

INVESTIGART

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA OBRA
LA APARICIÓN DE SAN JERÓNIMO A SAN AGUSTÍN
POR CLAUDIO COELLO



Gloria Martínez Leiva
Dra. en Historia del Arte

2022

CLAUDIO COELLO (Madrid, 1642-1693)

Aparición de san Jerónimo a san Agustín

ca. 1693

Óleo sobre lienzo

203 x 161 cm



Marcas, números o inscripciones: «Claudio Coello / 2 de marzo de 1642 – 20 de abril de 1693 / Este cuadro según referencia que se me ha facilitado debió de pertenecer al Escorial. / Cuando la desamortización de la Iglesia se debió vender y por esta razón el P. Zarco quiso rescatarlo, aparte el interés que tiene el cuadro de ser el *Sueño de San Agustín* por ser agustinos los que regentan aquel Monasterio. / Esto en cuanto a lo anecdótico. / En cuanto al juicio que me merece el cuadro es de una autenticidad indiscutible por reunir las mismas características que su obra. / Paleta profunda y transparente, color fuerte y brillante, sobrio de técnica, siendo sus colores preferidos el rojo, el azul cobalto y sus grises oscuros, sus inconfundibles alfombras persas todas estas características le hacen inconfundible tal es mi opinión. / L. de Arbaiza. / Bilbao 15-2-1945», trasera del lienzo, etiqueta pegada en el bastidor en uno de los travesaños.

Conservación: La obra tras su adquisición en mayo de 2022 ha sido intervenida por la restauradora Dña. Susana Lescure. Se levantaron los barnices oxidados y se consolidó la capa pictórica que, aunque estaba en buen estado de conservación, presentaba barridos de veladuras previas. La obra presentaba un reentelado previo a dicha intervención. Para más información puede consultarse el informe de restauración.

Procedencia: 1945, adquirido por la colección Valdés de Bilbao; 1976, antes del fallecimiento de Félix Fernández-Valdés la obra debió de ser vendida ya que no figura en su inventario póstumo de bienes; 2022, adquirido por la Sociedad de Condueños de Alcalá de Henares.

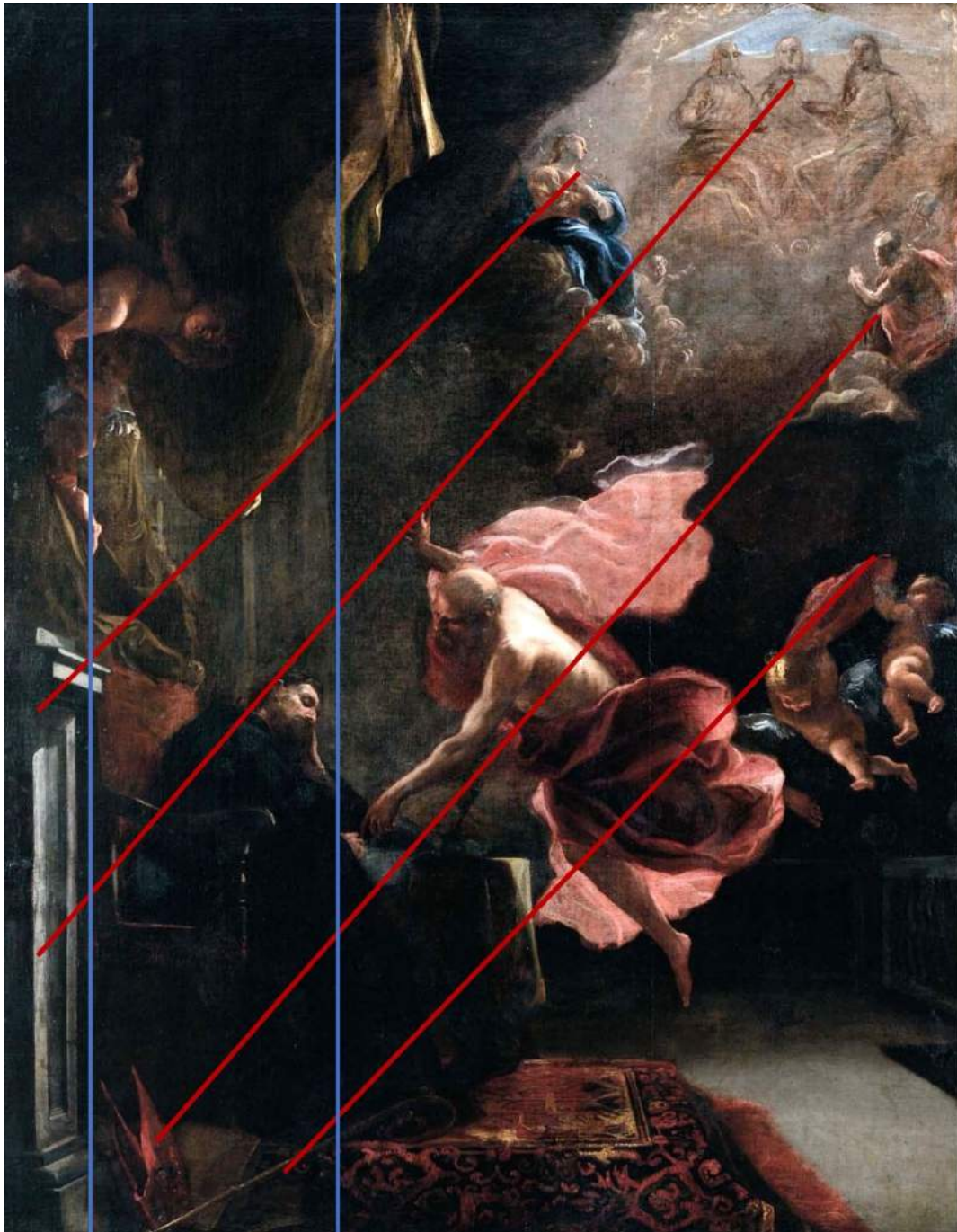
Bibliografía: Sullivan 1989, pp. 224-225, cat. PD7 [como obra de atribución discutible]; García Cueto 2016, pp. 218-219, fig. 127.

DESCRIPCIÓN

La escena se desarrolla en el interior de una estancia monumental que se encuentra casi en la penumbra. Posiblemente se trata del presbiterio de un templo, ya que a la izquierda aparece la basa de una pilastra de gran altura, parcialmente cubierta por un gran cortinaje de tono dorado que sustentan tres angelotes, y a la derecha cierra la composición un trozo de balaustrada de piedra que parece enmarcar el lugar donde se encuentra san Agustín. El Padre de la Iglesia está sentado en un gran sillón frailer con respaldo de terciopelo carmesí que se encuentra sobre una plataforma elevada vestida con una alfombra persa. Apoya su brazo izquierdo, con su cabeza dormida sobre él, encima de una mesa donde se sitúa la escribanía y la carta que el santo le estaba escribiendo a san Jerónimo. Este viste con el sayal negro de su Orden y para poder identificarle mejor, a su lado derecho, en el suelo, están la mitra y el báculo que hacen referencia a su condición de obispo de Hipona. Delante de san Agustín, volando en el centro de la composición, se encuentra san Jerónimo. Este se presenta de edad avanzada, con barba cana y escaso cabello blanco, su torso desnudo y vestido tan sólo con un manto rojo que vuela escenográficamente en el aire. Detrás de él aparecen dos angelotes que portan entre sus manos un capelo cardenalicio, no dejando duda al respecto de que el representado es san Jerónimo. El santo toca con uno de sus dedos de la mano izquierda la mano de san Agustín, mientras que con su brazo derecho extendido le indica hacia arriba, donde en un rompimiento de gloria se sitúa la Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y el Espíritu Santo, cada uno encarnado en una figura masculina y comprendidos dentro de un halo de forma triangular que hace referencia directa a su persona trina pero única. A la izquierda de la Trinidad se encuentra la Virgen María, con los brazos cruzados sobre su pecho en señal de aceptación de la voluntad divina. Esta está sentada sobre un trono de nubes y rodeada de angelotes que le señalan hacia el trío principal. Mientras, a la derecha, en un nivel algo inferior que la Virgen, vestido con un manto rojo, está san Juan Bautista, quien porta en su mano derecha una cruz y con la izquierda señala a la Trinidad. A los pies de san Juan se sitúan varios corderos que hacen referencia simbólica al santo.

