

# Políticas culturales de la Casa Ducal de Pastrana. Recepción de obras italianas en el convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana (siglos XVII y XVIII)

ESTHER ALEGRE CARVAJAL

POLÍTICAS CULTURALES DE LA CASA DUCAL DE PASTRANA. RECEPCIÓN DE OBRAS ITALIANAS EN EL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE PASTRANA (SIGLOS XVII Y XVIII)

## RESUMEN

Estudio de las pinturas de artistas italianos del convento de frailes Carmelitas Descalzos de Pastrana (Guadalajara), para establecer su posible donación por parte de los diferentes miembros de la familia ducal de Pastrana, su origen y la fecha de su llegada a Pastrana.

CULTURAL POLICIES OF THE DUCAL HOUSE OF PASTRANA. RECEPTION OF ITALIAN WORKS IN THE CONVENT OF CARMELITAS DESCALZOS IN SAN PEDRO DE PASTRANA (17TH AND 18TH CENTURIES)

## ABSTRACT

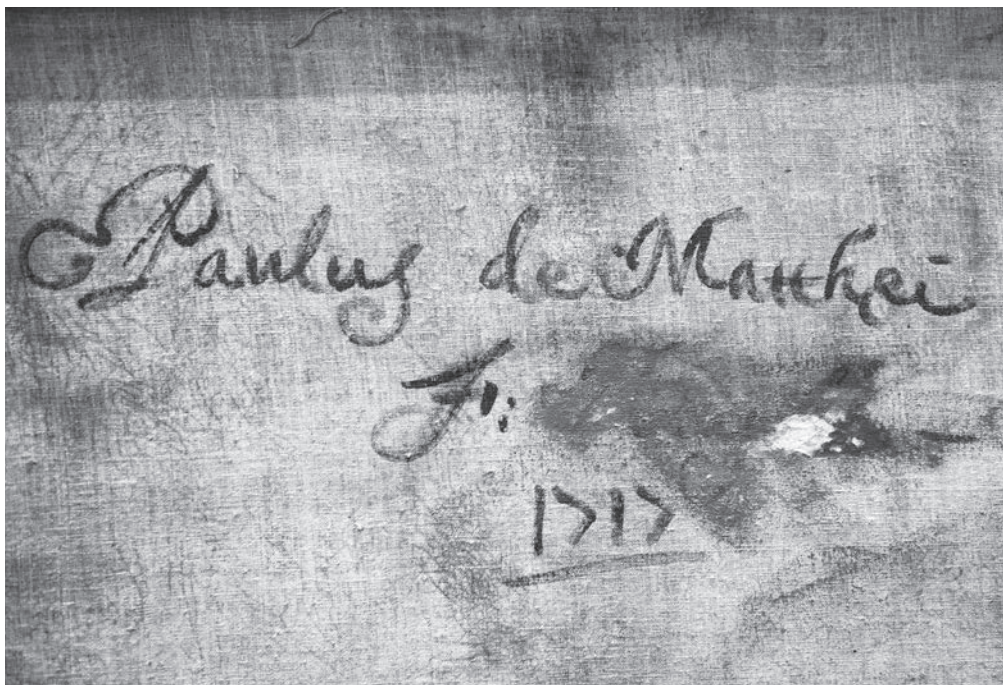
Study of the paintings of Italian artists from the Convent of Discalced Carmelites of San Pedro de Pastrana (Guadalajara), establishing their possible donation by the different members of the ducal family of Pastrana, their origins and the dates of arrival in Pastrana.

ALEGRE CARVAJAL, E., «Políticas culturales de la Casa Ducal de Pastrana. Recepción de obras italianas en el convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana (siglos XVII y XVIII)», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 161-173.

PALABRAS CLAVE: Pastrana, Orden Carmelita, convento de San Pedro, Segismundo Laire, Odoardo Puccinelli, Paolo De Matteis, Luca Giordano, Virgen de Gallora, Giovanni Battista Salvi «Il Sassoferrato», duques de Pastrana, Rubens

KEYWORDS: Pastrana, Carmelite Order, Convent of San Pedro, Segismundo Laire, Odoardo Puccinelli, Paolo De Matteis, Luca Giordano, Virgin of Gallora, Giovanni Battista Salvi «Il Sasoferrato», Dukes of Pastrana, Rubens

1. Paolo De Matteis  
*Stella Maris*  
(detalle del reverso con la firma de Paolo De Matteis), 1717, óleo sobre lienzo. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.



El 20 de octubre de 1718 en el *Libro Becerro* del convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana se anotó la llegada de «dos pinturas muy ricas, una de Nra S<sup>ta</sup>. [Nuestra Señora] y otra de N.M. S<sup>ta</sup> [Nuestra Madre Santa] Teresa, que vinieron de Nápoles».<sup>1</sup> Ambas habían sido realizadas un año antes por el afamado pintor napolitano Paolo De Matteis, tal y como reza en el reverso de uno de los lienzos: «*Paulus de Matthei fecit Neapoli 1717*» (ilustración 1).

Se trata de dos pinturas poco conocidas del pintor napolitano Paolo De Matteis,<sup>2</sup> de gran tamaño, en las que se representa una santa Teresa escritora (ilustración 2) y una Virgen del Carmen interpretada en una visión tan napolitana como una *Stella Maris* (ilustración 3). Sin duda, la excepcionalidad no solo de su temática sino también de su procedencia —y de su calidad— fue lo bastante significativa como para consignarla en el *Becerro* de la comunidad. Ambas pasaron a ocupar un lugar preferente en la iglesia conventual y dos años después, el 9 de abril de 1720, en el mismo libro se anota el encargo de sus dos marcos, «dos marcos dorados y jaspeados para las pinturas de Nápoles»,<sup>3</sup> después de una importante remodelación general de dicha iglesia.

