

# **Mateo Cerezo “el Joven” y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia**

**Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA**  
Universidad Complutense de Madrid  
Escuela de Magisterio ESCUNI

- I. Un nuevo Cristo de Burgos de Mateo Cerezo “el Viejo”.**
- II. La Inmaculada de Cerezo “el Joven” que preside la sala capitular.**
- III. Otra Inmaculada de Cerezo “el Joven”: restitución definitiva.**

El artículo que presentamos tuvo su génesis en sendos trabajos de investigación mucho más extensos, e inéditos aún, cuyo objeto de estudio fue el patrimonio histórico-artístico que las Comendadoras de Santiago han atesorado en su cenobio de Madrid<sup>1</sup>. En el caso que ahora nos ocupa, centramos nuestra atención en la presencia de tres pinturas salidas de los pinceles de Mateo Cerezo “el Viejo” y de su hijo; de este modo, damos a conocer un lienzo del *Santo Cristo de Burgos* firmado por aquél, analizamos una bella *Inmaculada* pintada por Cerezo “el Joven”, restituimos a éste otra *Inmaculada*, muy poco conocida, que se creía obra de Claudio Coello y, finalmente, apuntamos varias hipótesis acerca de las vías por las que pudieron llegar dichas piezas al monasterio.

## **I. UN NUEVO CRISTO DE BURGOS DE MATEO CEREZO “EL VIEJO”<sup>2</sup>**

La primera de las obras aludidas es una reproducción pictórica del *Santísimo Cristo de Burgos* que desde el siglo XIX se venera en una de las capillas de la catedral de dicha ciudad castellana. El cuerpo está modelado mediante el uso de un acusado claroscuro, destacándose sobre un fondo neutro de tonalidad

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *Aportaciones al estudio del patrimonio artístico del Convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid*, 2004 (trabajo de investigación de doctorado inédito); *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*, 2011 (tesis doctoral inédita). Ambos estudios fueron dirigidos por el Dr. Francisco José Portela Sandoval y presentados a través del Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> En la ficha técnica de la obra, que ofrecemos a continuación, se incluye: título o asunto, signatura (del catálogo de nuestra tesis doctoral), autoría, datación, materiales y técnicas, dimensiones, inscripciones, estado de conservación, emplazamiento, fuentes y bibliografía. Las fichas de las otras dos pinturas analizadas siguen un esquema similar.

*Cristo de Burgos* [Pc-40]. Mateo Cerezo, “el Viejo”. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 121 x 93 cm. / Marco moderno, industrial, de madera moldurada pintada de negro y con filetes dorados, de 142 x 115 cm. Firmado y rubricado en la zona inferior: “matheo çereço f.” Estado de conservación: regular. Fue restaurado en 2003 en el taller de Carmen Enrile Corsini, donde se procedió a la limpieza, reintegración y consolidación de la capa pictórica; además, el lienzo se forró por detrás y se le colocó un marco nuevo. Emplazamiento: clausura, sala del piso superior (al menos desde 2003). Bibl.: SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *Aportaciones...*, o.c., pp. 99-100.

terrosa. La base donde asienta la cruz, en este caso, ha adquirido un aspecto singular, conformada por múltiples volúmenes de forma circular, sin duda, por semejanza con los huevos de avestruz que se colocaron, a modo de ofrenda, a los pies de la imagen<sup>3</sup>.



Fig. 1. Mateo Cerezo “el Viejo”: *Santo Cristo de Burgos*. Madrid, Comendadoras de Santiago.

---

<sup>3</sup> La tradición relata que la imagen original fue hallada por un mercader en una caja que flotaba en el mar, allá por el año de 1308. Tras recogerla, el piadoso mercader la entregó a unos frailes agustinos de Burgos, quienes se encargaron de darle respetuoso culto en su convento. Al parecer, la pieza procede de Flandes, y se data justamente en el siglo XIV. Está tallada en madera recubierta con piel de búfalo, y tiene los cabellos y la barba de pelo natural. Figura a Cristo muerto con tres clavos; la cabeza y los brazos son articulados, se cubre púdicamente con un faldellín blanco que llega por debajo de las rodillas y está clavada en una cruz arbórea. Los cinco huevos de avestruz que figuran a sus pies habrían sido traídos desde África por un devoto comerciante.

En el lienzo de las Comendadoras, la base original tiene un aspecto rocoso convencional, aludiendo al monte Calvario. Por otro lado, los huevos representados son tres de los cinco que hoy se pueden ver a los pies de la talla, según se codificó para las reproducciones pictóricas de la advocación.

La firma que aún puede verse sobre la peana revela el nombre de su autor, Mateo Cerezo, que ha de ser “el Viejo” (doc. 1636-1670), de quien Ceán dice que “de cuya mano son muchas copias de la imagen del santo Cristo de Burgos, atribuidas al hijo por ser más conocido”<sup>4</sup>. La grafía de la firma y la rúbrica curvilínea que la acompaña es muy similar a la que presenta el *Cristo de Burgos* conservado en el Museo de esta ciudad castellana<sup>5</sup>; este lienzo es de dimensiones algo mayores que el de las Comendadoras, y presenta algunas diferencias respecto al segundo (p. ej., la ejecución del paño, de líneas más rectas, o la peana)<sup>6</sup>. Tenemos noticia de otras pinturas similares firmadas por Mateo Cerezo -seguramente el padre- en el convento de la Victoria de Serradilla (Cáceres)<sup>7</sup>, en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)<sup>8</sup>, en los conventos vallisoletanos de Santa Ana y San Quirce, en la iglesia de Santa María de Oxirondo de Vergara (Guipúzcoa)<sup>9</sup>, en la basílica de Nuestra Señora de los Milagros de Ágreda

<sup>4</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, t. I, p. 311. La afirmación ha de estar tomada de Palomino, quien dice que “Mateo Cerezo, fue natural de la ciudad de Burgos, su padre se llamó del mismo nombre; por donde algunos han pensado, que las imágenes del Santo Cristo de Burgos, que están firmadas con dicho nombre, son de nuestro Mateo Cerezo (...)”; PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*, tercera parte: “El Parnaso Español Pintoresco Laureado”, Madrid 1724, 145<sup>a</sup>.

<sup>5</sup> Queremos señalar que el hijo homónimo de este pintor, más dotado y más conocido que su padre, habría de realizar una rúbrica parecida en sus obras tempranas, en atención a los problemas que puedan surgir al asignar algunas obras. Tal es el caso de la *Inmaculada* de la colección Mac Crohom (Madrid), considerada con bastante seguridad de Cerezo “hijo”; *vid.* TORMO, E., “Mateo Cerezo (continuación)”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9 (1927) 245-274, y BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos 1986, pp. 31 y 114, n° cat. 9.