La composición está dominada por un fuerte dinamismo que nace de la contraposición de líneas verticales y diagonales. Así mientras que las pilastras y la cortina marcan una fuerte verticalidad en la obra, cerrándola en su lado izquierdo, diversas

diagonales, que parten desde el rompimiento de gloria, marcan una serie de líneas paralelas que llevan desde las figuras celestes a san Agustín y del capelo de san Jerónimo a la mitra y el báculo del obispo de Hipona (fig. 1). Estas líneas dirigen la mirada del espectador a los diversos personajes de la obra y, asimismo, focalizan el haz de luz que ilumina las zonas que deben de quedar claras para su lectura, mientras que el resto de la pintura permanece en un tenebrismo teatral.



1

Destaca asimismo el recurso utilizado por el artista de utilizar el fondo de la preparación para sobre él insinuar levemente, a través del dibujo y sin apenas color, el grupo de la Trinidad, dando así a este una sensación más etérea e irreal, como perteneciente a otro mundo, y en la esfera de ese sueño o revelación que está teniendo san Agustín.

Tanto el uso de las diagonales y de la luz, como de los diversos recursos pictóricos, dejan a las claras lo muy pensada que compositivamente está la obra y lo cuidado de su elaboración.

San Agustín fue un escritor, teólogo y filósofo y gracias a su labor como pensador del cristianismo está considerado uno de los Padres de la Iglesia latina. Nació el 13 de noviembre del 354 en el norte de África. Su padre era pagano, pero su madre será la futura santa Mónica, una madre abnegada y ejemplo de mujer cristiana. Ella le enseñará a su hijo los principios básicos de la religión cristiana, pero viendo cómo este se separaba del cristianismo se entregó a la oración constante por su hijo. Agustín se dedicó en su juventud al teatro, a los concursos poéticos y los certámenes públicos, sin embargo, con diecinueve años se volcará de lleno al estudio de la filosofía, ciencia en la que sobresaldrá. En esta época conocerá a una mujer con la que mantendrá una relación de catorce años y con la que tendrá un hijo. En su búsqueda incansable por encontrar respuestas y la verdad pasó de la escuela filosófica a abrazar el maniqueísmo, pero finalmente decepcionado por lo simplista de la doctrina se sumió en una gran frustración personal. Viajó entonces primero a Roma y posteriormente a Milán, donde como maniqueo y orador imperial era rival del obispo Ambrosio. Allí comenzó a asistir a las celebraciones litúrgicas del obispo y conoció los escritos de Plotino y las epístolas de Pablo de Tarso, lo que le llevó a romper con el maniqueísmo. Una tarde, mientras paseaba por un huerto en plena crisis existencial escucha la voz de un niño que se acerca a él, le entrega una Biblia y le dice: “Tolle Lege”, Lee (fig. 2). Y la primera página en la que posa los ojos reza:

«Porque ya es hora de que despertéis del sueño, pues ahora nuestra salvación está más cerca que cuando abrazamos la fe. La noche está avanzando, el día se acerca. Abandonemos, por tanto, las obras de las tinieblas, y revistámonos con las armas de la luz. Como en pleno día tenemos que comportarnos: nada de comilonas y borracheras; nada de lujurias y desenfrenos; nada de rivalidades y envidias. Al contrario, revestíos más bien del señor Jesucristo y no estéis pendientes de la carne para satisfacer sus concupiscencias» (Romanos, 13, 11-14).



Fig. 2. Anónimo, *Conversión de san Agustín*, siglo XVIII. Colección particular.

San Agustín cuenta en sus *Confesiones* que antes de convertirse definitivamente al cristianismo se encontraba dormido, como en un sueño:

«Así, con la pesada carga de las cosas del mundo me hallaba gustosamente oprimido, como sucede con un pesado sueño; así como los pensamientos con que meditaba en Vos eran semejantes a los esfuerzos que hacen para despertar los que están muy dormidos, que no pudiendo vencer aquella gana vehemente de dormir, vuelven a sumergirse en lo profundo del sueño. Y del mismo modo que no hay hombre alguno que quisiese estar siempre durmiendo, enseñándonos el buen juicio que es mejor velar que dormir, mas esto no obstante, dilata algunas veces el hombre el sacudir el sueño, cuando le tiene rendido, ocupados y entorpecidos sus miembros; y aunque le desagrada dormir tanto y sea llegada la hora de levantarse, vuelve a tomar el sueño con más gusto, así yo estaba muy cierto de que era mejor entregarme a vuestro amor que rendirme a mis deseos y apetitos. Aquello me agradaba, pero sin acabar de vencerme y estotro tanto me deleitaba, que me ataba.

No tenía verdaderamente qué responderos cuando os dignabais decirme por el Apóstol: Levántate de ese profundo sueño en que te hallas, acaba de salir de entre los muertos y recibirás la luz de Jesucristo. Y como por todas partes me hacíais conocer que todo cuanto me decíais era verdad; convencido de ella no tenía absolutamente qué responder, sino aquellas palabras lentas y soñolientas: Luego al punto, sí, luego al instante: déjame estar otro ratito. Pero este luego no tenía término y el déjame otro ratito iba muy largo.

En vano me deleitaba en vuestra ley con mi alma, que es el hombre interior, porque otra ley que reside en los miembros corporales repugnaba y contradecía a la ley de mi espíritu, y me llevaba cautivo a la del pecado, la cual estaba en los miembros de mi cuerpo. Porque ley es del pecado la fuerte violencia de una costumbre, que arrastra y sujeta al alma a pesar suyo, en justa pena de haber ella caído voluntariamente en aquella costumbre.

Pues hallándome en tan miserable estado, ¿quién me había de librar del cuerpo de esta muerte, sino vuestra divina gracia por los méritos de Jesucristo Señor nuestro?»¹.