No obstante, no era la primera vez que esta comunidad de frailes carmelitas recibía obras llegadas directamente de Italia. De menor rango pero no menos significativa, en el mismo asien-to fechado el 9 de abril de 1720, se anota como nueva adquisición «una pintura de Nra Sra que está a los pies del S<sup>to</sup> Christo».<sup>4</sup> Se trataba de una obra, de tamaño medio, que hoy podemos atribuir al taller de Giovanni Battista Salvi, apodado «Il Sassoferrato».

1. Archivo del Convento de los Carmelitas Descalzos de Toledo (ACDT), *Libro Becerro del convento de San Pedro de Pastrana* (en adelante *Libro Becerro*). Cajón 76, leg. 3, fol. 199r.

2. Fueron publicadas por primera vez en MUÑOZ MARTÍN, A.; PRIETO PRIETO, M.; TERRADILLOS ORTEGA, V. (dirs.), *Homenaje IV centenario de san Juan de la Cruz. Catálogo*. Guadalajara: Ayto. Pastrana-Diputación Provincial, 1991, págs. 118, 119, 122 y 123. Sin embargo, las últimas publicaciones sobre la obra de Paolo De Matteis no las han recogido: DELLA RAGIONE, A., *Paolo de Matteis: opera completa*. Nápoles: Napoli Arte, 2015; PESTILLI, L., *Paolo de Matteis: Neapolitan painting and cultural history in baroque Europe*. United Kingdom: Ashgate, 2013. Nuevamente han sido analizadas en: ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística del convento de carmelitas descalzos de San Pedro de Pastrana. Catálogo del Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús*. Guadalajara: Intermedio Ediciones, 2018.

3. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 199v.

4. En MUÑOZ MARTÍN, A.; PRIETO PRIETO, M.; TERRADILLOS ORTEGA, V. (dirs.), *Homenaje IV centenario...*, págs. 252 y 253, se señala que esta obra se situó a los pies del Santo Cristo (Cristo yacente), lugar en el que permaneció hasta 1991; este



2. Paolo De Matteis  
*Santa Teresa escribiendo*, 1717, óleo sobre lienzo, 142,5 × 117 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.



3. Paolo De Matteis  
*Stella Maris*, 1717, óleo sobre lienzo, 143,5 × 117 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

Estas obras, que nos introducen en la colección pictórica, escultórica y de mobiliario litúrgico que lentamente fue adquiriendo esta institución a lo largo de sus casi tres siglos de vida (1569-1836),<sup>5</sup> tienen una importancia y una singularidad acordes con el rango y la relevancia del propio convento dentro de la Orden Carmelita a la que pertenecen, pero también acordes al rango y la alcurnia de su protectora y promotora, la Casa Ducal de Pastrana, cuyos titulares fueron personajes destacados en los reinados de Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Felipe V.

Dentro de la colección tienen un lugar notorio un elenco de piezas de pintores italianos, que llegaron gracias a la mediación y el patronato activo de los duques y por las relaciones que mantenían con la corte pontificia de Roma, la corte de Madrid y el virreinato de Nápoles, relaciones que eran unas veces políticas o diplomáticas —por cargos directos como embajadores de la monarquía— y otras, familiares.<sup>6</sup> Vamos a dedicar los siguientes párrafos a estas obras de arte.

Pero hagamos antes un breve repaso por lo que fue la fundación de esta institución religiosa. El convento de frailes carmelitas descalzos de San Pedro de Pastrana<sup>7</sup> (Guadalajara) fue una fundación directa y personal de Teresa de Jesús, realizada en 1569 bajo la protección de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, en ese momento nombrado I duque de Pastrana, dentro del

hecho es el que permitió su identificación. Por otra parte se indica en ACDT, *Libro Becerro*, fol. 199v: «Mas un marco dorado y tallado y una vidriera de cristal para la dicha pintura», marco que todavía conserva la obra.

5. Estudiada en 1991 por MUÑOZ MARTÍN, A.; PRIETO PRIETO, M.; TERRADILLOS ORTEGA V. (dirs.), *Homenaje IV centenario...* y en 2018 por ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*

6. Desde que Felipe II lo fundó, el Consejo de Italia fue una herramienta al servicio del príncipe de Éboli, una institución con la cual podía asegurar el control de Italia para su clientela; en RIVERO RODRÍGUEZ, M., «Italia en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII)», *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, págs. 19-41.

7. Este convento es conocido en la documentación como de San Pedro, de San Pedro de la Vega y del Carmen (por carmelitas). «Libro de la Fundación, y Estado del convento de Religiosos Descalzos de NA. SA. De El Carmen de la Villa de Pastrana», ACDT, *Libro Becerro*, fol. 1r.



proyecto de engrandecimiento de su estado de Pastrana.<sup>8</sup> El asentamiento original, a media legua del núcleo urbano, tuvo un carácter eremítico y ascético, y una estructura rupestre, compuesta exclusivamente por una ermita, un palomar y un conjunto de cuevas donde habitaron los primeros frailes carmelitas. Como tal, se mantuvo hasta que, a finales de siglo, en 1598, una fuerte tormenta arruinó y hundió todo el sistema rupestre, que fue sustituido por un amplio edificio conventual y una nueva iglesia. Ambos se pusieron bajo el patronato directo de la Casa Ducal de Pastrana,<sup>9</sup> suscrito en primer lugar por doña Ana de Portugal y Borja (1570-1629), duquesa viuda de Rodrigo de Silva y Mendoza, II duque de Pastrana (1562-1596), y tutora de su hijo Ruy, menor de edad. A su iniciativa se deben el impulso de la construcción de la iglesia y las primeras dependencias conventuales, dirigidas por fray Juan de Jesús María y fray Alberto de la Madre de Dios, arquitectos de la Orden, y la aportación de una interesante obra, hoy perdida: el retablo mayor de la iglesia, que se conformó con cinco pinturas de Pantoja de la Cruz.<sup>10</sup>

