimas décadas del siglo XVII se diversificó en verdad el culto a esta advocación y, aparte de esta cofradía de Semana Santa, comenzó a procesionar otra Virgen de la Soledad de la iglesia de San Millán, junto al Cristo de las Injurias. Tras el litigio con esta institución, que se siguió en el tribunal de la Nunciatura entre 1690 y 1692, se sentenció sobre la diferenciación entre ambas imágenes mediante una diadema para la de la Victoria y una corona y la prohibición de salir en procesión el Viernes Santo para la de San Millán, lo que no se llegaría a respetar del todo.⁴⁸

Gracias al opúsculo de poemas «Elogios poéticos...» que Steven N. Orso nos dio a conocer, conservado en la Biblioteca Nacional,⁴⁹ sabemos que Carreño tenía especial devoción a esta advocación, que guardaba en

46. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, p. 14.

47. Elena Sánchez de Madariaga, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Estudios reunidos y presentados por María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, p. 225.

48. Elena Sánchez de Madariaga, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco», pp. 226-227.

49. «Elogios poéticos que la Capilla Real de la Encarnación cantó en la Octava más célebre, que la Real Congregación de el Santísimo Christo de las Injurias, sita en la Iglesia de San Millán de Madrid, anexo de la Parroquia de San Justo y Pastor, consagró piadosa a la más Limpia Peregrina, María Santísima de la Soledad, en la colocación a su nuevo Tabernáculo el día cinco del mes de julio deste año de 1693, donde se dio principio con una solemnísima Processión por la jurisdicción de la Parroquia» [s.d, s.l., 1693]. Véase Steven N. Orso, «On the model for Juan Carreño de Miranda's Paintings of the "Virgen de la Soledad"», *Source: Notes in the History of Art*, 19, 4 (2000), pp. 36-41.

su taller una imagen escultórica de esta Virgen y que tomó como modelo para sus pinturas.⁵⁰ En 1693, ya difunto nuestro maestro, llevaron esta escultura para disponerla en su tabernáculo en la iglesia de San Millán de Madrid,⁵¹ tras haber estado previamente en la de San Gil (lám. 3).⁵²

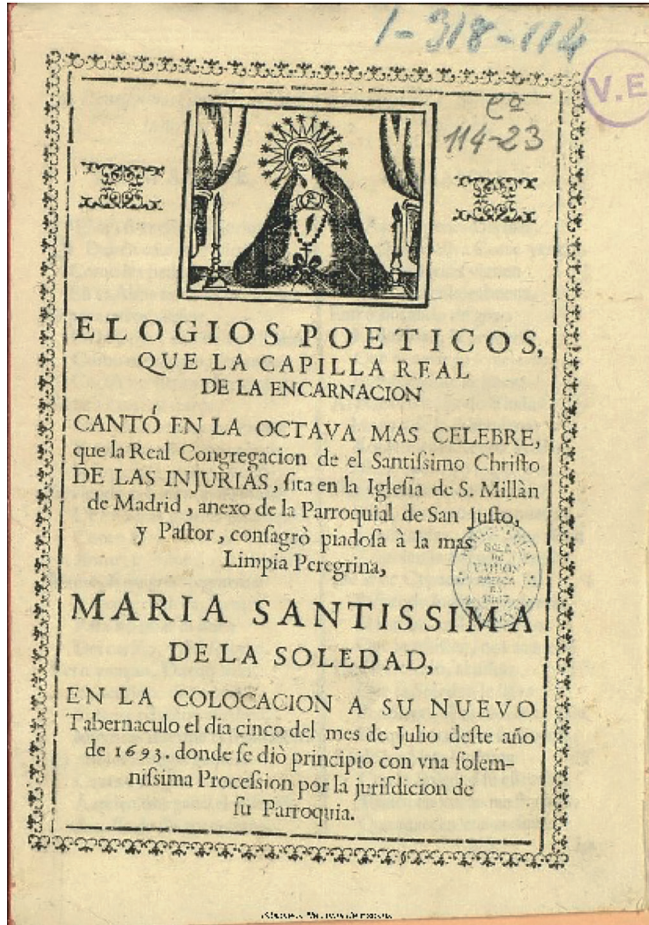


Lámina 3. «Elogios poéticos...» [s.n., s.l., 1693]. Biblioteca Nacional de España (VE/114/23)

50. Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer:vm?id=0000202167&page=1>

51. Elena Sánchez de Madariaga, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco», pp. 226-227.

52. Benito Navarrete Prieto, *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, p. 50.

Los siguientes versos de dicho opúsculo pertenecen en particular a la quintilla de la Soledad, que nos habla de la gran fama y difusión que tuvo el modelo de Carreño en su tiempo:

La Soledad de Carreño
Tiene nombre en los Pintores;
Más si Vos fuisteis el Dueño,
No me espanto que el Diseño
Llenase los Obradores.

Y debido también al pequeño grabado que preside esta publicación hemos llegado a saber cómo podría haber sido esta representación iconográfica de Juan Carreño para la Virgen de la Soledad del convento de la Madre de Dios en Toledo. De la misma forma, una pintura sobre cobre con esta representación iconográfica de origen hispano del siglo XVIII de Navarra nos ayuda a conocer cómo podría ser esta Virgen de la Soledad que tantas veces pintó Carreño (lám. 4). La figura principal de la Virgen aparece entre cortinajes rojos que abren la escena. Una imagen de María es representada en su propio altar; se utiliza la línea de tierra para acentuar la perspectiva. Rige la composición triangular su vestimenta, a la manera de las damas viudas de la nobleza en la corte, saya blanca y manto negro.⁵³ Como tema central, la actitud de María, con mirada baja y un larguísimo rosario entre sus manos, casi tocando el suelo en el opúsculo, invita al espectador a la oración. Así se explica la intencionalidad primera de la obra, que se venere a la Virgen y que se encomiende el alma del donante.

Aparte del rosario, la Virgen ostentaba sobre el manto en su cabeza una ráfaga de plata. Para que María fuera representada según las fuentes evangélicas, para que quedase «vestida de sol» (Ap 12, 1). En escultura se va a usar muy frecuentemente este aditamento, en pintura, en cambio, muchas veces se soluciona con un cierto halo áureo o nimbo alrededor de la cabeza con los que se explicará su participación en la santidad.

A su vez, para hacer más real la escena y para proporcionarle trascendencia, la figura es flanqueada por dos pequeños floreros y dos sencillos candelabros de plata que inmortalizan con precisión el momento. Con éstos dedica parte de la composición al bodegón, además con los candelabros se consiguen otros puntos de luz que iluminan tímidamente y proporcionan intimidad a la representación. Se aprovechan estos elementos sobre el suelo, jugando con el volumen, las sombras, la simetría y la perspectiva para hacer hincapié en que lo que se está representando es una escultura de bulto redondo determinada, no sólo la iconografía de una advocación.

53. <https://www.unav.edu/noticias/-/contents/05/04/2022/la-imagen-de-la-soledad-en-las-artes-y-algunos-ejemplos-en-navarra/content/lovPblW1fC70/37977322>.



Lámina 4. *Nuestra Señora de la Soledad*, parroquia de Lecároz (Navarra). Siglo XVIII.



Lámina 5. *Nuestra Señora de la Soledad*, Museo del Prado. Anónimo, mediados del siglo XVII.

La representación de los frailes mínimos de san Francisco de Paula del convento de la Victoria de Madrid de mediados del siglo XVII, custodiada esta pintura en la actualidad en el Museo del Prado,⁵⁴ nos acerca a la de Carreño también, en tanto que representa a la Virgen con dicha ráfaga justamente sobre su cabeza y arrodillada, tal y como la observábamos en el opúsculo publicado por Orso. Las vestiduras arrugadas a ras de suelo nos lo confirman (lám. 5).