<sup>6</sup> Tuvimos ocasión de estudiar la pieza en marzo de 2005, cuando la institución donde se encuentra se llamaba Museo Arqueológico Provincial de Burgos. Mide aproximadamente 210 x 180 cm. Presenta un marco fingido de tonalidad oscura. Observamos dos firmas: una sobre el huevo de la derecha (“Matheo / Zerezo”) y la otra, con rúbrica, bajo el huevo central (“+ / Matheo zerezo / ·f.º”); ésta última es la que se parece a la que ahora estudiamos. La pieza es un depósito del antiguo Museo Nacional de Escultura, hoy Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid. Ha de ser la misma que aparece reproducida en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Trampantojos ‘a lo divino’”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III (1992) 148-149, fig. 17.

<sup>7</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., “La colección pictórica del Convento de la Victoria de Serradilla (Cáceres)”, en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, I (1980) 45.

<sup>8</sup> BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., p. 17.

<sup>9</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Sobre Mateo Cerezo”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIII (1987) 402. Tal vez la presencia de varias obras de Cerezo “padre” en Valladolid, junto al hecho de que su hijo también realizara un viaje a la ciudad para trabajar, antes de pasar a ver a sus padres a Burgos, sean datos a tener en cuenta, por las posibles relaciones que allí pudieran establecerse con algunos personajes de la *élite* jacobea.

(Soria) y en la iglesia de la Victoria de Cascante (Navarra)<sup>10</sup>; también aparece un "Santísimo Christo de Burgos" documentado en el inventario hecho en 1724 de los bienes de don Andrés Medrano, conde de Torrubia y consejero de Castilla, firmado por "Matheo Zerezo" y tasado en 250 reales<sup>11</sup>; y otros dos de idéntica iconografía en el inventario matrimonial de don Juan Antonio Ortiz de Zárate y Angulo, caballero de Santiago y regidor de Toledo, valorados en 300 y 800 reales en el año de 1686<sup>12</sup>.

Debió de ser ésta una advocación de gran arraigo en Madrid, a juzgar por las múltiples copias (esculturas, pinturas, estampas, etc.) y testimonios documentales conservados. Por ejemplo, aún hoy se venera una reproducción escultórica del siglo XVIII (?) en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, cercana a las Comendadoras, acaso la misma que menciona Benito Pérez Galdós (1843-1920) en una de sus novelas<sup>13</sup>. También hay una pintura del *Cristo de Burgos* en la Casa de los Cinco Gremios Mayores de Madrid<sup>14</sup>. En la iglesia parroquial de El Salvador, en la misma capital, existió un altar dedicado al *Cristo burgalés*, para cuya pintura se hizo un retablo en 1819 con destino a una de las capillas<sup>15</sup>. Conocemos, además, un lienzo de grandes dimensiones de dicha advocación, probablemente pintado en el siglo XVII, en la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Loeches (Madrid), fundación de la familia Cárdenas Zapata/Avellaneda, que también creó el cenobio santiaguista.

<sup>10</sup> GARCÍA DE GUZMÁN, M., y GARCÍA REYES, M. R., "La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín", en *Archivo Agustiniiano*, LXXXVII, 205 (2003) 261-306.

<sup>11</sup> FAYARD, J., *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid 1982, p. 427, nota 68. Obra que, tal vez, hubiera adquirido (directamente o por herencia) a través de sus vínculos con la ciudad de Soria (*ibíd.*, pp. 211 y 238), donde existen varias copias del Cristo de Burgos. Hemos de apuntar también que Medrano se casó con la hija de don Juan de Angulo, caballero de Santiago (*ibíd.*, p. 271, nota 29, y 281).

<sup>12</sup> ARANDA PÉREZ, F. J.,: "Grecos domésticos. Presencia y fortuna del Greco...", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010) 144-145.

<sup>13</sup> Se trata del conocido popularmente como "*Cristo de Cuero*" -por su revestimiento de piel vacuna- que está a los pies del templo, en el lado del Evangelio. En *Miau*, Pérez Galdós habla del "Cristo grande, moreno, lleno de manchurriones de sangre, con enaguas y una melena natural larga como el pelo de una mujer, la cual efigie causaba tanto miedo [a Luisito, uno de los personajes de la novela,] que nunca se atrevía a mirarla sino a distancia, y ni que le dieran lo que le dieran entraba en su capilla"; PÉREZ GALDÓS, B., *Miau*, Madrid 1888, cap. 23 (citamos por la edición de: Cátedra, Madrid, p. 263). Algún autor considera la escultura que se ha conservado obra de comienzos del siglo XX; FERNÁNDEZ PEREYRA, T., "Cristos de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), p. 170.

<sup>14</sup> TOVAR MARTÍN, V. (dir.), *Inventario artístico de edificios civiles madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1986, t. II, p. 45, lám. 44.

<sup>15</sup> El diseño del retablo fue sometido al juicio de la Real Academia, siendo aprobado en Junta Ordinaria el 17 de abril de 1819; Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Altares, 2-34-3.

Numerosos lugares a lo largo y ancho de la geografía española, incluidas sus antiguas posesiones de ultramar, cuentan con imágenes y pinturas del *Santo Cristo*, muchas realizadas en fechas tempranas, lo que da una ligera idea de la extensión y aceptación que tuvo el culto a esta advocación burgalesa; particularmente, nos interesa apuntar que muchas se localizan en Andalucía (Sevilla, Granada, Cádiz) y en Navarra<sup>16</sup>, por la relación de estos lugares con algunas de las religiosas que habitaron el convento santiaguista, si bien no puede afirmarse que ambas realidades guarden alguna relación entre sí.

El conocimiento de este dilatado fenómeno devoto bastaría, por sí solo, para explicar el importante número de pinturas de esta advocación que conservan las Comendadoras. Pero a ello hay que añadir un hecho de especial relevancia: la imagen original del *Cristo de Burgos* estuvo, hasta la Desamortización de 1835, en el convento de San Agustín de la misma ciudad<sup>17</sup>; y fueron los agustinos quienes fomentaron y extendieron su culto<sup>18</sup>. Los vínculos de las religiosas santiaguistas con la Orden agustiniana entre los siglos XVII y XIX fueron muy estrechos, según revela la documentación que hemos manejado; por ejemplo, desde antiguo, fueron precisamente los padres agustinos quienes solían acudir para predicar y officiar algunas ceremonias importantes en la iglesia, sin duda, por los fuertes lazos reglares e históricos que les unían a la Orden de Santiago. Uno de los primeros personajes que estuvo vinculado a los agustinos y a las comendadoras fue don Antonio de Luna (h. 1607-1661). Figura clave en para la organización del monasterio santiaguista de Madrid, Luna era hermano de la monja que ejerció como primera superiora del cenobio, doña María Manrique (h. 1599-1669), y de doña Buenaventura de Mendoza (h. 1600-1665), también religiosa en la misma comunidad. Pero, además, otro hermano de estos tres, el P. Francisco Sarmiento y Luna, perteneció a la Orden de San Agustín, de la que sería prior del Colegio de doña María de Aragón (Madrid) y del Colegio de Salamanca<sup>19</sup>. Los vínculos de todos ellos con los agustinos resultan evidentes, y a ello hay que sumar su estrecha relación con la ciudad de Burgos, de la cual descendía el linaje

---

<sup>16</sup> Se citan bastantes ejemplos en GARCÍA DE GUZMÁN, M., y GARCÍA REYES, M. R., art. cit., Algunas de estas reproducciones han sido objeto de trabajos específicos, como la del Cristo de Cabrilla (Jaén), estudiada por el profesor de la Universidad de Granada don Lázaro Gila Medina.