A partir de este momento, finalizadas las obras de construcción del convento, hacia 1630,<sup>11</sup> llegan las primeras donaciones destinadas a la institución gracias a la iniciativa del III duque de Pastrana, Ruy Gómez de Silva-Mendoza (1583-1626), gran coleccionista de pintura, gran bibliófilo<sup>12</sup> y un espléndido mecenas para Pastrana, donde instauró una fábrica de tapices importante.<sup>13</sup> Dentro de este grupo de obras, entre las que se encuentran una interesante serie denominada *Los Padres del Yermo* compuesta por ocho retratos de eremitas de los que se conservan seis, y una *Virgen del Popolo*<sup>14</sup> —obras realizadas por su pintor de cámara, el flamenco Francisco de Cleves—,<sup>15</sup> llegaría la primera pieza de origen italiano: una *Santa Faz* que podemos atribuir al pintor Segismundo Laire<sup>16</sup> (ilustración 4).

De origen bávaro, nacido en Múnich en 1552, Segismundo Laire desarrolla casi toda su carrera artística en Roma como pintor y miniaturista, donde permanece hasta su muerte en 1632. Básicamente es un pintor de obras de pequeño formato realizadas sobre piedras duras, que en la corte papal gozaban de gran fama. En Roma conoce al III duque de Pastrana, Ruy Gómez, que se encuentra como embajador extraordinario de Felipe IV ante la Santa Sede (1623-1626) defendiendo los intereses españoles sobre la Valtelina. El gusto del III duque por este tipo de obras está

---

8. Sobre la actuación de Ruy Gómez como señor de Pastrana y sobre sus fundaciones religiosas véase ALEGRE CARVAJAL, E., «Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli y Pastrana. Un espacio y su señor», en *idem*; GUILLÉN BERRENDERO, J.A.; HERNÁNDEZ FRANCO, J. (eds.), *Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli. Su tiempo y su contexto*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2018, págs. 123-160; ALEGRE CARVAJAL, E., *La Villa Ducal de Pastrana*. Guadalajara: Aache, 2003.

9. Instaurado el 23 de febrero de 1598. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 1r.

10. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 108r: «Un retablo que está en el altar mayor que en el cuadro principal está la transfiguración y en los dos pequeños San Sebastián y la conversión de San Pablo»; y en nota marginal: «Este retablo se alterado y hecho de nuevo y no se pudieron acomodar estos cuadros pequeños». La información de que fueron realizados por Pantoja de la Cruz se halla en MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M., *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987, pág. 374.

11. Concluyen las obras con la construcción de la fachada de la iglesia, por fray Alberto de la Madre de Dios, posiblemente en 1625. Ese mismo año, fray Alberto, que estaba dirigiendo diversas partes de la construcción del convento, fue requerido por fray Pedro González de Mendoza, hijo de los príncipes de Éboli, para que diera las trazas de reedificación de la Colegiata de la Villa de Pastrana.

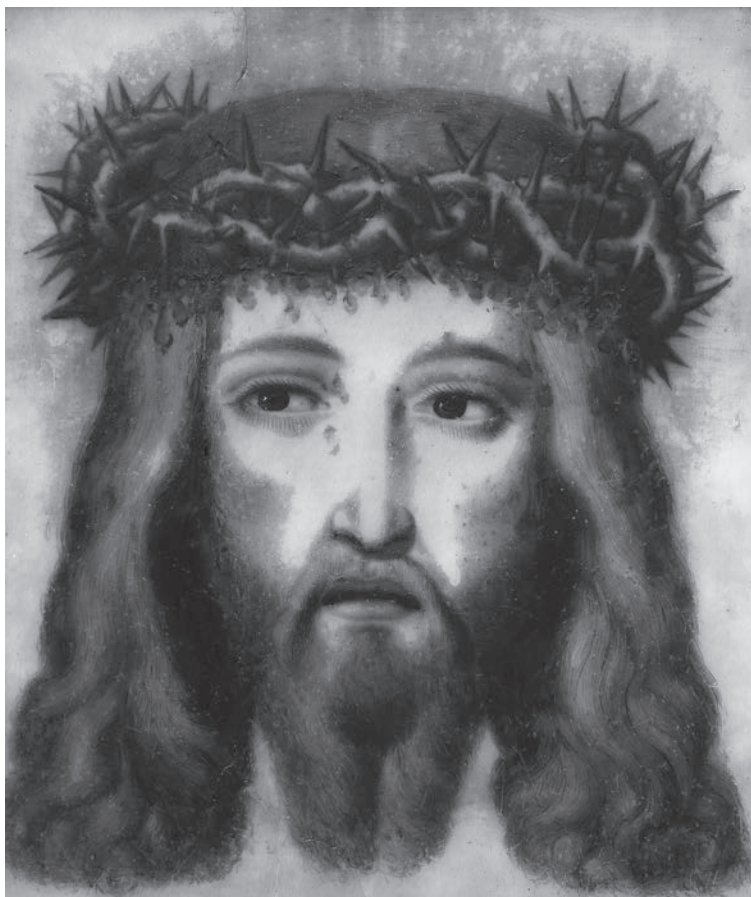
12. DADSON, T.J., «Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626)», en *idem*, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de oro*. Madrid: Arco Libros, 1998, págs. 165-175.

