ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXXV, 337
ENERO-MARZO 2012, pp. 17-36
ISSN: 0004-0428

NUEVAS APORTACIONES A LA OBRA DE FRANCISCO IGNACIO RUIZ DE LA IGLESIA (1649-1703)

TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y JUAN CARLOS GÓMEZ ARAGÜETE

Este artículo da a conocer una serie de dibujos del pintor madrileño Ruiz de la Iglesia, conservados en la Casa de la Moneda de Madrid, identificados como estudios preparatorios para el gran lienzo del *Martirio de San Andrés* de la parroquia de Casarrubios del Monte (Toledo), una de sus mejores obras, y otros conservados en la Biblioteca Nacional de España y en el British Museum de Londres, que perfilan su figura como dibujante excepcional de producción muy extensa y variada. De la misma forma, se incorpora a su catálogo una pintura atribuida a Claudio Coello, la *Virgen del Carmen entregando el escapulario a un caballero de Santiago,* de interesante iconografía.

Palabras clave: Dibujos; Casarrubios del Monte; Pintura; Virgen del Carmen; British Museum.

NEW CONTRIBUTIONS TO THE WORKS OF FRANCISCO IGNACIO RUIZ DE LA IGLESIA (1649-1703)

This article presents a series of drawings by the Madrid painter Ruiz de la Iglesia preserved in the Madrid *Casa de la Moneda* (Mint), which have been identified as preparatory studies for his large canvas of the *Martyrdom of Saint Andrew* in the parish church of Casarrubios del Monte (Toledo), one of his best works. Other drawings preserved in the *Biblioteca Nacional de España* (Spanish National Library) and the British Museum, demonstrate that he was an exceptional draftsman with an ample and varied production. The authors also ascribe to this artist's production a painting attributed to Claudio Coello, the *Virgin of Carmen giving the Cloth of the Order to a Knight of Santiago,* with an interesting iconography.

Key words: Drawings; Casarrubios del Monte; Painting; Virgin of Carmen; British Museum.

El *Martirio de San Andrés* (fig. 1) es uno de los últimos cuadros de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia[1] y, sin duda, el de mayor empeño. La obra fue un encargo de la parroquia de San Andrés de Casarrubios del Monte (Toledo) al pintor Sebastián Muñoz para el retablo mayor de

[1] Mide 8,10 × 4,13 m. Sobre el pintor véanse: Angulo, 1979: 467-404; Zapata, 1980-1981; 1981: 427-440; 1997-1998: 257-275, y Quesada, 2000: 153-166.

Fig. 1. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Martirio de San Andrés.* Iglesia Parroquial de Santa María, Casarrubios del Monte (Toledo).

la iglesia, dedicada al santo mártir. La muerte repentina del pintor, a causa de un accidente sufrido –una caída del andamio– cuando reparaba la cúpula del convento de Atocha, le impidió cumplir con el encargo.

En la biografía que Antonio Palomino nos proporciona de Sebastián Muñoz, al referirse al cuadro dice: "de que tenia hecha la traza, y el cuadro imprimado, el cual ejecutó Don Francisco Ignacio por el mismo borroncillo"[2], lo que ratifica en la que dedica a Ruiz de la Iglesia cuando al referirse al cuadro de Casarrubios escribe que el pintor lo hizo "por la traza, que habia dejado para él Don Sebastián Muñoz, como ya dijimos"[3].

Sebastián Muñoz, pintor formado en Roma en el taller de Carlo Maratta, debió de mantener muy buenas relaciones con Ruiz de la Iglesia, pues cuando en 1686 enfermó gravemente, creyendo que se moría, otorgó testamento y le nombró su albacea[4]. Ambos pintores se habían conocido en el taller de Carreño. En 1689 coincidieron en la entrada de María Luisa de Orléans, Muñoz trabajando seguramente con Claudio Coello[5], y Ruiz, con José Donoso. En 1690 volvieron a trabajar juntos en el Palacio del Buen Retiro, bajo la dirección de Claudio Coello, pintor de Cámara, en la decoración al fresco de las habitaciones de la nueva reina, María Ana de Neoburgo[6]. Sebastián Muñoz era pintor del rey desde el 25 de junio de 1688, puesto que conseguiría Ruiz de la Iglesia un año más tarde, el 30 de diciembre de 1689. No es aventurado pensar que la propia viuda de Sebastián Muñoz propusiera a los comitentes que Ruiz de la Iglesia pintara el lienzo contratado con su marido.