3. CONCLUSIONES

¿Qué hay detrás de un simple cuadro colgado sobre las paredes de una iglesia? Una de esas historias es la que aquí hemos querido dar a conocer, acercándonos a la historia de los hombres y mujeres que la veneraron, de los que la custodiaron, de los que la donaron y pintaron. Estas pequeñas historias, como decía Domínguez Ortiz, son las que llegan a conformar la Historia –con mayúsculas– y que la encontramos en documentos de archivo, aparentemente intrascendentes.

La institución de la obra pía que establece en su testamento el clérigo Sebastián de la Cruz nos habla de la relevancia que para él tenía el convento de Madre de Dios de Toledo, también para su familia y más allá de los límites territoriales de Toledo, es decir, en los círculos de vida religiosa de Madrid. Así, hemos llegado a conocer el nombre de uno de los mecenas de la esfera madrileña, que claramente emula el comportamiento de la nobleza y de la corte. La donación de Sebastián de la Cruz Agramonte nos sirve de ejemplo para explicar una de las finalidades de la pintura en el barroco español, la religiosa en este caso y además su especial función social.

Con este testimonio y a través de estas líneas, hemos intentado colaborar en el conocimiento de una faceta menos estudiada de este maestro de la pintura en la corte española en la segunda mitad del siglo XVII, en su género devocional de carácter privado. Este documento nos ayuda a corroborar las tesis de otros especialistas, tales como Orso, Navarrete y Pérez Sánchez, acerca de la pintura de signo religioso producida por Carreño y su enorme trascendencia y valoración religiosa y económica en la sociedad de su tiempo.

Debemos hacer mención a otro de los aspectos que hemos apuntado de forma indirecta, nos referimos al lugar que ocupaba el mercado del arte en la sociedad española del siglo XVII. A través de la figura de Juan Carreño de Miranda, de su padre mismo y de su tío Andrés Carreño, observamos el interés por la temática religiosa y por algunos temas devocionales, en concreto, que los artistas estaban interesados en repetir de

54. Medidas 250x174,8 cm. Óleo sobre lienzo.

manera incesante por lo que en sus propias economías se veían repercutidos. Éste es el caso de la *Virgen de la Soledad*.

Ya habíamos anunciado que una vez desaparecido el convento de Madre de Dios en 1994, el convento de Santo Domingo el Real conservó muchos de sus bienes, así como su archivo y una parte de los libros impresos que componían su colección patrimonial. Otros bienes suntuarios y libros impresos se cobijaron en los muros del también convento dominico de Jesús y María en Toledo. Sabemos además que el último lote de libros impresos llegó a parar al convento de religiosas dominicas de San Miguel de Trujillo (Cáceres).⁵⁵ Pero en la actualidad nada podemos aportar sobre el paradero de esta *Soledad* de Carreño, porque se desconocen cuáles fueron las circunstancias de su destino.

De cualquier forma, los archivos tienen mucho que decir todavía sobre esta comunidad religiosa y sobre este convento, hoy sede de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Castilla-La Mancha. Por eso debemos hacer referencia al hecho de que hayamos utilizado para documentar nuestro estudio unas pinceladas de lo que los archivos estatales pueden encerrar al respecto. Sirva nuestro trabajo para aproximarnos un poco a la historia de esta institución y a la forma de vida de la orden dominica en esta ciudad y en este momento.

55. *Dominicas. VIII centenario*, p. 86.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1726, septiembre, 3, Madrid.

Traslado de la cabeza, cláusulas y pie del testamento del licenciado Sebastián de la Cruz Agramonte, clérigo de menores y vecino de Madrid, a favor del convento dominico de Madre de Dios de Toledo, otorgado en Madrid, a 23 de mayo de 1726.

A.- ACMDT, Siglo XVIII, C.7 (1), D.11. Papel. Folio. Tinta ocre oscura. Letra humanística. Buen estado de conservación.

[f. 1r] Don Sebastián de la Cruz y Agramonte.