13. ALEGRE CARVAJAL, E., *La Villa Ducal...*, págs. 153-159.

14. Actualmente en el Museo Parroquial de Tapices de Pastrana.

15. Pintor del que apenas se han catalogado obras conocidas. GONZÁLEZ RAMOS, R., «Francisco de Cleves: un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana», *Archivo Español de Arte*, 79, 313, 2006, págs. 61-76.

16. Sobre Segismundo Laire véase: BRACCHI, E., «Vita de Sigismondo Laire, pittore», en AGOSTI, B. (ed.) *Giovanni Baglione, Le Vite*. Milán: Officina Libraria, 2018 (en prensa); BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. París: Gründ, 1924, vol. II, pág. 16. Para su obra en España: RAMALLO ASENSIO, G., «Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida, del pintor Segismundo Laire: alemán en Roma», *Archivo Español de Arte*, 315, 2006, págs. 243-261; *idem*, «Una joya con pintura del miniaturista Segismundo Laire», en RIVAS, J. (ed.), *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 603-609.



4. Segismundo Laire, atribuido a, *Santa Faz*, c. 1626-1630, óleo sobre alabastro, 35 × 29,5 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

documentado, tanto en sus encargos directos a Laire<sup>17</sup> como en la presencia de diversas pinturas y miniaturas sobre piedra en su colección particular, por lo que pensamos que esta *Santa Faz*, sobre alabastro y monocroma, pudo ser una de las suyas. De hecho, en el inventario de la colección de pinturas realizado a la muerte del duque aparece un «cuadro de Ecce Homo con su cerco de peral negro»<sup>18</sup> que pasó, junto con los mencionados cuadros de *Los Padres del Yermo* pintados por Cleves, al convento de Pastrana, una vez terminadas las obras y tras el fallecimiento del duque.

Presumiblemente esta *Santa Faz* llegó a Pastrana junto con otra singular pieza sobre piedra y de gran tamaño. Se trata de un óleo sobre piedra de ágata, obra del pintor francés Jacques Stella.<sup>19</sup> Lleva la firma: «Jaq. Stella...1624», es decir, que la realizó durante su etapa romana (1621-1634) por encargo del propio papa Urbano VIII, para el que trabaja a menudo.<sup>20</sup> La pintura fue uno de los regalos del papa al III duque —además de una piedad de marfil y unos vasos litúrgicos—,<sup>21</sup> porque «era grandissima la afición y amistad que le tenia»<sup>22</sup> y por la ayuda prestada

17. COLLOMB, A.L., «La peinture sur pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains», *Paragone*, 69, 2006, págs. 75-87.

18. DADSON, T.J., «Inventario...», pág. 254.

19. THUILLIER, J., *Jacques Stella: 1596-1657*. Metz: Serge Domini, 2006; LAVEISSIÈRE, S.; CHOMER, G. (dirs.), *Jacques Stella (1596-1657)*. París: Somogy, 2007.

20. TORRES-PERALTA GARCÍA, M.J. DE, «Una obra inédita de Jacques Stella en Pastrana (Guadalajara)», *Archivo Español de Arte*, 56, 224, 1983, págs. 377-379.

21. Hoy en el Museo Parroquial de Tapices de Pastrana. ESTELLA, M., «Los relieves en marfil de la Colegiata de Pastrana y del convento de Santa Teresa de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, págs. 684-689.

22. DADSON, T.J., «Inventario...», pág. 254.

para su elección al pontificado. Los regalos fueron elementos habituales en la negociación diplomática; en este sentido, en la Roma papal de la primera mitad del siglo XVII, los cuadros en piedras duras gozaron de gran prestigio,<sup>23</sup> y sin duda a ellos eran grandes aficionados tanto el papa como el duque.

Es más que probable que ambas obras, la piedra de ágata y la *Santa Faz*, vivieran el mismo viaje azaroso hasta alcanzar la península ibérica, durante el cual el navío del aristócrata sufrió un naufragio donde presumiblemente se perdió una parte del extenso ajuar. Una vez en España, Ruy Gómez, como patrono de la iglesia colegial, donó a esta institución la pieza más importante y de mayor tamaño, la de Stella —hoy la podemos admirar en el altar mayor de la colegiata de Pastrana—, mientras que a los conventos de Pastrana destinó piezas más pequeñas. Al de San Pedro no se le pudieron entregar hasta después de su fallecimiento, por la persistencia de las obras hasta 1630. En este sentido ya hemos puesto en relación esta *Santa Faz* de Laire con el *Ecce Homo* de su colección.

En cambio, al convento de Frailes Franciscanos Observantes de San Francisco, situado también en Pastrana, e igualmente bajo el patronato de la Casa Ducal llegaron «una Magdalena», y «unos ermitaños, pequeños y sobre piedra»,<sup>24</sup> obras desaparecidas en la actualidad.