<sup>17</sup> ANDRÉS ORDAX, S., *Por tierras de Burgos*, Madrid 1998, p. 27; GARCÍA DE GUZMÁN, M., y GARCÍA REYES, M. R., art. cit.

<sup>18</sup> De hecho, esta advocación se conoce en muchos lugares bajo la denominación de "Santo Cristo de San Agustín".

<sup>19</sup> Sobre estos personajes y su relación con el monasterio de Santiago, *vid.* SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio...*, o.c., vol. 1, Segunda Parte, cap. 2, en especial pp. 174, 186, 195-196.

familiar por vía paterna<sup>20</sup>; incluso, otra hermana, doña Catalina de Luna, fue religiosa en el insigne Real Monasterio de las Huelgas de la ciudad castellana.

Volviendo a la identidad del autor de esta pintura, se ha de señalar la presencia en el convento de dos obras de su homónimo hijo e, incluso, otro lienzo que atribuimos a Diego Polo (h. 1610-h. 1655)<sup>21</sup>, artífice también oriundo de Burgos. Desconocemos si todos estos hechos guardan alguna relación, aunque bien pudieran ser indicios de la vinculación burgalesa que tuvieron ciertas monjas.

## II. LA INMACULADA DE CERESO “EL JOVEN” QUE PRESIDE LA SALA CAPITULAR<sup>22</sup>

Uno de los pintores mejor dotados que trabajaron en el ambiente madrileño del tercer cuarto del siglo XVII fue el burgalés Mateo Cereso “el Joven” (1637-1666), cuya trayectoria se truncó con su temprana muerte a los veintinueve años de edad. De él nos da referencias Palomino, quien ya señaló la fortuna que tuvieron sus pinturas de la Inmaculada al relatar que

<sup>20</sup> Así lo señala PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, J., *Informe del origen, antigüedad, calidad, i svcesion de la excelentissima Casa de Sarmiento de Villamayor, y las vnidas a ella por casamiento...*, Madrid 1663, f. 112 v.: “(...) Esta es la Linea de Sarmiento de Burgos, que entró en la Casa de Salvatierra por el Casamiento de Doña Leonor Sarmiento de Mendoza, Hija de Don Luis Sarmiento de Mendoza”; véase también *ibíd.*, ff. 110v-114r.

<sup>21</sup> SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio...* o.c., vol. 2, pp. 900-902, ficha Pc-117.

<sup>22</sup> *Inmaculada Concepción* [Pc-62]. Mateo Cereso, “el Joven”. H. 1661-1666. Óleo sobre lienzo. 210 x 147 cm. / Marco antiguo de madera moldurada y dorada, de 218 x 165 cm. Firmado con pigmento negro en el anverso del cuadro, en el ángulo inferior izquierdo: “Mº Zerezo ft” (“Mateo Zerezo fecit”). Etiqueta de la Junta de Incautación: “[Tachado: 5815] 5865 / Comendadoras / 34”. Estado de conservación: bueno. Restaurada con motivo de su exposición en 1986. Emplazamiento: sala capitular (al menos desde 1917). Fuentes: AGA, sig. 021.605 y 022.555 (fotografías del estudio “Alfonso” de 1917 y de 1922). Archivo Central del Instituto del Patrimonio Cultural Español [en adelante ACIPCE], Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional [SDPAN], sig. 130.40, recibo 958, nº de orden 27. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural Español [FIPCE], Archivo Arbaiza [AA], MP-9592. Bibl.: TORMO, E., ART. CIT., pp. 245-274; BUENDÍA, J. R., “Mateo Cereso en su tercer centenario (1626-1666)”, en *Goya*, 71 (1966) 284-285; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *La pintura española del siglo XVII*, col. *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXV, Madrid 1977, p. 475; TOVAR MARTÍN, V. (dir.), *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, tomo I, Madrid 1983, p. 129 (confunde el asunto representado); BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., *ad indicem*, en especial pp. 125-126, nº cat. 24; *Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá*, Madrid 1986, pp. 346-347; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid 1996 (2ª ed.), p. 316; Catálogo de la exposición, Madrid 2005: *Inmaculada*, Madrid 2005, pp. 258-260. Exp Madrid 1986; Madrid 2005.

“salió de la escuela de su maestro [Juan Carreño de Miranda] a adquirir grandes créditos con las maravillosas obras que hacía, así de Concepciones, como de otros asuntos devotos para personas particulares”<sup>23</sup>. Así mismo, Ceán, recogiendo la cita anterior, incidió en la gran estima que se tenía por las Inmaculadas del burgalés, de las que decía “que eran entonces y son ahora muy celebradas”<sup>24</sup>.



Fig. 2. Mateo Cerezo “el Joven”: *Inmaculada Concepción*. Madrid, Comendadoras de Santiago.

En efecto, han llegado hasta nuestros días numerosas representaciones con este asunto del malogrado pintor, sin contar las noticias escritas de obras no conservadas –o no identificadas- y las obras atribuidas<sup>25</sup>. Muestra de la gran estimación que tuvieron sus Inmaculadas son las múltiples copias que

<sup>23</sup> PALOMINO, A., o.c., 145<sup>a</sup>.

<sup>24</sup> CEÁN, J. A., o.c., t. I, p. 311.

<sup>25</sup> Para el estudio de la obra de Mateo Cerezo aún resulta fundamental la monografía de BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c.; esta obra recoge toda la bibliografía anterior relativa al pintor. Poco después, Pérez Sánchez vino a realizar algunas precisiones y correcciones de sumo interés a la anterior; *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente”, en *Archivo Español de Arte*, LX (1987) 281-297. También escribió sobre ella el profesor MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., art. cit., pp. 402-404.

de ellas se hicieron durante la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII, tanto en el ámbito peninsular como en Hispanoamérica.

La pintura que ahora nos ocupa es una de aquellas imágenes marianas que tanta fama dieron al burgalés, aunque, en este caso, sólo pudo ser contemplada por unos pocos, quienes tuvieran acceso a la sala del Capítulo de las monjas<sup>26</sup>. Firmada en el ángulo inferior derecho sobre una roca ("M<sup>o</sup> Zerezo ft"), Tormo copió y reprodujo su firma de modo incompleto<sup>27</sup>, y autores posteriores la han transcrito de manera inexacta<sup>28</sup>. Tormo la dató entre 1661 y 1666, dentro de la producción tardía –y más madura– del artista, lo que suscriben otros autores y parece corresponderse con su soberbia ejecución. Buendía y Gutiérrez Pastor la pusieron en relación con el tipo humano de la *Magdalena penitente* de Ámsterdam, fechada por mano del pintor en 1661. Por nuestra parte, datamos la obra en torno a este último año, por la misma razón que arguyen dichos autores y por razones que explicaremos, sin descartar, no obstante, que sea algo más tardía.