Ese despertar a la fe del pesado sueño que era su vida es la iconografía que se creía estaba representada en el cuadro objeto de este estudio². Sin embargo, la vestimenta de san Agustín, con el sayal negro de su Orden y la presencia de la mitra y el báculo, nos sitúan al personaje una vez que tras su conversión al cristianismo fue nombrado obispo de Hipona. Comenzó entonces una importantísima labor como teólogo en la que destacan cientos de escritos y mantuvo relación con otros grandes pensadores y Padres de la Iglesia, como el ya citado san Ambrosio o san Jerónimo, con el que mantendrá correspondencia durante años. Es justamente la presencia central de san Jerónimo en la pintura lo que nos indica que el episodio que se narra es el de la *Aparición de san Jerónimo a san Agustín*. Ese momento es uno de los éxtasis trinitarios de san Agustín y cuenta la circunstancia de que mientras el obispo de Hipona se encontraba escribiendo una carta a san Jerónimo, sin saber que acababa de fallecer, este se le aparece revelándole la Gloria de Dios. Así lo narra

¹ *Confesiones*, capítulo 5, 12.

² García Cueto 2016, p. 219.

el propio san Agustín en su *Augustini Hipponensis Episcopi Ad Cyrillum Jerosolymitanum Episcopum, De Magnificentiis Beati Hieronymi*:

«Estaba yo en Hipona, descansando en mi celda, y deseando ansiosamente conocer la gloria y la felicidad de los bienaventurados que gozan de la compañía de Cristo, porque deseaba escribir un breve tratado sobre esta materia, obedeciendo a los ruegos de nuestro Severo, que en un tiempo fue discípulo del obispo Martín de Tours. Y teniendo todo el material para escribir en las manos, quería dirigir una carta a san Jerónimo para que me dijese qué sentía él sobre esta materia, porque tenía para mí que ninguno entre los vivientes podría instruirme mejor que él.

Y apenas comencé a escribir la carta, una luz súbita e intensa, y un perfume de suavidad inefable invadieron mi celda a la hora de las Completas. Ante semejante espectáculo, lleno de admiración y estupefacto, sentí que me fallaban las fuerzas. No me imaginaba que el Señor glorificaba a su siervo para manifestar sus maravillas a los fieles. Pues yo no sabía que el Señor se lo había llevado a su seno.

Y cuando me hallaba estupefacto, en medio de estas maravillas, y con el batallar de mis pensamientos, salió de la luz una voz que me dijo: "Agustín, Agustín, ¿qué buscas?; ¿crees que en un pequeño vaso se puede meter todo el mar, y abarcar con la palma de la mano todo el globo terráqueo; o detener el curso de los astros para que no se muevan? Lo que no llegó a contemplar ojo de ningún hombre, ¿piensas tú que vas a ver? Lo que no pasó por oído de hombre, ¿crees que pasará por el tuyo? Ante el inmenso Océano podrá encerrarse en un vaso; antes el orbe inmenso de la tierra se podrá meter en un puño; antes se detendrán los astros en su carrera, que comprendas tú una pequeña parte de la gloria y felicidad sin fin, de que gozan las almas de los bienaventurados; a no ser que te den noticias los que tienen experiencias de ello, como yo. No te empeñes, pues, en conseguir lo imposible, antes de que venga el final de tu vida [...]»³.

³ *Augustini Hipponensis Episcopi Ad Cyrillum Jerosolymitanum Episcopum, De Magnificentiis Beati Hieronymi* (PL. t.33, pp.1122-1126).

La iconografía de la *Aparición de san Jerónimo a san Agustín* se ha representado tradicionalmente formando parte de ciclos sobre la vida del obispo de Hipona y en estos el episodio se plasma normalmente con san Agustín escribiendo delante de su escritorio y apareciendo ante él san Jerónimo, siempre mostrado en un plano secundario y normalmente como una figura de menor escala. Es así como se le puede ver en el cuadro de Giovanni Battista Tassinari (fig. 3) de finales del siglo XVI; o en el de Basilio Pacheco (fig. 4) en el convento de San Agustín de Lima.



Fig. 3. Giovanni Battista Tassinari, *San Jerónimo se aparece a san Agustín*, 1599. Pavía, Iglesia de san Pedro en el cielo de oro.



Fig. 4. Basilio Pacheco, *Aparición de san Jerónimo a san Agustín*, 1ª mitad siglo XVIII. Lima, Convento de San Agustín.

En la carta que san Agustín escribió a Cirilo y en la que le contaba la aparición de san Jerónimo tras su fallecimiento también le contó:

«Y aquella anima bienaventurada estuuu conmigo por espacio de muchas horas y declarome muy subtil y claramente la unidad de la Trinidad, y la Trinidad de la unidad, y como el Hijo fue engendrado del Padre, y como el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo. Y mostrome las gerarchias y las ordenes de los ángeles, y los misterios de los espíritus [...]»⁴.

Por tanto, lo que se muestra en el cuadro que aquí se analiza es el momento en que san Jerónimo se aparece a san Agustín y le muestra la Trinidad. Una “Trinidad de la unidad” en donde las tres personas, Padre, Hijo y Espíritu Santo, aparecen representadas de la misma manera, como si fueran una misma persona. Dicho episodio aparece también formando parte de *La historia nueva del bienaventurado padre y doctor luz de la iglesia sant Hyeronymo* publicado en 1546⁵, con lo que a partir de ese momento no sólo será un episodio de referencia para la Orden de san Agustín sino también para la de san Jerónimo. El peso similar que las figuras de san Jerónimo y san Agustín tienen en la escena parece corresponder con el afán contrarreformista de crear unidad entre los Doctores y Padres de la Iglesia. Este afán se ve claramente en la *Vida de San Jerónimo* escrita por el Padre José

⁴ Andrés Ordax 2003-2004, p. 329.

⁵ Biblioteca Nacional de España (BNE), sign. R/7977(2).

de Sigüenza⁶, primer bibliotecario y posterior prior del Monasterio de El Escorial, en donde, aunque defiende al Patrón de su Orden, san Jerónimo, y le da cierta preeminencia, no discute la autoridad de san Agustín, intentando así una síntesis imposible entre las dos mayores columnas de la Iglesia⁷. Esa defensa y hasta cierto punto equiparación de los dos santos por parte de los Jerónimos es patente en algunas obras artísticas que estaban presentes en El Escorial como es el caso del cuadro de Alonso Sánchez Coello en el que se representa a *San Jerónimo y San Agustín* (fig. 5). En donde si bien san Jerónimo es representado como el patrón de la Orden, san Agustín aparece acompañándole, en una misma escala, aunque un paso más atrás, con una maqueta en sus manos de El Escorial, haciendo alusión a una de sus obras más famosas: *La ciudad de Dios*.



Fig. 5. Alonso Sánchez Coello, *San Jerónimo y San Agustín*, 1580. Óleo sobre lienzo. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

⁶ José de Sigüenza, *La Vida de S. Geronimo doctor de la Santa Iglesia*, Madrid, Imprenta Real, 1629. BNE, sign. 2/71295.

⁷ Sobre la reverencia que los Jerónimos sentían por san Agustín y su equiparación a san Jerónimo es imprescindible el texto de Renoux-Caron 2011.