Tras la muerte del III duque (1626) y por la minoría de edad del IV, el gobierno de la Casa de Pastrana es ejercido con eficacia por su tío, fray Pedro González de Mendoza (1570-1639), arzobispo-obispo de Sigüenza, hijo de los príncipes de Éboli. Pese a sus importantes promociones artísticas tanto en Pastrana<sup>25</sup> como en este mismo convento, las obras donadas son siempre de factura castellana y de entornos próximos a sus sedes obispales —Sigüenza, Zaragoza o Granada—. Prueba de ello es el ciclo narrativo de la fundación del convento de San Pedro, que mandó realizar para esta comunidad, compuesto por seis grandes lienzos de autor anónimo y, como se ha indicado, de factura castellana, donde se narra de forma pormenorizada la creación de la institución y se retrata al conjunto de personajes que participaron en ella, con una clara misión de rememoración de la magnificencia de la Casa Silva-Mendoza.<sup>26</sup>

En adelante, en la segunda mitad del siglo XVII, va a ser decisiva la presencia destacada de los miembros de la familia ducal en la corte madrileña, en la que el IV duque, Rodrigo de Silva y Mendoza (1614-1675), y el V, Gregorio María de Silva y Mendoza (1649-1693), van a jugar un notorio papel a lo largo de los reinados de Felipe IV y Carlos II. Sus relaciones y su influencia en ella, el primero como mayordomo mayor de la reina regente Mariana de Neoburgo, y el segundo como *sumiller corps* del rey, determinan que su activo mecenazgo hacia el convento de Pastrana esté relacionado con el elenco de artistas que giran en torno a esa corte y que han recibido el apelativo de «escuela madrileña». La mayor parte de los pintores, posteriores a Velázquez y activos en el reinado de Carlos II, están presentes en la colección de los Carmelitas de Pastrana: Francisco Rizi, con una *Huida a Egipto* que llega al convento en 1668;<sup>27</sup> Juan Antonio Frías Escalante, con una *Transverberación de Santa Teresa*, una de sus pocas obras firmadas («ESCALANTE/FAT»), posiblemente de ese 1668; Antonio Palomino, con una *Inmaculada*;

23. ZENON DAVIS, N., *The gift in Sixteenth-century France*. Oxford: Oxford University Press, 2001; AGUILÓ, M.P., «Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII», en CABAÑAS, M.; LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN, W. (coords.), *Arte, poder y sociedad en los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, págs. 49-62.

24. DADSON, T.J., «Inventario...», pág. 254. Estas obras son descritas en el inventario de bienes desamortizados de este convento como «dos cuadritos de Piedra, uno de la magdalena y otro que presenta el atrio de un templo». Archivo Histórico Provincial (AHP), *Inventario de Bienes Desamortizados del convento de San Francisco de la Villa de Pastrana 1836*, caja 58, núm. 30, fols. 11 y 12.

25. Reconstruyó y dotó la Colegiata y fundó, construyó y dotó el Colegio de Niños Cantores de San Buenaventura. ALEGRE CARVAJAL, E., *La Villa Ducal...*, págs. 162-193.

26. ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*

27. ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura madrileña del siglo XVII. Primer tercio*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969; *idem*, *Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1987.

28. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 109r: «Item otro quadro grande de la Virgen i San Josef i el niño Jesus quando ivan a Egipto, con su marco dorado». Anotación de fecha 6 de abril de 1668.



5. Odoardo Puccinelli *San Silverio Papa*, 1674, óleo sobre lienzo, 54 × 41 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

el escultor Juan Sánchez Barba, con un *Cristo yacente* llegado en 1670; y sobre todo Juan Carreño de Miranda, con una obra de gran formato —*San Joaquín y santa Ana con la Virgen niña*— de la que no tenemos noticias en el convento hasta 1718.<sup>29</sup> Pese a la tardía cronología de su llegada no la podemos extraer del mecenazgo e influencia del V duque, muerto en 1693, para quien Carreño realizó, hacia 1679, un magnífico retrato —conservado en el Museo del Prado— y, en 1668, el lienzo *El premio lácteo a san Bernardo*,<sup>30</sup> el cual donó a la Colegiata de Pastrana.

Es indudable que el conjunto de estas obras llegan a Pastrana ligadas a un mismo impulso,<sup>31</sup> contexto en el que podemos circunscribir la presencia en la colección carmelita de dos nuevas obras italianas, ciertamente singulares. La primera de ellas —realizada en 1674 por Odoardo Puccinelli, un desconocido pintor italiano— representa un retrato del papa san Silverio (ilustración 5). En el dorso del lienzo podemos leer: «*Fatto dall originale esistente nella Galleria de Mosaici in San Pietro Vaticano, da Odorardo Puccinelli. Roma 1674*». Esta anotación abre grandes incógnitas; la primera, sobre la opaca identidad de su pintor; la segunda, sobre

29. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 199r. En la visita de 2 de abril de 1718, la pintura ya está en el convento y se realiza un retablo para enmarcarla en su pequeña capilla.

30. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pág. 121.

31. Con el que también podríamos relacionar la entrega a la Colegiata de Pastrana, en el año 1667, por parte del IV duque de Pastrana, de los famosos tapices flamencos que representan las hazañas del rey Alfonso V de Portugal en el norte de África.



el origen del modelo que la inspira, ya que la galería de retratos de los papas se encuentra en la basílica de San Pablo Extramuros de Roma y no en San Pedro, donde la serie de los retratos originales, iniciada por el papa León I (440-461), estaba realizada en pintura al fresco. Este *Retrato de san Silverio*, de gran calidad, está ideado a partir de estos modelos originales,<sup>32</sup> aunque el fondo del lienzo está pintado simulando el pan de oro y las teselas de mosaico, a semejanza de los retratos, que fueron restaurados en mosaico en 1847, tras el incendio que en 1823 destruyó la basílica casi por completo. Esto nos lleva a pensar que el *Retrato de san Silverio* que hoy contemplamos muestra la intervención realizada en 1869 por el pintor madrileño Regino Páramo,<sup>33</sup> quien repintó el fondo con la imitación de teselas de mosaico e hizo la anotación del reverso. Regino Páramo recibió el encargo de restaurar muchas de las obras del convento carmelita<sup>34</sup> y presumiblemente en este lienzo decidió emular la contemporánea restauración de los originales.