Aunque el cuadro procede del pintado por Rubens con el mismo asunto para el Hospital de San Andrés de los Flamencos de Madrid[7], fuente de inspiración para muchos pintores madrileños desde su instalación en 1639, los cambios introducidos por Ruiz son importantes. En primer lugar, en cuanto a la iconografía, el momento representado de la crucifixión no es el mismo. Rubens, siguiendo la historia del martirio del apóstol relatada por Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda dorada*[8], ha representado el momento en que Egeas, procónsul romano de Patras, atendiendo a la petición de su esposa Maximila, decide indultar al santo y ordena a los verdugos que le desaten de la cruz, mientras Andrés ruega al Señor que no permita que le bajen vivo. El cuadro de Ruiz representa un momento anterior, cuando los soldados y sayones están clavando la cruz y comienzan a atar los pies y las manos del santo al madero[9], mientras que la esposa de Egeas, a quien el santo había convertido al cristianismo, suplica a su marido que le perdone.

En cuanto a la composición, la diferencia de tamaño entre uno y otro cuadro obliga a importantes modificaciones: la cruz aspada levantada sobre un montículo, aunque adopta la misma posición ladeada del cuadro de Rubens, está situada en un plano más profundo y su mayor longitud le permite despegarse considerablemente de la zona de tierra, alzándose como un gigante

---

[2] Palomino, 1947: 1115.

[3] Palomino, 1947: 1052.

[4] Martínez, 1985: 337. Ruiz vivía ya en el callejón del Gato, en casas propias.

[5] De la participación de Sebastián Muñoz en la entrada de la reina únicamente contamos con el testimonio de Palomino, ya que su nombre no figura en ninguno de los contratos de los pintores (Zapata, 2000). Dada la responsabilidad y el trabajo adjudicado a Claudio Coello en esta entrada es muy probable que Sebastián Muñoz trabajara con él en calidad de ayudante o colaborador no oficial.

[6] Palomino, 1947: 1116. Así lo hace constar el pintor en sus memoriales solicitando la llave de la Furriera de 1697 y 1700 (Archivo General de Palacio (A.G.P.), *Expediente Personal,* Caja 784/1 y *Sección Administrativa,* leg. 901, transcritos en Zapata, 1980-81, dctos. 19 y 21).

[7] El hospital se levantaba en la calle San Marcos, 8. El cuadro de Rubens se conserva en la actualidad en la sede de la Fundación Carlos de Amberes, calle de Claudio Coello, 99.

[8] Vorágine, 1982: 34.

[9] No lo clavaron para que tardara más tiempo en morir y su sufrimiento se prolongara.