El asunto a representar permitió al artista la creación de una atmósfera etérea de ricos y sutilísimos matices lumínicos. Las figuras también son dignas de alabanza. El rostro de la Virgen es de gran hermosura, así como las manos, que se juntan delicadamente en señal de oración; la cabeza se inclina con la mirada puesta en las alturas, y el cuerpo, con las rodillas apoyadas en el astro lunar, describe un dinámico *contrapposto*. Los ropajes están acordes con la riqueza cromática que ofrece todo el conjunto; las tonalidades azules, nacaradas y rosáceas se funden con el aire vaporoso y áureo de la escena; la túnica presenta un ribeteado de hilo dorado y perlas. Tras la Virgen, la luz del Sol resplandeciente, y sobre su cabeza, una corona de 12 estrellas, elementos que identifican a la mujer del Apocalipsis. En la parte superior aparecen cabezas de querubes, algunas sumidas en el resplandor que rodea a la Virgen. El acompañamiento de la parte inferior se compone de cuatro ángeles niños portadores de distintos atributos pertenecientes a las Letanías lauretanas (ramo de azucenas, rosas, espejo, hoja de palma, ramo de lirios y corona de rosas). Bajo el fulgor triunfante de

---

<sup>26</sup> Ninguno de los autores antiguos la citan, seguramente por encontrarse en la clausura. Sería Tormo el primero en publicarla en su pionero estudio sobre Cerezo; TORMO, E., art. cit., pp. 245 y 249; la primera parte de este trabajo: TORMO, E., "Mateo Cerezo", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 8 (1927) 113-128. Tal vez, la amistad del insigne historiador con la Condesa de Cerragería, mujer de un destacado caballero y trece de Santiago, pudo facilitar el acceso de aquél a la sala capitular del convento.

<sup>27</sup> TORMO, E., art. cit..

<sup>28</sup> BUENDÍA, R., y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., p. 125; *Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario...*, o.c., p. 346.

la Inmaculada acecha, subyugada y entre tinieblas, la figura demoniaca, encarnada en forma de dragón; su cabeza sangra, y en la boca lleva la manzana del Pecado Original. Al lado contrario, en el extremo inferior izquierdo, se divisa un pequeño fondo de paisaje con algunos elementos que completan la panoplia de símbolos marianos (lucero del alba, torre, mar).

Los ángeles niños se distribuyen con cierta compensación, dos a un lado y dos a otro, dando la sensación de acompañar el impetuoso avance de esta mujer apocalíptica sobre el astro lunar. Y, sin embargo, su estudiada colocación y sus animados escorzos no ofrecen monotonía, sino que contribuyen al aspecto dinámico de la escena. Es una composición de indudable barroquismo en la que, no obstante, subyace cierto afán de armonía y contención, resuelto con suma elegancia, que le aproxima a la producción de Carreño (1614-1685), su maestro al llegar a Madrid, y al personalísimo estilo de Van Dyck (1599-1641), con quien se ha comparado -e incluso confundido- al burgalés en repetidas ocasiones.

Por otra parte, la luz modela suavemente las figuras, y sus tonalidades dorada (en la mitad superior, simulando la luz solar) y blanquecina (la que irradia el cuarto lunar en la mitad inferior) realzan los rubios cabellos y las sonrosadas carnes.

La ejecución ofrece gran destreza y seguridad. Cerezo supo manejar los pinceles con suma maestría; según conviniese, ejecutó unas zonas de modo esponjoso y sutil (p. ej., la figura de la Virgen), mientras que algunas recibieron un tratamiento más empastado y otras resultaron más abocetadas, haciendo uso de pinceladas muy sueltas e, incluso, dejando ciertas partes con un aspecto inacabado (el dragón es una buena muestra).

Con toda razón, esta pieza ha gozado de grandes alabanzas por parte de la crítica. Sánchez Cantón, por ejemplo, la describió como “Gloriosa, en una iluminada ascensión, con un énfasis barroco de gran estilo”<sup>29</sup>. En definitiva, desde nuestro criterio ésta es la más bella Inmaculada que conocemos de Cerezo y una de las más excelsas de la pintura barroca madrileña.

La figura de la Virgen ofrece evidentes semejanzas con la *Inmaculada* del Hospital de la Venerable Orden Tercera (Madrid)<sup>30</sup>, si bien la versión de las

---

<sup>29</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., art. cit., p. 475.

<sup>30</sup> BUENDÍA, R., y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., pp. 70 y 127-128, n° cat. 27. Hay que señalar que Pérez Sánchez, con buen criterio, dudó de esta atribución a Cerezo, que le parecía más bien copia de un original por parte de algún pintor de la generación posterior (acaso

Comendadoras es de una calidad mucho mayor. Asimismo, algunos tipos angélicos serían utilizados por el pintor en otras composiciones. El ángel portador del espejo, por ejemplo, se encuentra también en la citada versión de la V. O. T.<sup>31</sup>, en las dos versiones conocidas de los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (Museo del Prado, Madrid, y catedral de Palencia), en la *Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís* y en otras Inmaculadas (Museo del Ermitage, San Petersburgo y colección privada, Bilbao)<sup>32</sup>, aunque suelen variar los objetos que sujeta. Y algo similar sucede con el otro angelillo del primer término, el del ramo de lirios, presente en la versión de la V. O. T. y en una *Inmaculada* conservada en Medina de Rioseco (Valladolid)<sup>33</sup>. Esta repetición pone de manifiesto la existencia de un repertorio de modelos -dibujados o pintados- que le ayudaría a componer con mayor facilidad sus obras, y que el artista vendría utilizando desde su etapa vallisoletana, hacia 1659, hasta sus últimos días<sup>34</sup>. Algo que, sin duda, debió de aprender de Carreño, quien reutilizó en múltiples ocasiones los diseños de sus Inmaculadas, casi siempre con alguna variación; modelos que, además, muestran su paternidad respecto de los angelotes del pintor burgalés.

Es posible que el lienzo perteneciera a una religiosa que, presumiblemente, lo dejase en concepto de dote o como donación testamentaria<sup>35</sup>. Sin embargo, éste

---

Palomino o Ruiz de la Iglesia); PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Revisión de Mateo Cerezo...", art. cit., p. 285, nº 27. Los diferentes trabajos que hubo de realizar Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704) para las Comendadoras durante los primeros años del siglo XVIII pudiera ser una pista para apoyar la idea de una copia del original de las Comendadoras.

<sup>31</sup> *Vid. supra*.