La falta de documentación nos impide, por el momento, conocer con exactitud cuál fue la vía de llegada al convento tanto de la comentada obra de Puccinelli como de una pintura muy original, de delicada factura, dedicada a la Virgen de Gallura, o *Madonna della Gallura*. Cuenta con una cartela en la parte inferior del lienzo que reza: «Verdadero retrato de la Devotísima Virgen de Galora, enviado a Doña Catalina Sabelli, princesa de Albano», por la que sabemos que se trata de una imagen que copia un retrato original de esta Virgen conservada en una pequeña región de Cerdeña, Gallura, realizada en torno a 1631 para Catalina Savelli, esposa de Paolo Savelli,<sup>35</sup> princesa de Albano desde 1607. Esta aristócrata favoreció a la Orden Franciscana —orden que inició la devoción por esta *Madonna di Gallura*— y, en agradecimiento, los franciscanos de Gallura le enviaron esta obra, que evidencia la deuda contraída con la tradición artística bizantina de los iconos.<sup>36</sup>

Aunque este conjunto de circunstancias no aclaren cómo se produjo la donación de esta pintura al convento de Pastrana, sí es posible rastrear a lo largo de todo el siglo XVII una constante relación entre la familia Savelli y los diferentes miembros de la Casa Ducal de Pastrana, que se intensifica en los años finales del siglo,<sup>37</sup> sin olvidar que la esposa del V duque fue doña María de Haro y Guzmán, hija de Luis de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio, valido de Felipe IV, y por tanto hermana de Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, quien, al igual que su padre, fue un gran coleccionista, embajador en Roma y virrey de Nápoles.

El siglo XVIII, una vez superados los críticos acontecimientos y la inestabilidad vivida durante la Guerra de Secesión (1701-1713), abre una coyuntura de expansión y riqueza para esta comunidad religiosa que se ve reflejada en el conjunto de importantes obras de transformación de las instalaciones conventuales, en la renovación general de la iglesia y en la aportación de nuevas e importantes obras de arte italianas, entre las que se encuentran las dos pinturas de Paolo

---

32. Los retratos han sido analizados en: BRUYNE, L. DE, «L'antica serie di ritratti dei papi conservati nel monastero di S. Paolo fuori mura», en *RAC* 7, 1930, págs. 107-137; *idem*, *L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori mura*. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1934.

33. OSSORIO y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX (1883-1884)*. Madrid: Giner, 1975, pág. 94.

34. Los Padres Franciscanos Misioneros de Filipinas obtuvieron este edificio y recibieron muchas de las obras ligadas a la fundación carmelita, que fueron restauradas por el pintor Regino Páramo. Archivo Franciscano Ibero-Oriental (AFIO), signatura 246: Correspondencia entre Regino Páramo y el padre fray Francisco de Cañaveras, carta del 15 de septiembre de 1869.

35. Paolo Savelli era duque de Castel Gandolfo y de Ariccia. Pablo V lo nombró príncipe de Albano en 1607 y embajador en la corte del emperador Fernando II. Murió en 1632. Sobre la familia Savelli véase: MAZZETTI DI PIETRALATA, C., *I Savelli: arte e storia di una famiglia romana all'alba della crisi*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2018 (en prensa). MAZZETTI DI PIETRALATA, C.; AMENDOLA, A. (eds.), *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2017.

36. GIORNI, F., *Storia di Albano*. Roma: Puccinelli, 1842, pág. 140.

37. Tal vez la señal más clara de un posible intercambio de regalos se produce con la recepción de una carta, fechada en 1685 y dirigida al duque del Infantado, en la que el cardenal Savelli (Paolo) le da las gracias al duque por sus favores y le ofrece su influencia para la confirmación de los privilegios al convento de San Bartolomé de Lupiana. AHNOb, 1.8.8.6, OSUNA, CT. 269, D. 65.



De Matteis y la del taller del Sassoferrato, ya reseñadas, y dos pinturas de Luca Giordano. Aspectos todos a los que van a estar muy activamente vinculados el VI duque de Pastrana, Juan de Dios de Silva y Haro (1672-1737),<sup>38</sup> y sobre todo su hija y heredera, María Teresa de Silva Hurtado de Mendoza (1707-1770), VII duquesa.<sup>39</sup>

En este sentido, 1718 es un año decisivo en el inicio de una auténtica política artística dentro de esta institución conventual, fijada en transformaciones tanto arquitectónicas como ideológicas, que busca la reafirmación, cada vez más contundente, de una narración propagandística y didáctica estrictamente carmelita. Las dos magníficas obras de Paolo De Matteis con su elaborada y compleja iconografía inauguran este período de renovación en busca de una lectura barroca más homogénea y persuasiva de carácter carmelita.