Sí con ese plano ligeramente más retrasado Sánchez Coello daba cierta preeminencia a san Jerónimo, eso mismo ocurre en la obra que aquí analizamos. Si nos fijamos, el verdadero foco de atención y por tanto protagonista de la pintura es san Jerónimo, que no sólo ocupa una buena parte de la escena, sino que además con el ampuloso vuelo de su manto rojo, centra la composición. El santo es además quien le revela a san Agustín el misterio de la Trinidad, con lo que no sólo tiene una primacía física compositivamente, sino que también centra el mensaje que se transmite: san Jerónimo como el responsable de revelar a san Agustín los misterios de la fe. Esa preeminencia de san Jerónimo nos indica que posiblemente el encargo de la obra no fue llevado a cabo por la Orden Agustina -aunque es una hipótesis que tampoco puede descartarse-, sino que fue realizado por una de las Comunidades Jerónimas de la Península, las cuales conocían perfectamente los escritos del Padre Sigüenza en los que se evidenciaba que, pese a su interés por equiparar a ambos Santos, como monje jerónimo estaba más interesado en elogiar al patrono de su Orden⁸. Esto nos indicaría asimismo que, por tanto, el escrito al dorso de la pintura pudiera ser cierto y el cuadro hubiera sido encargado y pertenecido al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Lo que es seguro es que, para la elaboración de la pintura, dado su profundo mensaje, el artista tuvo que tener la guía y asesoramiento de un teólogo que le marcara la iconografía a desarrollar, ya que se trata de una obra excepcional para la que no hemos encontrado modelos previos.

⁸ Renoux-Caron 2011, p. 132.

Aunque la obra pictórica no se encuentra firmada, su estilo corresponde con el del pintor Claudio Coello (Madrid, 1642-1693). Coello fue el artista barroco madrileño más destacado de la segunda mitad del siglo XVII. Se formó junto a Francisco Rizi, quien por sus contactos en la corte le abrirá las puertas al conocimiento de las obras de la colección real de pintura. Destacó tanto en el dibujo, en el que «por mejorar un contorno daría treinta vueltas a el natural»⁹, como en la pintura al fresco, al temple y al óleo. Su primera obra conocida es un lienzo realizado con tan sólo 18 años de edad, *Jesús niño en la puerta del templo* del Museo del Prado (cat. P002583), en el que copia una pintura perdida de Jacques Blanchard difundida a través de un grabado. Sin embargo, en el cuadro ya está presente su preferencia por los azules muy vivos y su perfección en el dibujo, de los que hará gala toda su vida. Con tan sólo 22 años, en 1664, realizará una de sus obras maestras *El triunfo de San Agustín* (véase fig. 14, MNP, cat. P000664) para el colegio-convento de San Nicolás de Tolentino de los agustinos recoletos de Alcalá de Henares. En esta monumental obra deja patente su aprendizaje de lo visto en la colección real ya que consigue amalgamar en la pintura la monumentalidad y sensualidad de colorido de Rubens y un paisaje con arquitecturas deudor de Veronés. El éxito de esta obra le proporcionará algunos importantes encargos como es el caso de las pinturas que en 1668 realizará para el convento de San Plácido, entre ellas una monumental *Anunciación* de 750 x 366 cm (fig. 6) para el retablo mayor de la iglesia.

Con posterioridad a este gran encargo, durante el primer lustro de los años setenta, Coello recibirá múltiples comisiones para la realización de pinturas al fresco tanto en Madrid como en Toledo, muchas de las cuales realizará en colaboración de José Jiménez Donoso, retornado de Italia algunos años atrás. Ambos pondrán en práctica los principios de la *quadratura* puestos de moda en Madrid tras la llegada de Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli para realizar algunas decoraciones de ese tipo en el Alcázar de Madrid. De los frescos creados por estos y conservados en la actualidad destacan los realizados para la Casa de la Panadería de Madrid o las de la sacristía pequeña de la catedral de Toledo.

⁹ Palomino (1715-1724) 1947, p. 1065.



Fig. 6. Claudio Coello,
Anunciación, 1668. Óleo sobre
lienzo, 750 x 366 cm. Madrid,
Convento de San Plácido.

A finales de la década de los años setenta, gracias a su relación de amistad con el pintor del rey Juan Carreño de Miranda, Coello conseguirá el encargo de la restauración de los frescos de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial y también trabajará para las decoraciones efímeras que se llevaron a cabo con motivo de la entrada de la reina María Luisa de Orleans en Madrid.

Durante la década de los ochenta la pintura del artista madrileño llegará a su plenitud. En sus obras se observa un mayor uso de contrastes lumínicos, pero su pintura sigue

destacando por su suntuoso cromatismo, su perfección en el dibujo y la capacidad expresiva de sus composiciones y figuras. Ejemplo de esto es el lienzo de altar del *Éxtasis de santa María Magdalena* en la iglesia de la misma advocación de Ciempozuelos en Madrid, realizado en 1682, o la *Santa Catalina de Alejandría* ejecutada en 1683 para la capilla de santo Domingo en la Iglesia del Rosario de Madrid (fig. 7).



Fig. 7. Claudio Coello, *Santa Catalina de Alejandría*, 1683. Óleo sobre lienzo, 122 x 94,6 cm. Londres, The Wellington Collection, Apsley House, inv. WM 1578-1948.

Ese mismo año de 1683 Coello será nombrado finalmente pintor del rey Carlos II debido a la vacante dejada a la muerte de Dionisio Mantuano, aunque sin gajes, es decir sin percepción de un salario. Sin embargo, en 1685 llegará su gran oportunidad. Tras la muerte de su maestro Francisco Rizi se le asignará un salario y se le encomendará el proyecto en el que había comenzado a trabajar Rizi, la realización de la pintura de la *Adoración de la Sagrada Forma* para la sacristía del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (fig. 8). Durante cinco años Coello trabajará incansablemente en el cuadro

realizando apuntes del conjunto y retratos individualizados de cada uno de los personajes que formaban parte del lienzo, desde el rey Carlos II, pasando por el padre Francisco de los Santos, prior del monasterio, y también numerosos personajes cortesanos. El cuadro es sin lugar a dudas la obra maestra de la producción del artista y según el profesor García Cueto «la mejor representación que del ambiente en el que transcurrieron las ceremonias de los Habsburgo españoles del siglo XVII nos ha llegado»¹⁰.



Fig. 8. Claudio Coello, *La adoración de la Sagrada Forma de Gorkum por Carlos II*, 1690. Óleo sobre lienzo, 500 x 300 cm. Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

Durante el tiempo que Claudio Coello permaneció en El Escorial para la realización del cuadro debió de estrechar sus relaciones con los monjes jerónimos. Tanto es así que retrató a *Fray Alonso de Talavera*, prior de la comunidad jerónima entre 1690 y 1696. Dicho retrato se conserva todavía en El Escorial (Patrimonio Nacional, inv. 10035191) y aunque deteriorado no cabe duda de la pertenencia a los pinceles del artista¹¹. ¿Quizás

¹⁰ García Cueto 2016, p. 195.

¹¹ Zapata y Gómez 2014, pp. 241-242, fig. 12 y García Cueto 2016, p. 212, fig. 123.

pudo haber sido en ese momento cuando también se encomendó al artista el cuadro que aquí nos ocupa?

De lo que no cabe duda es de que alguien tuvo que dirigir al pintor a la hora de la creación iconográfica de la obra. Como ya se ha señalado en el apartado correspondiente a la Iconografía, la obra es única en su temática y de gran complejidad. Es obvio que el artista tuvo que seguir las directrices que le marcaron a la hora de la plasmación tanto del tema como de los personajes. Es esa complejidad lo que llevó a dudar a algunos especialistas de la autoría de Coello. Ese es el caso del profesor Sullivan que afirmaba: «Esta iconografía es infrecuente, y por sí misma desaconseja una atribución a Coello. Las escenas religiosas del artista son por lo general directas e ilustran escenas muy conocidas de la Biblia o de las vidas de Cristo y los santos»¹². Sin embargo, esto no es cierto. *La Anunciación* de San Plácido o la *Sagrada Forma* de El Escorial, dos obras indubitadas del pintor, son cuadros de una complejidad enorme y que el artista llevó a cabo bajo las directrices que le marcaron. Esto nos indica que este trabajaba en ocasiones siguiendo una iconografía impuesta por parte de los comisionarios.