<sup>32</sup> BUENDÍA, R., y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., pp. 43, 50, 91, 105, 121-123, 127-129, 134-138, 148-149, nº cat. 21, 27-28, 36, 38 y 56. Algún eco encontramos también en un angelillo de la *Inmaculada* que estaba en la colección Benavites (Madrid), pp. 44, 126-127, nº 26. La *Inmaculada* del Ermitage, que se creía perdida y era conocida por el grabado de Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), fue sacada a la luz por KAGANÉ, L., "Tres pinturas españolas en Rusia: los retratos de Juan de Austria de Alonso Sánchez Coello, de Camilo Astalli Pamphili del taller de Velázquez y la 'Inmaculada Concepción' de Mateo Cerezo", en *Archivo Español de Arte*, 257 (1994) 273-275. Pasada más de una década, se dio a conocer como autógrafa una versión de este mismo prototipo conservada en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), aunque no se citó el lienzo publicado por Kagané; *vid.* RIBERA GASSOL, R., "Una Inmaculada Concepción de Mateo Cerezo 'el Joven'", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XCVIII (2006) 411-418.

<sup>33</sup> BUENDÍA, R., y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., pp. 67 y 117, nº cat 15.

<sup>34</sup> Hasta 1664, cuando Cerezo realiza la *Inmaculada* que poseyó don Baltasar de la Puente, hoy en el Ermitage, e, incluso, hasta 1666, año de su fallecimiento y en que, al parecer, habría pintado la *Inmaculada* conservada en la colección de Bilbao; *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Revisión de Mateo Cerezo...", art. cit. p. 286, nº 38.

<sup>35</sup> BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., p. 125, refieren la noticia de que el cuadro procedía de la dote de una monja, según el testimonio de la priora, aunque dicha noticia carece de apoyo documental.

es un asunto aún por investigar, pues no hay base documental ni indicio alguno para afirmarlo. No se han de excluir, por tanto, otras posibilidades (que hubiese sido un encargo de la primera comunidad que habitase el convento; o que fuera donado por a alguna de las seglares o de los administradores del lugar). La existencia de una copia en la sacristía del Santuario Nacional de la Gran Promesa (Valladolid) podría indicar, nuevamente, un hipotético encargo por parte de las Comendadoras de la ciudad del Pisuerga llegadas a Madrid<sup>36</sup>.

Existe un indicio muy revelador, hasta ahora no señalado, que podría resultar la clave para saber cómo llegó esta obra a las monjas madrileñas. En la monografía que Buendía y Gutiérrez Pastor dedicaron a Cerezo se puso en relación los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (fechado en 1660) del Museo del Prado con un lienzo tasado por Francisco Rizi en 1678 que pertenecía a los bienes de don Pedro de Guevara, caballero de la Orden de Santiago<sup>37</sup>. Éste habría de ser el hermano de la que fuera nombrada primera comendadora mayor para el convento de Madrid, doña Mariana de Guevara, fallecida de modo prematuro en 1651, y familiar directo de doña Juana Vélez de Guevara (+ 1668), primero sargenta y más tarde religiosa profesa del mismo lugar; además, otra de las hermanas, doña María, fue comendadora mayor en el cenobio santiaguista de Valladolid desde 1651, lugar en el que también habían ingresado como monjas otras tres hermanas: doña Catalina<sup>38</sup>, doña Ángela y doña Ana María<sup>39</sup>. A nuestro juicio, la presencia del pintor en Valladolid entre 1658 y 1659 y la existencia de dos obras suyas, al menos, en el monasterio de Madrid, que datamos entre 1660 y 1661 de modo aproximado, podrían relacionarse perfectamente con el trabajo de aquél para la familia Guevara, como parecen constatar los documentos en el caso de don Pedro.

---

<sup>36</sup> Además, hace años existía otra copia, de ejecución muy dura y con alguna variación, en una colección particular de Barcelona (Foto Mas, nº 37.925). Ambas citadas en *ibid.*, p. 126.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>38</sup> A ésta le pusieron el nombre de su madre que, a su vez, llevaba el mismo nombre de otras muchas mujeres de la familia. Tal vez, el lienzo conservado en el Museo del Prado fuera encargado, precisamente, por la especial devoción familiar hacia Santa Catalina en razón de dicho nombre; además, el episodio de los *Desposorios místicos* resultaría muy adecuado para una religiosa, y fueron al menos cuatro las hermanas que consagraron su vida a Cristo, según hemos visto.

<sup>39</sup> En SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio...*, o.c., vol. 1, Segunda Parte, cap. 2, hablamos más extensamente de todas ellas y de su familia. Hemos de apuntar que en el monasterio de Valladolid solicitó su ingreso en 1660 otra Juana de Guevara y Vera (+ 1689), y que viajó posteriormente a la fundación madrileña, donde fallecería en 1689; no ha de confundirse con la doña Juana antes mencionada, pues su rama familiar procedía de los Ladrón de Guevara, mientras que los de la anterior eran Vélez de Guevara. Aunque, al parecer, ambas familias entroncaron a través de diversas alianzas matrimoniales, y que ésta puede ser la razón de que Juana de Guevara y Vera habitara en los cenobios santiaguistas, hemos de descartar que fuera ella la que tratara con Mateo Cerezo, porque el pintor ya había regresado a Madrid para cuando aquélla solicitara su ingreso en el convento vallisoletano.

Más aún si tenemos en cuenta que la segunda versión de los *Desposorios* (catedral de Palencia), fechada sólo un año después (1661), perteneció a otro insigne personaje vallisoletano, don Diego Colmenares Hurtado de Mendoza (+ 1676)<sup>40</sup>.

Lo que sí sabemos es que preside la sala capitular del convento desde, al menos, el reinado de Alfonso XIII<sup>41</sup>; en este espacio se celebraban las juntas de la comunidad de religiosas y, durante un período, las del Real Consejo de Órdenes Militares de España.

Fue incautada por el Gobierno de la República durante la Guerra Civil española, ingresando en el depósito del Museo del Prado; de hecho, el marco aún conserva la etiqueta de la Junta de Incautación<sup>42</sup>. El 12 de abril de 1940 fue recuperada por las Comendadoras<sup>43</sup>.

### III. OTRA INMACULADA DE CEREZO “EL JOVEN”: RESTITUCIÓN DEFINITIVA<sup>44</sup>

La última pintura que analizamos es una bella Inmaculada, encarnada en una joven de dulces rasgos, largos cabellos ondulantes y gesto delicado. Viste, como es habitual, túnica blanca, de la que asoman las mangas encarnadas de la camisa, y manto azul, que envuelve su cuerpo hasta los pies. Su cabeza está rodeada del característico nimbo estrellado, y sobre ella vuela la paloma del Espíritu Santo, flanqueada por cabezas de querubes. Gravita sobre la esfera lunar -con el cuarto creciente marcado-, acompañada

<sup>40</sup> Vid. VIGURI, M. de, “La colección de pintura del arcediano Diego de Colmenares”, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988) 627-656. Sobre la pintura, véase BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., pp. 43, 121, 128-129, nº cat 28.