Yo, Antonio Pérez, escribano del rey nuestro señor, vecino y procurador del número de esta villa de Madrid, doy fee que ante mí en veinte y tres de maio pasado de este año de mil setecientos y veinte y seis, don Sevastián de la Cruz y Agramonte, clérigo de menores órdenes, otorgó su testamento y entre las cláusulas de él ay dos que su thenor con caveza y pié de él es el siguiente:

Caveza: "En el nombre de Dios todopoderoso. Amén. Sépase cómo yo, don Sevastián de la Cruz y Agramonte, clérigo de menores órdenes, vecino y natural de esta villa de Madrid, hijo lexítimo y de lexítimo matrimonio de don Santiago de la Cruz y Vedoia y de doña Andrea de Agramonte y Gascón, su muger, difuntos, vecinos que fueron de esta dicha villa, estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios, Nuestro Señor, a sido servido de darme y en mi juicio y entendimiento natural, tal qual fue servido de conferírmele, creiendo como firmemente creo y confieso el altísimo e ynefable misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero. Y en todo lo demás que tiene, crehe y confiesa nuestra Santa Madre Yglesia Cathólica Apostólica Romana, devajo de cuia fee y crehencia he vivido y protesto vivir y morir como cathólico crisptiano. Y tomando como tomo por mi yntercesora y abogada a Nuestra Señora la Virgen María, madre de Nuestro Señor Jesucrispto, concebida sin mancha ni mácula de la sombra original en el [f. 1v] primer instante de su animación santísima. Y a los santos apóstoles san Pedro y san Pablo y demás apostolado, al santo Ángel de mi guarda, san Juan Bautista, Patriarcha San Joséph, san Joachín y santa Ana, san Sevastián, que lo es de mi nombre, san Francisco de Asís, san Antonio de Padua y san Francisco Javier, que lo son de mi expecial devoción y a todos los demás santos y santas de la corte del cielo para que yntercedan con Nuestro Señor Jesucrispto, perdone mis culpas y pecados y guíe y encamine mi alma a carrera de salvación.

Temiéndome de la muerte, que es cosa natural a toda criatura viviente y su ora yncierta, y deseando disponer mis cosas y descargo de mi conciencia lo mexor que sea posible y que no me halle sin prevención tan

necesaria devajo de todo lo qual y en la mejor vía y forma que puedo, mas aia lugar y se conceda y permita en derecho, otorgo que hago y ordeno mi testamento, última disposición y voluntad en la forma y manera siguiente:

Cláusula: Mando que del producto y valor de mi hacienda se saquen y separen por mis testamentarios dos mil ducados de vellón para que éstos, los ympongan los susodichos a censo al quitar sobre hipotecas y vienes raíces de buena calidad que estén en esta corte en la ciudad de Toledo, sus términos y jurisdicciones adonde mejor les pareciere.

Y los sesenta ducados de vellón de su renta en cada un año al respecto de tres por ciento, los goze y perciva [f. 2r] el combento de monjas de la Madre de Dios, horden de santo Domingo de la dicha ciudad de Toledo, y quién le represente, en atención a haver sido religiosas profesas en él doña Luisa, doña Ynés, doña María, doña Jacinta y doña Gerónima de la Cruz y Agramonte, mis cinco hermanas, que todas son difuntas, para que con dicha renta de dicho principal a qualquier respecto que sea, se asista perpetuamente a las religiosas enfermas de dicho combento, que no tuvieren renta, sean pobres y les falte lo necesario para su curación y regalo. Y si sucediere el que algún año o años no aia necesidad de que dicha renta se combierta en lo referido, así por no haver havido ninguna religiosa enferma y pobre con quién gastarla o aunque la aia, sobrare alguna cantidad, es mi voluntad que en estos casos se emple la referida renta o la porción que de ella sobrare en adornos y cosas que se necesiten en dicho combento, tocantes al culto divino y en lo que aia maior necesidad.