La obra asimismo concuerda con el estilo de las pinturas finales de Claudio Coello. En ellas los contrastes lumínicos cada vez se hacen más intensos, pero sigue persistiendo una predilección por el colorido brillante, especialmente por los rojos, azules intensos y grises oscuros, y en donde hay ciertos elementos inconfundibles como la presencia de las alfombras persas, algo que puede rastrearse en múltiples pinturas del artista (figs. 9 y 10).



Fig. 9. Claudio Coello, Detalle de la *Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia*, 1665. Óleo sobre lienzo, 229 x 249 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000661; Fig. 10. Claudio Coello, Detalle de la *Virgen con el Niño entre las Virtudes Teologales y santos*, 1669. Óleo sobre lienzo, 232 x 273 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000660.

¹² Sullivan 1989, p. 225.

De lo pensado y elaborado de la composición también da muestra el que para la figura de san Jerónimo el artista reelaborase diseños anteriormente creados por él, pero dotándoles de un mayor vigor de movimiento. Así la figura del santo presenta concomitancias con la de *El Redentor* o *San Pedro* del Museo del Prado (fig. 11). En ambas se puede observar que tanto la posición de los pies, como las ondas que hace el paño en su vuelo o incluso el brazo extendido con el dedo índice señalando, son muy semejantes. Lo que permite aún más enlazar la pintura con la obra de Coello.

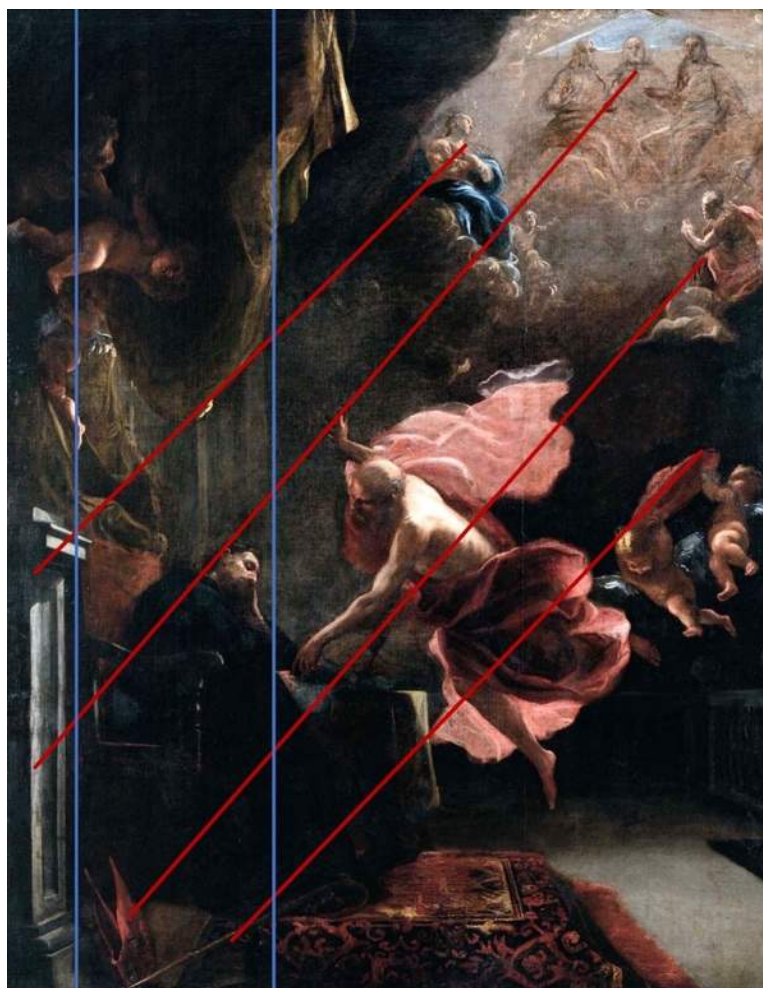


Fig. 11. Claudio Coello, *Redentor* o *San Pedro*, 2ª mitad siglo XVII. Aguada parda, lápiz y pluma sobre papel, 254 x 190 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. D000118.

Finalmente, en lo que a la composición se refiere, la obra está creada a base de la contraposición de líneas verticales y diagonales que crean un dinamismo intenso en la obra. Esa misma forma de componer es la que utilizó el artista desde el comienzo en sus obras más escenográficas y atrayentes, como es el caso de en *El triunfo de San Agustín* de 1664. Si comparamos las líneas compositivas de ambos cuadros se ve claramente como, a pesar de su colorido muy diferente -ya que las separan treinta años dentro de la producción del artista-, están creadas de la misma manera, con dos fuertes líneas verticales hacia uno de los lados de la composición y una serie de diagonales paralelas que dirigen la mirada del espectador (figs. 12 y 13).



12



Figs. 12 y 13. Comparativa entre las líneas compositivas de *El triunfo de San Agustín* y de la *Aparición de San Jerónimo a San Agustín*.

La pintura ya había sido reconocida y publicada como obra de Claudio Coello por uno de los grandes especialistas en pintura del siglo XVII, el profesor David García Cueto, jefe del área de pintura italiana y francesa del Museo Nacional del Prado. Dicho profesor incluyó la obra dentro de la monografía dedicada al artista que realizó en el año 2016, siendo el estudio específico más actual sobre la obra del artífice¹³. En este se considera que el lienzo debió ser realizado en la etapa final de la vida de Coello dada la madurez y la belleza de la pintura¹⁴, juicio con el que coincidimos.

¹³ En la reseña que la conservadora de El Escorial del Patrimonio Nacional, dña. Almudena Pérez de Tudela, realizó de dicho libro en una prestigiosa revista científica destacaba justamente la aportación que el profesor García Cueto hacía al catálogo de Coello incorporando «algunas importantes pinturas de Coello que han emergido en fechas recientes en el mercado del arte y que eran escasamente o nada conocidas, como es el caso de *El sueño de San Agustín*, en paradero actual desconocido». Pérez de Tudela 2016, p. 165.

¹⁴ García Cueto 2016, p. 219.

La única referencia que poseemos sobre la procedencia de la obra es la que ofrece la inscripción que consta al dorso de esta y que reza: «Este cuadro según referencia que se me ha facilitado debió de pertenecer al Escorial. / Cuando la desamortización de la Iglesia se debió vender y por esta razón el P. Zarco quiso rescatarlo, aparte el interés que tiene el cuadro de ser el *Sueño de San Agustín* por ser agustinos los que regentan aquel Monasterio [...]». Sin embargo, no se ha conseguido localizar la pintura formando parte de las descripciones de obras que adornaron el monasterio. Consultada la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo...* escrita por el padre Francisco de los Santos en 1698¹⁵, tan sólo un lustro después de la posible realización de la pintura, y la posteriormente realizada por el padre Ximénez, en 1764, no hay en ninguna de ellas referencia a un cuadro con una iconografía semejante al aquí estudiado¹⁶. Asimismo, tampoco se hace indicación de dicha obra en la *Relación de los cuadros desaparecidos que en otro tiempo existieron en el Monasterio de San Lorenzo el Real [...]* publicada por el Vicente Poleró en 1857 y en la que se mencionan 134 obras desaparecidas durante la ocupación francesa y la desamortización¹⁷. Esa relación de pinturas era conocida perfectamente por el padre Julián Zarco, a quien también se hace mención en la inscripción de la trasera de la pintura, y que publicó nuevamente dicha *Relación* en su libro *El monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y la Casita del Príncipe* en 1924¹⁸.