La obra *Santa Teresa escritora* revela que el autor se hallaba familiarizado con las grandes representaciones pictóricas sobre la santa: de pie frente a la mesa, con sus utensilios de escritura y el magnífico crucifijo, sigue el prototipo que habían plasmado grandes pintores del siglo XVII, como Rubens, José de Ribera o Alonso del Arco, pero introduciendo, de forma estricta, un estudio del rostro, en la línea del *vero retrato* pintado por fray Juan de la Miseria, que evidencia el profundo conocimiento de De Matteis de la iconografía teresiana.<sup>40</sup> Muy especialmente ese carácter carmelita es remarcado en la novedosa interpretación que el pintor realiza de la Virgen del Carmen como *Stella Maris*, inspirada en el célebre icono napolitano de «La Bruna» (Virgen de la Ternura), conservado en la basílica santuario de Santa Maria del Carmine Maggiore de Nápoles, para mostrar a la Virgen como estrella del mar, como reina y como madre, que al exhibir el escapulario en su mano derecha, principal signo del culto mariano carmelita, queda transformada en la advocación de la Virgen del Carmen.<sup>41</sup> Esta rica narración iconográfica nos permite pensar que fue una pintura cuidadosamente encargada, y por supuesto ejecutada, cuyo prototipo va a repetir el propio pintor en obras de su taller.<sup>42</sup>

En 1718 se acomete también la remodelación arquitectónica de una de las capillas laterales, terminada en 1720, la del Santo Sepulcro, que amplía su espacio para embutir en su grueso muro un nuevo retablo sobre cuya mesa de altar se sitúa una magnífica urna dorada destinada a contener el *Cristo yacente* de Juan Sánchez Barba. Sobre ella, un efectista transparente barroco. Y en el ático del retablo, una interesante pintura —de autor desconocido— que remarca una vez más la iconografía carmelita de la Virgen como reina, vestida con el hábito pardo carmelita pero con capa blanca de armiño y corona de reina. Recordemos que este es también el año que se recibe la pintura de Carreño de Miranda *San Joaquín y santa Ana con la Virgen niña*, en la que la Virgen-niña, como «primera carmelita», se engalana con el hábito pardo de la Orden —la capa blanca y el escapulario—, y como reina es coronada de rosas.

El conjunto de estas imágenes marianas conmemoran el centenario de una fecha clave para la Orden Carmelita, por la que el papa Pablo V, en 1613, instituyó la festividad de Nuestra Señora del Monte Carmelo —el 16 de julio— como la principal de la Orden,<sup>43</sup> reconociendo a la Virgen (del Carmen), como Reina y Madre del Carmelo, como su patrona y como su prime-

---

38. El duque Juan de Dios, tras la guerra, no tuvo una vida política y cortesana muy activa. Se refugió en sus estados, en su administración y acrecentamiento económico, lo que le convirtió en uno de los hombres más ricos del momento: DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Madrid: Ariel, 1990.

39. Fue la primera mujer heredera directa del ducado de Pastrana, no así del Infantado.

40. De Matteis estaba familiarizado con la iconografía teresiana dado que, en torno a 1652, había trabajado en la decoración interior de la iglesia de Santa Teresa degli Scalzi en Nápoles.

41. MARTÍNEZ CARRETERO, I., *La advocación del Carmen. Origen e iconografía*. San Lorenzo de El Escorial: Advocaciones marianas de Gloria, 2012.

42. El tema de la *Stella Maris* se repite en: *Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio* (1723), iglesia de San Stefano de Capri; *Virgen del Carmen y san José y santa Teresa de Ávila*, iglesia de San Michele de Anacapri; *San Tomás Stok*, iglesia de Santa Maria del Carmine de Barletta. Véase DELLA RAGIONE, A., *Paolo de Matteis...*; PESTILLI, L., *Paolo de Matteis...*

43. El 16 de julio de 1251 la Virgen María se apareció a Simón Stock, prior de la Orden Carmelita, posteriormente canonizado, y le concedió el don del Escapulario, diciéndole: «Este es para ti y los tuyos un privilegio: quien lo porte será salvado de todo».



6. Luca Giordano  
*La negación de san Pedro*,  
c. 1740, óleo sobre lienzo,  
212 × 172 cm.  
Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

ción de la capilla del Santo Sepulcro, y continúa con la renovación de la cabecera de la iglesia y con la llegada de las pinturas de Luca Giordano.

En 1740 se había concluido la primera fase de esta renovación, la pequeña cabecera original había sido sustituida por otra de considerables dimensiones, elevación y profundidad, destinada a albergar un nuevo y flamante retablo. Este se encontraba en proceso de dorado,<sup>47</sup> y se acabó erigiendo como un potente reclamo visual dentro del conjunto. Su naturaleza teatral lo convirtió en un decisivo instrumento propagandístico del espíritu carmelita, condición que, desde luego, no había contemplado el retablo antiguo de Pantoja de la Cruz. Presidido por una talla de la Virgen del Carmen y flanqueado por las imágenes de san José y santa Teresa,<sup>48</sup> sirvió sobre todo para cobijar en su ático el lienzo de *La negación de san Pedro* (ilustración 6), pintado para este fin por Luca Giordano. Por primera vez, un san Pedro —santo de la advocación del convento— presidía, junto a una Virgen del Carmen, esta iglesia conventual (ilustración 7).

ra carmelita. Además, ratificó el controvertido «privilegio sabatino», que concedía validez salvífica al Escapulario.

Ciertamente, la llegada de piezas artísticas tan destacadas al convento, y el desarrollo de las significativas obras de remodelación y actualización barroca en el gusto y carisma de la iglesia, solo se pueden justificar por la iniciativa personal de la inédita María Teresa de Silva Hurtado de Mendoza, como ella se hacía llamar, que se convirtió en la VII duquesa de Pastrana (desde 1737 hasta 1770), por falta de un descendiente varón.<sup>44</sup>

María Teresa hereda de su padre, don Juan de Dios Silva de Haro, una saneada y cuantiosa hacienda, que le permite desarrollar una extensa política artística, como mecenas y como destacada coleccionista de obras de arte.<sup>45</sup> Su generoso patronazgo sobre el convento de Pastrana se inicia entre 1718 y 1720, cuando es todavía duquesa de Arcos,<sup>46</sup> con la restructura-

44. Su verdadero nombre era María Francisca Ildelfonsa de Silva y Gutiérrez de los Ríos, pero en él se perdía la alusión mendocina, por lo que ella se hizo llamar con el apellido principal de la Casa del Infantado, Hurtado de Mendoza, su más prestigioso título nobiliario. Aunque, significativamente, mantuvo el Silva, de la Casa de Pastrana, como primer apellido. Como María Francisca se la recoge en las genealogías de la Casa del Infantado.