Y sobre la distribución de dicha renta y que se combierta en lo referido y no en otra cosa, encargo la conciencia a la señora priora que en todo tiempo lo fuere de dicho combento. Y prevengo que siempre que suceda el redimirse los dichos dos mil ducados de vellón de principal que así se han de ymponer y en el ynterin que se halle nuevo empleo, se han de depositar estando las hipotecas en esta corte y en las arcas del cavildo de los señores curas y beneficiados della que están en la yglesia parrochial de San Justo y [f. 2v] Pastor. Y estando las hipotecas en dicha ciudad de Toledo se a depositar a el dicho principal en las arcas de depósitos o parajes más seguros que se estilen en la referida ciudad de Toledo, siendo así los tales depósitos y redempciones que se hicieren, como las nuevas ymposiciones con yntervención precisa de la dicha señora priora que fuere de dicho combento o persona que la represente y de la justicia ordinaria de la parte en cuió distrito estén las hipotecas, encargando como encargo a todos miren a la maior seguridad y perpetuidad.

Y que no se dex de cumplir obra tan piadosa y que para las ymposiciones preceda riguroso reconocimiento de las hipotecas, tasa de ellas, ynformación de utilidad y licencia judicial. Y es mi voluntad que esta memoria que así deixo, se siente y prevenga en los libros y tablas de memorias y fundaciones del dicho combento para que siempre conste y se sepa el fin para qué dexó dicha renta y que no se combierta en otras cosas.

Y en el ynterin que dichos mis testamentarios hazen dicha ymposición quiero que de la renta de mi hacienda que por mi muerte quedare y desde el día de mi fallecimiento en adelante, se pague a dicho combento de la Madre de Dios de Toledo los dichos sesenta ducados de vellón de renta al año con toda puntualidad, dando como doi a maior abundamiento a dichos mis testamentarios facultad cumplida [f. 3r] para que hagan y perficion en en todo la fundación formal de esta memoria, añadiendo todos los demás requisitos, calidades y prevenciones que hallen ser combenientes para su maior perpetuidad y observancia y cumplimiento en todo tiempo.

Otra: Mando al dicho combento de monjas de la Madre de Dios de la dicha ciudad de Toledo en donde fueron religiosas las dichas mis cinco hermanas difuntas, una pintura grande de Nuestra Señora de la Soledad por ser de mucha devoción y de mano de don Juan Carreño y, como tal, de mui considerable estimación y valor. Y pido a la madre priora y religiosas de dicho combento la coloquen en sitio y parte donde esté con toda beneración y que me encomienden a Dios.

Pié: Y por el presente, revoco y anulo y doi por ningunos y de ningún efecto y valor otros qualesquier testamentos, cobdicilos, poderes para testar y otras disposiciones que antes de ésta aia echo y otorgado por escrito, de palabra o en otra qualquier forma, que ninguna quiero, valga ni haga fee en juicio ni fuera de él, salvo este testamento y memoria de disposición, que llevo mencionado en caso de que la dexe y se halle firmada de mi mano que quiero valga por mi última disposición y voluntad en aquella vía y forma que más aia lugar en derecho.

Y así, lo otorgo ante el presente escrivano y testigos, en la villa de Madrid, a veinte y tres días del mes de mayo, año de mil setecientos y veinte [f. 3v] y seis, siendo testigos el señor don Gerónimo Portocarrero y Aranda, caballero de la horden de Calatrava y comendador de Villafranca en la misma orden y brigadier de las Reales Guardias de Corps de su magestad; don Miguel de Zárraga, maiordomo de dicho señor y visitador de la renta del tavaco de esta corte; Pedro González, maestro zirujano en la calle de Santa Bárbara la vieja; Sevastián del Pozo y Navarro y Thomás Antonio Pérez, oficiales de la pluma, residentes en esta corte; y el otorgante a quién yo, el escrivano doi fee que conozco, lo firmo: Don Sebastián de la Cruz y Agramonte. Ante mí, Antonio Pérez.