No obstante, el hecho -como ya se ha explicado en el apartado de Iconografía- de que el protagonista no sea sólo san Agustín sino también san Jerónimo, que es quien se le aparece en sueños y le enseña la gloria divina, podría estar en relación con los escritos del Padre Sigüenza y su intento de elogiar a san Jerónimo y poner a ambos Padres como las dos mayores columnas de la Iglesia. La iconografía es por tanto lo que puede poner en relación el cuadro con El Escorial y con la comunidad Jerónima, y lo que podría explicar

¹⁵ Es de destacar que, aunque el padre Santos describe con todo lujo de detalles las pinturas realizadas por Luca Giordano en 1692, sin embargo, en su libro no hace mención a la *Sagrada Forma* de Coello. Se cree que pudo ser por humildad, ya que él aparece retratado en dicho cuadro. Lo cierto es que, aunque es una relación muy completa, no figuran todas las pinturas presentes en el edificio. Santos 1698.

¹⁶ Santos 1698 y Ximénez 1764.

¹⁷ Poleró 1857, pp. 185-192.

¹⁸ Zarco 1924, pp. 118-126.

la inscripción en el dorso de la obra que asegura que perteneció a El Escorial hasta la desamortización de 1837. Cabe la posibilidad de que la obra, al igual que sucedió con el retrato de *Fray Alonso de Talavera* también de Coello, al que hemos hecho referencia anteriormente, se encontrara dentro de las dependencias privadas de la comunidad religiosa y que por ello no formase parte de las *Descripciones* de obras del edificio. Sin embargo, no es posible poder demostrar dicha hipótesis a fecha de hoy con la documentación que se ha localizado. Asimismo, consultado al padre Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, gran estudioso de El Escorial y fundador y director del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nos ratificó que él no ha encontrado en sus años de estudio del edificio referencia alguna a la presencia de una pintura con dicha iconografía¹⁹.

Otra de las posibilidades es que la inscripción de la trasera no fuera cierta y que por lo tanto la pintura pudiese haber sido encargada a Claudio Coello por algunas de las comunidades Agustinas de la península. Como ya hemos referido al hablar de la Autoría, el pintor mantendrá buenas relaciones con la comunidad agustina y durante su carrera serán múltiples los encargos que obtendrá de ella. De hecho, al final de su vida, entre 1691 y 1692, se le encomendarán por parte del convento de san Agustín de Salamanca varias obras, un *San Juan de Sahagún* y *Santo Tomás de Villanueva* (ambos actualmente en la Iglesia del Carmen de Abajo de Salamanca), con destino a la universidad de Salamanca²⁰. Sabemos por las actas de la universidad de ambos encargos, pero también es posible que se le pudiera haber encomendado alguna otra pintura que no fuera destinada a la universidad y que por lo tanto no hubiese quedado recogida en dicha documentación. No obstante, tras consultar al padre Antonio Iturbe Saiz, gran especialista en el patrimonio histórico de Orden Agustina y actual prior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, este nos confirmó que no hay rastro de la pintura dentro de las comunidades agustinas que él ha estudiado²¹ y que tampoco ha encontrado referencia a la obra dentro del Monasterio de El Escorial.

¹⁹ Comunicación realizada mediante correo electrónico el pasado 24 de junio.

²⁰ García Cueto 2016, pp. 216-218.

²¹ Son múltiples los estudios sobre el patrimonio artístico de los Agustinos que ha realizado el padre Iturbe. Entre los más destacados están Iturbe 1994, 1998, 2001 y 2007. Agradecemos la ayuda del padre Iturbe tanto en el intento de localización de la obra como a la hora del estudio iconográfico de la pintura.

El único dato cierto que sobre la procedencia de la pintura se tiene es que fue adquirida por el empresario y coleccionista bilbaíno Félix Fernández-Valdés en el año 1945. Este llegó a poseer una de las mejores pinacotecas particulares de su tiempo, fue patrono del Museo de Bilbao y promovió la creación de la Asociación de Amigos de dicho museo. Para la adquisición de obras artísticas se rodeó de diferentes asesores, desde su buen amigo el marchante, copista y restaurador Luis Arbaiza, pasando por el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari, al restaurador del Museo del Prado Jerónimo Seisdedos, o Isabel Regoyos, hija y nuera de los pintores Darío de Regoyos y Aureliano de Beruete.

Justamente debió de ser Luis Arbaiza -quien firma la etiqueta al dorso de la pintura aquí en estudio- el que debió de asesorar a Félix Fernández-Valdés para la adquisición de la obra y también posiblemente fue el que hizo el reentelado que presenta la pintura. Su habilidad como reentelador era conocida y este proceso está realmente bien realizado en la obra objeto de este estudio.

Durante sus años como coleccionista Fernández-Valdés llegó a atesorar más de cuatrocientas obras entre pinturas y esculturas, además de platería, tapices, mobiliario y piezas de artes decorativas. En el origen de su colección y pasión por el arte se encontraba su tío, el también coleccionista Tomás de Urquijo, quien legó todos sus bienes a su sobrino. Valdés comenzó a coleccionar en los años treinta, aunque la mayor parte de sus adquisiciones se produjeron durante los años cuarenta y cincuenta, una época muy convulsa en nuestro país pero que fue de gran prosperidad económica para el empresario bilbaíno. La mayor parte de su colección la alojó en su residencia bilbaína del número 15 de la Gran Vía. Allí vivió desde 1920 hasta su fallecimiento en 1976. A través de algunas fotografías antiguas se ha podido reconstruir la ubicación de diversas obras dentro de su casa, pero ese no es el caso de la pintura que nos ocupa²². De ella tan sólo sabemos que seguramente antes de fallecer fue vendida por el empresario, ya que no figura en sus inventarios póstumos. En el año 2011 salió por primera vez a la venta en la bilbaína casa

²² Sobre la colección Valdés se realizó en 2020 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao una exposición monográfica [Obras maestras de la colección Valdés 2020]. En dicha exposición no consta la obra aquí tratada, aunque en conversaciones con uno de los comisarios de la muestra, don Javier Novo González, nos aseguró que la pintura había pertenecido a dicha colección.

de Subastas Bilbao XXI por un precio de salida de 45.000€, quedando desierta. Aunque ya algunos críticos de arte aseguraron en ese momento de que se trataba de «una verdadera oportunidad»²³. En el año 2021 la pintura volvió a reaparecer, en esta ocasión en la madrileña sala Greco (15 de diciembre de 2021, lote 19), con un precio estimado entre los 25.000-30.000€, no encontrando nuevamente comprador. Finalmente, el pasado 25 de mayo la pintura compareció nuevamente en subastas Greco (25 de mayo de 2022, lote 27), con una estimación entre 15.000-20.000€ y pudo ser adquirida por la Sociedad de Condueños.