<sup>41</sup> La prueba documental más antigua es una fotografía del estudio “Alfonso”, a la que ya aludimos en la Segunda Parte, que fue realizada el 15 de enero de 1917 con motivo de la elección canónica de doña Laura Espinós como comendadora mayor del convento; Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), sig. 021.605.

<sup>42</sup> ACIPCE, SDPAN, sig. 130.40, recibo 958, nº de orden 27.

<sup>43</sup> FIPCE, AA, MP-9592. En la fotografía se observa una etiqueta en el anverso del marco, hoy día desaparecida, posiblemente tras alguna intervención de los restauradores.

<sup>44</sup> *Inmaculada Concepción* [Pc-63]. Mateo Cerezo, “el Joven”. 1660. Óleo sobre tabla. 117 x 62 cm. / Marco antiguo, de madera moldurada y dorada, de 130 x 74 cm. En el anverso del marco, en la parte superior, hay varias inscripciones: “1(?)o. t.” (?), “Zerezo 1660 F”. Estado de conservación: malo. Restaurado en 2003 por José Luis Pelegrín. Emplazamiento: sala capitular (al menos desde 1981). En la década de 1960 estaba en el interior de la iglesia, concretamente en el altar del machón noreste, en el lado del Evangelio, junto al presbiterio. Fuentes: Foto Oronoz, 197686 (década de 1960). Bibl.: TOVAR MARTÍN, V. (dir.), *Inventario artístico de edificios religiosos...*, o.c., p. 129 (medidas inexactas); GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003) 132-133, fig. 8; SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *Aportaciones...*, o.c., pp. 109-111.

por cinco ángeles niños. Éstos revolotean alrededor del astro y, a excepción de uno que tiene los brazos abiertos, cada uno porta un atributo mariano (espejo, rosas, azucenas y ¿ramo de olivo?); cubren sus partes pudendas por medio de telas volantes y de sus escorzos. Más allá, queda sugerido un pequeño paisaje, acaso un jardín, donde se ve una masa arbórea y una fuente, nuevamente alusiva a las Letanías. El fondo es de un agradable tono azulado, armonizado con las tonalidades amarillentas y anaranjadas que recuerdan el resplandor solar que ha de vestir la mujer apocalíptica.

En el *Inventario* publicado en 1983 la obra fue citada, sin más precisiones, como “de la escuela de Antolinez”<sup>45</sup>. Veinte años más tarde, Ismael Gutiérrez Pastor la publicó, quizá sin conocerla de modo directo, como obra de Claudio Coello (1642-1693), por su evidente semejanza con otra *Inmaculada* (colección particular, Madrid) atribuida al artista madrileño desde hace años<sup>46</sup>. Sólo un año después, en 2004, dimos a conocer su verdadera autoría en nuestro trabajo de investigación de doctorado, estudio que ahora ampliamos debidamente.



Fig. 3. Mateo Cerezo “el Joven”: *Inmaculada Concepción*. Madrid, Comendadoras de Santiago.

<sup>45</sup> TOVAR MARTÍN, V. (dir.), *Inventario artístico de edificios religiosos...*, o.c., p. 129 (medidas inexactas).

<sup>46</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, I., art. cit. pp. 132-133, fig. 8. La otra versión de la *Inmaculada* fue dada a conocer por PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Rubens y la pintura barroca española”, en *Goya*, 140-141 (1977) 107-108; y de ello se hizo eco Sullivan en su monografía sobre Claudio Coello, incluyéndola en su catálogo: SULLIVAN, E. J., *Claudio Coello y la Pintura Barroca Madrileña*, Madrid 1989, p. 173, n° cat. P16.

En la parte superior del marco, que es el que tuvo desde un principio, figura la firma y la fecha de la obra: “Zerezo 1660 F”. Existe otra inscripción de la misma grafía que no acertamos a leer con exactitud; parece poner “1(?)o. t.”, o, acaso, “Mat.”, que sería el nombre abreviado del pintor<sup>47</sup>. En todo caso, la autoría de Mateo Cerezo “hijo” parece casi segura. Primeramente, por esta inscripción, que es, sin duda, antigua; la grafía del apellido es muy similar a la de otras pinturas firmadas por el burgalés, como el ejemplo que se ha comentado anteriormente (Pc-62)<sup>48</sup>. En segundo lugar, por su estilo, aspecto que explicaremos a continuación. Y, en tercer lugar, por la presencia de la espléndida *Inmaculada* de su mano –ya ampliamente referida- que se conserva en este mismo monasterio.

Aludiendo de nuevo a la grafía de la firma, hemos de decir que, entre todos los que conocemos, éste es el más cercano al tipo de letra que aparece en el apellido de la otra *Inmaculada* perteneciente a las Comendadoras. Esto podría invitar a pensar que los dos cuadros se realizaran por las mismas fechas; sin embargo, las distintas variantes con que firmó el artista a lo largo de la década de 1660 y las notables diferencias que existen entre ambos modelos aconsejan no ser taxativos al respecto. Lo que sí parece probable es que durante su viaje a Valladolid y Burgos (1658-1659/1660), o inmediatamente a la vuelta de él, Cerezo “hijo” simplificara su firma, abandonando las rúbricas, un indicio más de la madurez artística que demuestra en aquella década -que sería la última de su vida-.

Aunque la tabla se encuentra en un estado de conservación bastante regular, sus calidades aún permiten apreciar la maestría del exquisito pintor que fue Cerezo “el Joven”. Se observa una gran destreza técnica, de pinceladas muy sueltas y de un espléndido uso del color. Es de alabar la ejecución de los largos cabellos de la Virgen, para los que el artista utilizó la preparación anaranjada de la tabla; así, pintó la melena “en negativo” mediante pinceladas ondulantes de color azul -del cielo-, sugiriendo así las tonalidades cobrizas del pelo iluminado por el fulgor solar que surge a la espalda de la figura. Este sabio manejo del *non finito* denota las extraordinarias dotes del joven Cerezo, recurso que pudo conocer a través de las pinturas de los venecianos, especialmente el último Tiziano (h. 1489-1576), de ciertos bocetos de Rubens (1577-1640), de su maestro Carreño o,

---

<sup>47</sup> Se podría dudar también de la cifra aparecida en la fecha, “1660” ó “1666”, aunque, según nuestras observaciones, la primera es mucho más probable.

<sup>48</sup> Fue Tormo quien se interesó por recuperar, reproducir y publicar todas las firmas conocidas –hasta entonces- de Mateo Cerezo, tarea que, lamentablemente, no ha sido continuada por el resto de especialistas en el pintor; *vid.* TORMO, E., art. cit.

incluso, de la obra de Velázquez (1599-1660)<sup>49</sup>. Al predominio de las tonalidades frías (azules, verdes) sirven de contrapunto algunos colores cálidos (anaranjados, amarillos, rosáceos y algún toque rojizo). Los juegos lumínicos, que se traducen en múltiples matices tonales y figuras a contraluz (p. ej., los dos angelillos que aparecen tras la Luna), son característicos de la más excelsa producción del burgalés.