45. BARRIO MOYA, J.L., «El inventario de los bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado», en *Wad-al-Hayara*, 15, 1988, págs. 255-268.

46. En ese momento no había heredado todavía los ducados de Pastrana ni Infantado, y era esposa de Joaquín Cayetano Ponce de León y Spínola, VIII duque de Arcos.

47. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 150v: «se empezó a dorar el Retablo mayor y dejó dorado el primer cuerpo y el segundo quedó ya preparado para dorarse». Sabemos que en esta fecha la parte que se doró del retablo mayor costó once mil reales y que, cuando «se concluyó la obra del retablo», esta costó quince mil ochocientos reales más. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 150r.

48. ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*





7. Retablo mayor de la iglesia del convento de San Pedro, c. 1740. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

En el presbiterio y, enfatizando el valor teatral del retablo y su narración alegórica, en los muros adyacentes, se situaron las pinturas de Paolo De Matteis, *Santa Teresa escritora* y la *Stella Maris*, perfectamente adornadas con costosos aderezos.<sup>49</sup>

49. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 152r: «Item se hicieron y doraron los adornos de los cuadros que estan orilla del Altar mayor, que tubieron todo coste mil y trescientos reales».





8. Luca Giordano  
*Cristo camino del Calvario*, c. 1740, óleo sobre lienzo 128 × 104 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

Pero la escenografía sacra de carácter barroco no se había completado todavía. De Luca Giordano se habían recibido dos pinturas, la de *San Pedro* del retablo mayor y un *Cristo camino del Calvario* (ilustración 8), lo que dio pie a transformar la capilla del Cristo de la Misericordia o de la Verdad, para la cual se realizó un nuevo retablo con la evidente intención de poder acomodar en él esta obra de Giordano. Pese a que era un espacio que se había remodelado y ampliado pocos años antes —en 1733, cuando se recibió por donación la emblemática talla de un Cristo crucificado realizado por Gregorio Fernández—,<sup>50</sup> de nuevo se interviene en él para modificar su retablo e introducir la pintura de Giordano que remarcaba el patrocinio ducal, pese a otras donaciones.

Las dos capillas —la del Cristo de la Verdad y del Santo Sepulcro—, jerarquizadas por su tamaño y con un programa iconográfico y escenográfico complementario, establecían un recorrido devocional, dentro del templo, sobre el tema de la Pasión, en el que la preeminencia de la promoción ducal era sumamente sutil, pero distintiva y evidente: frente a las teatrales tallas policromadas —objetos de gran piedad—, producto de donaciones individuales, el prestigio de la Casa Ducal y la legitimación de su patronazgo, no compartido, se remarcaba por la presencia de las piezas de pintura de factura internacional. La procedencia de las obras y la técnica con la que están ejecutadas son las que establecen una subordinación entre las obras donadas y un rango de jerarquía entre donantes y patronos.

50. ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*

En este sentido, aunque desborde los límites establecidos en este trabajo, no podemos dejar de referirnos a la recepción en el convento, en torno a 1754,<sup>51</sup> de dos hipotéticas obras de Rubens, de las que solo tenemos una sugerente y enigmática referencia documental: «Item se adquirieron dos pinturas grandes del pintor Rubenes, la una de San Antonio y la otra de San Pedro saliendo de la cárcel».<sup>52</sup> La alusión al pintor «Rubenes»<sup>53</sup> es única, puesto que, en la cuantiosa documentación general del convento que hemos manejado, no hay ningún otro caso en que se haga mención concreta a un artista ni se ponga en relación directa con sus obras. Solo podríamos compararlo con la indicación de las obras «de Nápoles» (las de Paolo De Matteis). Lo que nos permite creer que realmente existieron dos pinturas de Rubens en la colección artística de este convento, vinculadas al mecenazgo de la duquesa María Teresa,<sup>54</sup> que se perdieron tras la dispersión de las obras por la desamortización, y que, al igual que las «pinturas de Nápoles», de lo que nos hablan los *Rubenes* es de la calidad y rango de su promotora.

---

51. Los dos cuadros fueron adquiridos en el trienio de fray Luis de San Joseph, que se inicia en 1754. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 5r.

52. Poco tiempo después sabemos que se ubicaron en la sacristía y se doraron sus marcos: «se doraron los marcos de los cuadros de San Antonio de Padua y de San Pedro saliendo de la cárcel que están en la sacristía y costaron 400 reales». ACDT, *Libro Becerro*, fol. 152r.

53. Una alusión a Rubens como «Rubenes» la tenemos en BURKE, M.; CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997, vol. 2, pág. 1158, donde se consigna la existencia de una obra titulada *La abundancia de Rubenes con muchas figuras de su familia*, en la colección del marqués del Carpio.

54. Esta hipótesis se afianza al constatar que la duquesa María Teresa poseía varios Rubens auténticos en su colección particular. Véase BARRIO MOYA, J.L., «El inventario...», pág. 259.