²³ <https://invertirenarte.es/un-lienzo-de-claudio-coello-a-pujas-en-bilbao-2/>

VINCULACIÓN DE SAN AGUSTÍN Y SAN JERÓNIMO CON ALCALÁ DE HENARES

Aunque la pintura que aquí analizamos no perteneció a Alcalá de Henares, la ciudad Complutense tuvo a san Agustín y a su Orden como uno de los principales focos religiosos y a san Jerónimo como advocación de uno de los doce colegios menores de la universidad. Debido a la importancia de ambos santos como escritores y teólogos, su relación con los estudios y por tanto con la universidad fue destacada y por ello en Alcalá de Henares serán varias las obras tanto arquitectónicas como pictóricas en relación con estos.

En primer lugar, haremos referencia a la vinculación de san Agustín y su Orden con Alcalá de Henares. Esta se remonta al siglo XVI cuando el padre agustino Gregorio de Alarcón fundó en Alcalá de Henares un hospicio de la Orden de san Agustín en unas casas de la calle de Santiago. Con el auspicio del arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, el hospicio se convirtió en colegio universitario. Ya en el siglo XVII, más concretamente en 1616, se comenzaron las obras del nuevo colegio convento. Este atesoró fama y magníficas obras artísticas, destacando sobre todas ellas el cuadro de *El triunfo de san Agustín* que Claudio Coello realizó para el altar mayor de la iglesia en 1664. La pintura se le encomendó al artista cuando éste contaba tan sólo 22 años, pero en ella ya son visibles el dinamismo, cromatismo y seguridad de dibujo que caracterizarán toda su obra. Asimismo, gracias a sus grandes dimensiones y su composición clara y heroica, Coello conseguía crear una obra para impactar vivamente en los fieles y de fácil interpretación. La pintura permaneció en su lugar original hasta la desamortización de 1836, momento en que fue destinada al Museo de la Trinidad, y actualmente es una de las obras maestras del Museo Nacional del Prado (fig. 14).

A partir de ese momento y a lo largo de su vida Coello recibirá múltiples comisiones de la orden agustina. Destaca principalmente el encargo, por parte de los agustinos recoletos de santo Tomás de Villanueva en Zaragoza, de la decoración de la iglesia del colegio, más conocida como la Mantería, en donde realizará una serie de frescos en los que se exalta tanto la figura de santo Tomás de Villanueva como a la Orden de san Agustín. Asimismo, también realizará obras para la casa de los recoletos de Granada, en donde hubo una *Natividad*, un *Cristo en el huerto de Getsemaní* y una *Inmaculada*, todas

ellas desaparecidas durante la Guerra de la Independencia; y para las agustinas de la Calzada de Oropesa pintó otra *Inmaculada*, que también se haya desaparecida²⁴.



Fig. 14. Claudio Coello, *El triunfo de san Agustín*, 1664. Óleo sobre lienzo, 271 x 203 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P000664.

Pero no sólo hubo representaciones de san Agustín dentro del Colegio Convento de Agustinos de San Nicolás de Tolentino de Alcalá de Henares, sino que también hubo en el colegio jesuita una importantísima pintura dedicada al Santo. En la Capilla de las Santas Formas colgó hasta que, en 1770, tras la expulsión de los jesuitas de los territorios de la corona española se decidió llevar a Madrid²⁵, el *San Agustín entre Cristo y la Virgen* pintado por Peter Paul Rubens hacia 1615 (fig. 15). La obra representa un pasaje de los Soliloquios de san Agustín en donde expresa su amor a Cristo y a María: «Puesto entre ambos, no se dónde volverme: aquí me alimento de la sangre, aquí de la leche». En el cuadro San Agustín centra la composición, de rodillas sobre algunos de los volúmenes que

²⁴ Sullivan 1989, p. 239 y García Cueto 2016, pp. 44-45.

²⁵ Antonio Ponz fue uno de los encargados de reconocer las obras artísticas de los colegios de los jesuitas y tras examinar las presentes en el colegio de la Compañía de Alcalá de Henares escribió una *Razon de las, Pinturas y Estatuas que hai en la Yglesia y Colegio que fue de Jesuitas en la Ciudad de Alcalá de Henares y su Importe*. En el escrito destacaba un San Agustín de Rubens y lo valoraba en 4.000 ducados. En 1775 la obra fue donada por Carlos III a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Crespo Delgado 2008, pp. 328-330, cat. 82.

aluden a su ingente labor escrita. A ambos lados de este se encuentra Jesús portando la Cruz y con las heridas de la Pasión, y la Virgen María, sacando uno de sus senos y presionándolo para obtener leche.



Fig. 15. Peter Paul Rubens, *San Agustín entre Cristo y la Virgen*, ca. 1615. Óleo sobre lienzo, 237 x 179 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in. 0685.

Con el envío a Madrid en 1770 del cuadro de Rubens y la selección del cuadro de Coello, dentro de las obras desamortizadas en 1836 para formar parte del Museo de la

Trinidad, desaparecieron dos grandes obras maestras de la pintura de Alcalá de Henares. Asimismo, ambas estaban relacionadas con la iconografía de san Agustín, que por su labor escrita tuvo una especial importancia en la ciudad universitaria Complutense.

En lo que se refiere a la vinculación de san Jerónimo con Alcalá de Henares, en la ciudad Complutense no se estableció la orden religiosa con ningún convento, ni masculino ni femenino. Sin embargo, en 1528, por orden testamentaria del cardenal Cisneros, se fundó el colegio menor de san Jerónimo. La voluntad del cardenal fue el de crear doce colegios menores en honor a los doce apóstoles, siendo uno de ellos puesto bajo la advocación de san Jerónimo, uno de los cuatro Padres de la Iglesia Católica. San Jerónimo destacaba asimismo por ser un gran conocedor del griego y del hebreo y por haber traducido al latín los textos bíblicos, la conocida como *Vulgata*. Por este motivo el colegio de san Jerónimo también fue denominado Trilingüe, ya que en sus aulas se explicaban las tres lenguas clásicas: el latín, el griego y el hebreo.

El primer asentamiento del colegio estuvo frente a la fachada principal de la Universidad, y en 1557 se construyó un nuevo edificio por parte de Pedro de la Cotería, aparejador de la fachada de la universidad del arquitecto Gil de Hontañón, detrás del Colegio Mayor de san Ildefonso. En este nuevo emplazamiento destacaba del edificio su patio de tipo renacentista con columnas jónicas, arcos carpaneles y medallones en las enjutas (fig. 16). El colegio menor fue clausurado en 1780 e incorporado al Colegio de la Inmaculada Concepción. El edificio pasó después a manos del Conde de Quinto, quien se llevó en 1850 la balaustrada sobre la cornisa que adornaba el patio para utilizarla en las reformas de su palacio madrileño.



Fig. 16. Vista del Patio Trilingüe en la actualidad.

A partir de 1929 una parte del edificio fue ocupado por la llamada Hostelería del Estudiante formando parte de la recién creada red de Paradores, a la que todavía pertenece. Sin embargo, aunque el edificio permanece, de su vinculación con el Padre de la Iglesia apenas se guarda memoria.