La Virgen mira hacia abajo, parece que intenta mantener el equilibrio sobre la esfera lunar, y en esa postura algo inestable transmite un gesto delicado y pausado. La elegancia de esta figura, sus bellas facciones y su actitud serena parecen evocar ciertas resonancias vandyckianas.

Pérez Sánchez señaló la posible inspiración de este tipo de *Inmaculada* en la obra homónima de Rubens que perteneció a la colección de Felipe IV (1605/1621-1665), que estuvo en el monasterio de El Escorial, y que hoy podemos contemplar en el Museo del Prado<sup>50</sup>. La idea resulta atractiva, aunque este autor extrajo conclusiones precipitadas, pues al atribuir el lienzo a Coello, infirió que el modelo habría sido inspirado tras “*ver y estudiar con calma*” la *Inmaculada* de Rubens mientras ejecutaba la *Sagrada Forma* en El Escorial<sup>51</sup>. Según han señalado distintos especialistas, otras obras evidencian el “diálogo” del pintor burgalés con el flamenco, como el *Ecce Homo* del Szépművészeti Múzeum (Budapest), “casi una paráfrasis” del original de Rubens que entonces estaba en El Escorial, hoy también en el Museo del Prado<sup>52</sup>; ello ha hecho suponer una hipotética visita de Cerezo al monasterio escurialense, acaso de la mano de su maestro Carreño<sup>53</sup>. En

---

<sup>49</sup> El pintor burgalés pudo conocer algunas obras de Velázquez a través de Carreño, quien parece tuvo especial relación con el sevillano desde fines de la década de 1650 (p. ej., testificó en durante las informaciones que se realizaron para la concesión del hábito de Santiago a Velázquez). A propósito de este asunto, resulta curioso el hecho de que Cerezo, al parecer, estuviera en Valladolid poco antes del paso del pintor de Cámara por la ciudad, en junio de 1660, donde visitó al pintor Diego Valentín Díaz. ¿Podrían haber coincidido los dos artistas a orillas del Pisuerga? Éste sería el último viaje de Velázquez, pues el 6 de agosto de ese mismo año falleció en Madrid. Tampoco viviría mucho Diego Valentín, que murió el primero de diciembre. A Cerezo le esperaba una carrera prometedora, a construir sobre los sólidos cimientos de su talento, que, sin embargo, se vio truncada por su prematura muerte, el 29 de junio de 1666.

<sup>50</sup> N° inv. 1.627.

<sup>51</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Rubens...”, art. cit., p. 108.

<sup>52</sup> La apreciación es de SULLIVAN, E. J., o.c., pp. 39-40. Un estudio de la obra del Prado (n° inv. 437) puede verse en RUIZ GÓMEZ, L., *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid 1991, pp. 44-46; más recientemente, fue publicada en el Catálogo de la exposición (Madrid, 2003), *Tiziano*, Madrid 2003, pp. 224-225, n° cat. 36 (ficha de Miguel Falomir).

<sup>53</sup> SULLIVAN, E. J., o.c., p. 39.

nuestra opinión, aunque todas estas apreciaciones podrían ser ciertas, la influencia directa de la obra rubensiana en la *Inmaculada* que ahora presentamos aún resulta una cuestión difícil de probar. Del mismo modo, pensamos que la tabla de las Comendadoras se acerca más a ciertos bocetos de Rubens sobre soporte lignario, al menos en su técnica, en los que se advierte una mayor libertad de ejecución y recursos propios de un pintor maduro de extraordinario talento.

Por su parte, Gutiérrez Pastor relacionó el tipo humano de María con el de una *Anunciación* pintada por Francesco Albani (1578-1660) para la capilla Fioravanti de la iglesia de los Teatinos de Bolonia<sup>54</sup>. En efecto, la fisonomía del rostro y la disposición de los brazos parecer recordar el modelo italiano, aunque también pudiera tratarse de una mera coincidencia, pues la distancia física y estilística entre ambas obras parece enorme.

Estas dos apreciaciones en la búsqueda de los precedentes formales de la composición son enormemente sugestivas. Sin embargo, no han de olvidarse las concomitancias del arte de Cerezo con el de Van Dyck, bien patentes en esta pintura, ni del magisterio de Carreño, acaso evocado en pequeños detalles, como el modo de ejecución de la esfera lunar.

Por otro lado, es muy esclarecedor el hecho de que, hasta el descubrimiento de su firma, la *Inmaculada* de las Comendadoras se haya considerado obra de Claudio Coello. No es la primera vez que el estilo de ambos pintores se confunde. De hecho, existen suficientes indicios de la admiración que sentía Coello por el arte de su colega. Por ejemplo, *La Virgen y el Niño adorados por San Luis, rey de Francia, y otros santos* (Museo del Prado) ofrece evidentes puntos de contacto con los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (versiones del Museo del Prado y de la catedral de Palencia) que pintara Cerezo<sup>55</sup>. Ambos pintores, de edades muy cercanas, pasaron por el taller de Carreño, quien introdujo a muchos de sus discípulos en el estudio de los grandes maestros de las colecciones reales; y ambos fueron permeables al venecianismo y a la pintura de Rubens y de Van Dyck, que, como se ha repetido en numerosas ocasiones, impregnaron la pintura madrileña de la segunda mitad del Seiscientos. En la tabla que ahora analizamos se advierte esa huella; Cerezo supo ahondar en las posibilidades expresivas del color a través de una técnica ágil y de enorme virtuosismo, siendo su sensibilidad cercana a la elegante y sensual contención de las creaciones vandyckianas.

---

<sup>54</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, I., art. cit., pp. 132-133, figs. 6 y 8.

<sup>55</sup> Ya lo puso de relieve SULLIVAN, E. J., o. c., pp. 171-173, n° cat. P15, que dató la pintura de Coello hacia 1665-1668.

Cabe plantearse, finalmente, si la *Inmaculada*, casi idéntica, que se conserva en colección particular de Madrid es de mano de Cerezo o se trata de una copia; y, en caso de que fuese del burgalés, si se hizo antes o después que la obra de las Comendadoras. Entre ambas difieren los soportes (óleo sobre tabla<sup>56</sup> y óleo sobre lienzo), los formatos (el de las monjas es curvo en su parte superior y ligeramente más estrecho) y, con menor variación, las medidas (117 x 62 cm. y 123 x 77 cm.)<sup>57</sup>. La resolución de la parte superior del lienzo, cuyas nubes y querubes parecen evocar el formato curvo de la tabla, podría indicar que aquél se hizo reproduciendo la composición de las Comendadoras; sin embargo, resulta muy difícil afirmarlo. La cuestión se complica ante la existencia de otra *Inmaculada* en la Hermandad del Refugio de San Antonio de los Portugueses (Madrid), que está atribuida a Coello desde hace años, y trae al recuerdo el modelo que venimos comentando (en especial la fuente, algún angelillo o el tipo de Luna)<sup>58</sup>. ¿El pintor madrileño copió el prototipo del burgalés o sólo tomó de él algunos préstamos para realizar su propia creación? El asunto queda, por tanto, abierto, esperando ser rescatado del proceloso mar de las atribuciones y ser resuelto de manera definitiva.