Como lo referido más largamente consta del dicho testamento, caveza, cláusula y pié de él con que concuerda, lo ynserto y queda en mi registro de escrituras de este año a que me refiero. Y no consta por el referido testamento se aia echo otro ningún legado ni disposición a favor del combento de la Madre de Dios, orden de Nuestro Padre Santo Domingo, de la ciudad de Toledo, ni religiosas de él más que lo que contienen las dos cláusulas de dicho testamento, que ban ynsertas. Y para que conste donde conbenga, de pedimento de la parte del dicho combento, doi el presente y lo signé y firmé en la villa de Madrid, a tres días del mes de septiembre, año de mil setecientos y veinte y seis. En testimonio de verdad, Antonio Pérez (rúbrica).

BIBLIOGRAFIA

- Dominicas. VIII centenario*, dir. José Domingo Delgado Bedmar, coord. Palma Martínez-Burgos García, *Albacete*, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.", 2007.
- Giménez López, Enrique, «Los corregimientos de capa y espada como retiro de militares. El ejemplo de las Cinco Villas de Aragón en el siglo XVIII», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 63-64 (1991), pp. 171-189.
- González Santos, Javier «Una hipótesis acerca del nacimiento de Juan Carreño de Miranda y otras notas carreñistas», *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 6 (1986), pp. 33-58.
- Gutiérrez Torrecilla, Luis M., «Aproximación a la historia de la Universidad de Alcalá (siglos XVI-XIX)», *Revista de Historia y Arte*, 0 (1994), pp. 15-37.
- Martínez Caviro, Balbina, *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*, Madrid, El Viso, 1990.
- Mingo Lorente, Adolfo de Mingo Lorente, Adolfo, «Otro centenario de artistas en 2014: Obra toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)», *Revista Archivo Secreto*, 6 (2015), pp. 230-247.
- Navarrete Prieto, Benito, *Carreño de Miranda en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2015.
- Orso, Steven N., «On the model for Juan Carreño de Miranda's Paintings of the "Virgen de la Soledad"», *Source: Notes in the History of Art*, 19, 4 (2000), pp. 36-41.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento, 1985.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2010. Edición actualizada por Benito Navarrete Prieto.
- Sánchez de Madariaga, Elena, «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Estudios reunidos y presentados por María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 219-240.
- Serrano Rodríguez, Eugenio, «Piedad, nobleza y reforma. La fundación del Monasterio de Madre de Dios en Toledo (1483)», *Archivo Dominicano*, XXXIII (2012), pp. 213-237.
- Valseca Castillo, Ana, «La limosna de Juan Francisco de Gastañaduy Uriarte para el convento de la Madre de Dios de Toledo», *Archivo Dominicano*, XLIV (2023), pp. 51-69.

Herramientas web

Biblioteca Digital Hispánica:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000202167&page=1>

Universidad de Navarra:

<https://www.unav.edu/noticias/-/contents/05/04/2022/la-imagen-de-la-soledad-en-las-artes-y-algunos-ejemplos-en-navarra/content/lovPblW-1fC70/37977322>

Fuentes

Archivo del Convento de la Madre de Dios en Toledo (ACMDT)

– SIGLO XVIII, C.7 (1), D.11

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM)

– ESCRIBANÍA DE DIEGO DE LEDESMA, SIG.5927

Archivo Histórico Nacional (AHN)

– ÓRDENES MILITARES, EXPEDIENTILLOS, N.11193

– ÓRDENES MILITARES-CABALLEROS_CALATRAVA, EXPTE.2082

– UNIVERSIDADES, 202, EXPTE.16.

– UNIVERSIDADES, LEG.407, F.220.

Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB)

– FRÍAS, C.1254, D.2

– PERALES DEL RÍO, C.44, D.5.

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV)

– REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2200, 34

– REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2266, 3

– REGISTRO DE EJECUTORIAS, C.2399, 31