CONCLUSIONES

Como se ha demostrado a través del presente estudio la pintura es excepcional tanto desde el punto de vista iconográfico como dentro de la producción de su autor, Claudio Coello, que fue la figura principal del final del Siglo de Oro en Madrid.

La obra que representa la *Aparición de San Jerónimo a San Agustín* tuvo que ser un encargo directo por parte bien de una comunidad de Agustinos o de monjes Jerónimos al artista y su iconografía le tuvo que ser guiada con todo detalle, ya que se trata de una composición absolutamente única y de enorme complejidad teológica. En la obra los protagonistas son san Agustín y san Jerónimo, dos de los Padres de la Iglesia Católica, siendo este último el que presenta cierta preeminencia tanto compositivamente como en el mensaje, ya que es quien ilumina al obispo de Hipona sobre la Trinidad y la Gloria.

La autoría de la obra ha quedado refrendada no sólo por los contactos que Coello tuvo con ambas comunidades religiosas sino también por las concomitancias compositivas y estilísticas de esta pintura con otras del artista. Eso es algo que ya se había apreciado por otros prestigiosos historiadores, ya que existe literatura al respecto que confirma la autoría de la pintura como obra del pintor madrileño.

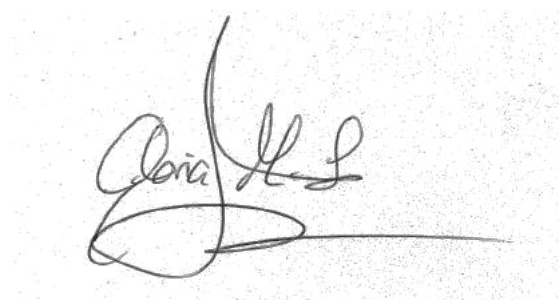
En lo que a la procedencia del lienzo se trata no se ha podido precisar quién fue el responsable de su comisión y por lo tanto se desconoce cuál fue su ubicación primigenia. El único dato cierto que poseemos es que la pintura fue adquirida en el año 1945 por la prestigiosa colección de Félix Fernández-Valdés y que seguramente fue vendida antes de que este falleciese ya que no se encuentra dentro de sus inventarios testamentarios de bienes.

La adquisición de la pintura por parte de la Sociedad de Condueños se basa en la relevancia intelectual que ambos Padres de la Iglesia tuvieron dentro de Alcalá de Henares y de su Universidad, así como en la presencia en el pasado de importantes obras arquitectónicas y pictóricas dedicadas a ambos en ella. La pérdida durante los años de algunas obras maestras pictóricas relacionadas, en concreto, con los agustinos que se atesoraban en la ciudad, como es el caso de *El triunfo de San Agustín* del mismo Claudio Coello, que se conserva en la actualidad en el Museo Nacional del Prado, o del *San Agustín entre Cristo y la Virgen* de Rubens, actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; aconsejaban la compra de esta pintura que permite recobrar una

obra maestra de Coello relacionada con el tema de san Agustín para la ciudad Complutense. Además, si *El triunfo* había sido una obra de juventud que había marcado el comienzo del artista en la Corte, con *La aparición de san Jerónimo a san Agustín*, se produce el canto del cisne de la carrera de Claudio Coello, siendo muy probablemente uno de los últimos encargos acometidos por este antes de fallecer en 1693.

Asimismo, el precio por el que se ha conseguido adquirir la obra es realmente una oportunidad y una gran inversión de futuro. Ahora mismo la pintura española de los siglos XVII y XVIII tiene un valor de mercado muy bajo que no se corresponde con la calidad de las obras y de sus autores. Ese es claramente el caso de esta pintura. Obras de Claudio Coello no son tan habituales en el mercado del arte y es seguro que en un futuro subirán de precio dado su calidad y escasez.

Madrid, 26 de agosto de 2022



Gloria Martínez Leiva
Dra. en Historia del Arte

BIBLIOGRAFÍA

Andrés Ordax 2003-2004

ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Iconografía Jerónima en el monasterio de San Juan de Ortega», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 69-70 (2003-2004), pp. 321-340.

Confesiones

Confesiones de San Agustín, edición electrónica:
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/ff7b6fd2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_15.html#I_0 [revisado el 10 de julio de 2022].

Crespo Delgado 2008

CRESPO DELGADO, David, «San Agustín entre Cristo y la Virgen», en *Alcalá una ciudad en la historia*, cat. expo., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.

García Cueto 2016

GARCÍA CUETO, David, *Claudio Coello, pintor 1642-1693*, Madrid, Editorial Arco, 2016.

Iturbe 1994

ITURBE SAIZ, Antonio, «El convento de San Agustín de Sevilla y su patrimonio artístico», *Revista agustiniana*, 108 (1994), pp. 861-909.

Iturbe 1998

ITURBE SAIZ, Antonio, «Patrimonio Artístico de dos conventos emblemáticos de la Orden Agustiniense en Madrid: San Felipe el Real y Doña María de Aragón», en Rafael Lazcano González (coord.), *Conventos agustinos (Madrid, 20-24 de octubre de 1997): actas del congreso*, Madrid, 1998, vol. I, pp. 339-428.

Iturbe 2001

ITURBE SAIZ, Antonio, «Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales», en Rafael Lazcano González (coord.), *Iconografía agustiniana (Roma, 22-24 de noviembre de 2000): actas del congreso*, Madrid, 2001, pp. 19-126.

Iturbe 2007

ITURBE SAIZ, Antonio, «Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la iglesia en España*, Madrid, 2007, pp. 335-368.

Obras maestras de la colección Valdés 2020

Obras maestras de la colección Valdés, Pilar Silva Maroto y Javier Novo González (comisarios), cat. expo., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2020.

Palomino (1715-1724) 1947

PALOMINO DE CASTRO, Antonio Acisclo, *El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado* (1715-1724), ed. Madrid, 1947.

Pérez de Tudela 2016

PÉREZ DE TUDELA, Almudena, «Claudio Coello, pintor (1642-1693)», *Libros de la Corte*, 13 (2016), pp. 164-166.

Poleró 1857

POLERÓ, Vicente, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial [...]*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1857.

Renoux-Caron 2011

RENOUX-CARON, Paulin, «Resonancias hispánicas de las discrepancias entre San Agustín y San Jerónimo en la *Vida de San Jerónimo* (1595) de fray José de Sigüenza», *Criticón*, 111-112 (2011), pp. 121-136.

Santos 1698

SANTOS, Fray Francisco de los, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, única Maravilla del Mundo [...] reedificada por nuestro rey y señor Carlos II después del Incendio y nuevamente exornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordan [...]*, Madrid, Imprenta de Juan Garcia Infançon, 1698.

Sullivan 1989

SULLIVAN, Edward J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989.

Ximénez 1764

XIMÉNEZ, fray Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial [...]*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764.

Zapata y Gómez 2014

ZAPATA FERNÁNDEZ, Teresa y GÓMEZ ARAGÜETE, Juan Carlos, «Nuevos dibujos y dos lienzos inéditos de Claudio Coello», *Archivo Español de Arte*, 347 (2014), pp. 227-244.

Zarco 1924

ZARCO CUEVAS, Fray Julián, *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y la Casita del Príncipe. Descripción, Historia, Bibliografía*, Madrid, Imprenta del Real Monasterio del Escorial, 1924.