En otro orden de cosas, queremos de señalar que, junto al hecho irrefutable de que Cerezo “el Joven” trabajara para una -o un- santiaguista de Madrid, según demuestra la *Inmaculada* anterior (Pc-62), otros indicios parecen vincular al artista con varios personajes que tuvieron estrechos lazos (profesionales, familiares o religiosos) con el monasterio de Santiago el Mayor de Madrid.

Tormo informa que, al final de sus días, Cerezo residía en la calle -hoy travesía- de la Comadre, perteneciente a la desaparecida parroquial de San Millán<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Se conocen otras pinturas sobre tabla de mano de Cerezo, como el *San Buenaventura* y la *Santa Isabel de Hungría* que pintó en 1659 –el año antes en que está fechada la tabla que estudiamos- para el retablo mayor del convento vallisoletano de Jesús y María; BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., pp. 36, 112-114, n° cat. 4 y 6. Si la *Inmaculada* pequeña de las Comendadoras es, efectivamente, de 1660, al compararla con estas pinturas de Valladolid podrá advertirse el enorme avance estilístico que experimentó el joven pintor en sólo un año.

<sup>57</sup> En cada caso, citamos primero los datos de la versión de las Comendadoras.

<sup>58</sup> SULLIVAN, E. J., o.c., pp. 208-209, n° cat. P76; reproducida a color en el *Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario...*, o.c., p. 367. Su relación con otra *Inmaculada* firmada por Coello (iglesia de San Jerónimo, Madrid; depósito del Museo del Prado) resulta evidente (*ibid.*, pp. 206-207, n° cat. P74). Significativamente, Tormo la consideró “en el estilo de Claudio Coello o Cerezo”; TORMO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid 1927, § 34.

Existen otras versiones similares atribuidas al pintor, como la que se ha dado a conocer recientemente en el Catálogo de Subastas Segre (Madrid), diciembre 2010, p. 21, lote n° 33.

<sup>59</sup> TORMO, E., art. cit., pp. 9-10. Revisó el documento CHERRY, P., *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid 1999, p. 536.

Dato que no deja de ser enormemente significativo, pues muy cerca de allí habitaron otros artistas vinculados al monasterio de las Comendadoras desde sus inicios. En una calle inmediatamente paralela, a una manzana, estaba la casa de Antonio de Pereda (1611-1678)<sup>60</sup>, pintor vallisoletano con el que se ha relacionado la obra temprana de Cerezo y de quien las Comendadoras conservan un espléndido *Santiago apóstol*<sup>61</sup>. Tan sólo a un par de manzanas, en la calle Embajadores, vivieron desde 1662 los hermanos del Olmo, constructores de la iglesia; el menor de ellos, José, poseyó obras de Cerezo, según se recoge en el inventario de bienes que se hizo tras su muerte (11 de abril de 1702)<sup>62</sup>. Y, en la misma calle, vivió José de Mora (1642-1724), a quien atribuimos una *Dolorosa* del monasterio<sup>63</sup>. En definitiva, desde la década de 1660 hasta el final del siglo, coincidiendo con el período constructivo y decorativo de la iglesia y de otras dependencias conventuales, encontraremos a varios artífices que trabajaron para el mismo viviendo en esta área urbana y estableciendo lazos entre sí.

Un dato de interés, acaso indicio para otra hipótesis que vincule al Cerezo con el lugar, es el viaje que realizara el pintor a Valladolid en 1658 -allí permanecería durante buena parte del año siguiente y, tal vez, hasta 1660-, donde dejó importantes obras. En esta ciudad pudo tener contactos con algunos personajes santiaguistas, o acaso podría haberlos conocido ya en Madrid. Por ejemplo, se infiere que estuvo en la capilla de San Juan Bautista de la iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen de aquella ciudad, patronazgo de don Antonio de Camporredondo y Río, hombre importante ligado a las Comendadoras<sup>64</sup>, pues el relieve del *Bautismo de Cristo* realizado por Gregorio Fernández (1576-1636) le sirvió de modelo para un lienzo homónimo que hoy se encuentra en la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán en Castrojeriz (Burgos)<sup>65</sup>. La pintura de *San Pedro* que pintó para las Calatravas

---

<sup>60</sup> Desde 1658 está documentado que Pereda vive en casas propias, habilitadas para su vivienda en aquel año; daban a la calle del Calvario, del Olivar y de la Cabeza, por lo que la propiedad debió de ocupar una gran porción de terreno (todo el lado oriental de la manzana). Allí residió hasta el fin de sus días. Antes, acaso desde 1635, había vivido en la calle de la Magdalena, paralela a la citada calle de la Cabeza, en unas casas de su suegra. *Ibid.*, pp. 521-527 (recoge documentación publicada por otros autores). La cercanía entre la viviendas de Pereda y de Cerezo ya fue certeramente señalada por TORMO, E., art. cit., p. 9.

<sup>61</sup> SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio...*, o.c., vol. 2, pp. 851-857, ficha Pc-96.

<sup>62</sup> TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975, p. 237.

<sup>63</sup> SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio...*, o.c., vol. 1, pp. 496-504, ficha E-8.

<sup>64</sup> Véase SÁNCHEZ RIVERA, J. Á., *El Real Monasterio...*, o.c., vol. 1, Segunda Parte, cap. 2., en especial pp. 171-172.

<sup>65</sup> BUENDÍA, R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., o.c., pp. 37, 115-116, nº cat. 12. Según recuerdan estos autores, la relación con el relieve de Fernández ya fue advertida por Urrea y Valdivieso.

de la misma ciudad bien pudiera tener que ver con algún distinguido caballero de la misma Orden que hiciera carrera en Madrid<sup>66</sup>.

Se ha de apuntar que Cerezo trabajó en repetidas ocasiones para la Orden de San Agustín (conventos de Santa Isabel y de San Felipe de Madrid, y de Agustinos Recoletos de Toledo), institución que siempre contó una notable presencia -y, en ciertos aspectos, influencia- entre los santiaguistas en general, y en su convento madrileño en particular.

Por último, no hemos de olvidar el cuadro del *Cristo de Burgos* (Pc-40) firmado, seguramente, por su padre; si bien la reproducción de la célebre imagen burgalesa fue una tarea muchas veces repetida por Cerezo “el Viejo”, y de ella existen bastantes ejemplos conservados, la presencia de dicha pintura en el monasterio podría relacionarse con el trabajo de Cerezo “hijo”. En este sentido, también se han de recordar los vínculos de algunas religiosas con la ciudad de Burgos.

En definitiva, todas estas pistas nos sugieren que Cerezo “el Joven” hubo de tener, de un modo u otro, algún vínculo de importancia que le procuró trabajar para la fundación santiaguista de Madrid.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 28 y 111, n° cat. 1.