por encima de los personajes que asisten al martirio, los cuales, al disponer de un mayor espacio, son más numerosos. Los personajes del ángulo inferior izquierdo se disponen de forma escalonada y adoptan actitudes declamatorias. Destaca el grupo de las tres mujeres, abajo a la izquierda, en primer plano, encabezadas por la figura de Maximila (fig. 2), sobre las que incide con fuerza la luz, soberbias matronas romanas que recuerdan a pintores del barroco decorativo italiano, como Cortona y Carlo Maratti, alejadas del cuadro de Rubens. El ángulo inferior derecho lo ocupa la figura del procónsul romano a caballo, similar a la de Rubens, aunque su iconografía, con el casco romano y su brazo extendido empuñando el bastón de mando, está más próxima a la utilizada por pintores de la escuela madrileña para representar a militares romanos, frecuentes en escenas de martirio. Destaca también la figura a contraluz del joven soldado a pie, en segundo plano, que con lanza y escudo dirige su rostro conmovido hacia Egeas. A éste le siguen sus soldados a caballo con lanzas y estandartes que ondean al viento, entre los que no falta el lábaro con las siglas S.P.Q.R. ["Senatus Populus Que Romanus"], en formación circular que se oculta por la pendiente del terreno dejando apenas entrever las siluetas de las lanzas, para aparecer de nuevo entre las aspas de la cruz, casi disueltos en la atmósfera luminosa del fondo, rodeando la escena. En la visión celestial, más desarrollada que en la composición de Rubens, el grupo de querubines se ha sustituido por la figura de Jesucristo, que dirige su rayo divino sobre el rostro del mártir, y dos ángeles adolescentes prestos a entregarle la corona de flores y la palma del martirio, sobre un fondo de nubes y claros. Como en otras composiciones suyas, Ruiz de la Iglesia ha introducido un trozo de arquitectura en perspectiva –un lienzo de muralla entre dos to-

Fig. 2. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Martirio de San Andrés* (detalle).

rres–, al fondo a la izquierda, para delimitar la composición por ese lado y marcar la pendiente del terreno[10].

Blancos, azules y rosados muy delicados contrastan con verdes y rojos intensos, que producen una sensación de pintura al fresco, un tanto alejados de los empleados por Rubens. Hay que destacar los azules bellísimos de los ropajes del soldado de a pie y del ángel adolescente, característicos de este pintor.

Hasta la fecha no se han localizado ni el dibujo ni el boceto que realizara Sebastián Muñoz, y aunque Ruiz hubiera seguido la composición de la traza y boceto de su amigo y compañero, como se ha venido manteniendo, a la vista del cuadro, la técnica, el estilo, los modelos y el colorido avalaban la autoría de Ruiz de la Iglesia, quien lo firma como "Francus Ignatius Ruiz/Pictor Regius/Mti 1696"[11]. Ahora, la serie de dibujos preparatorios del pintor para este cuadro, que presentamos a continuación, ratifica su plena autoría.

El cuadro permaneció en el altar mayor de la parroquia de San Andrés hasta 1822. Cuando Ponz vio el retablo en 1784 escribió: "hay un cuadro en medio, que representa al Santo titular, obra según el estilo, de las mejores de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, de quien son otras pinturas del zócalo"[12]. Al incendiarse la iglesia en 1822, el cuadro se trasladó a la de Santa María, convertida más tarde en parroquia del pueblo de Casarrubios del Monte. Situado en el testero del crucero derecho, se fue deteriorando con el paso del tiempo. En 1959 el conde de Cedillo todavía menciona un "resto de marco dorado que aún le rodea", que formaba parte del retablo primitivo[13], y lo cataloga como en mediano estado de conservación. En los años ochenta su estado era lamentable, con una falta considerable en la zona central, reforzada por detrás con otro pequeño cuadro[14]. Afortunadamente, gracias a una serie de circunstancia favorables[15], el cuadro se restauró en 1996, y en la actualidad podemos contemplar esta magnífica obra de Ruiz de la Iglesia en todo su esplendor, uno de los mejores ejemplos que se conservan del barroco decorativo de finales del siglo XVII[16].

---

[10] El cuadro del mismo asunto de Otto Vennius para la iglesia de San Andrés de Amberes, en el que se inspiró Rubens, incluye dos arquitecturas clásicas al fondo (Díaz, 1989: 94).

[11] Angulo, partiendo de las definiciones que el tratadista cordobés incluye en su obra de los términos *imprimar, traza* y *borroncillo,* piensa que lo que Palomino quiso decir era que Sebastián Muñoz «dejó dibujada la composición en el lienzo imprimado» (Angulo, 1979: 385).

[12] Ponz, 1784, T VII: 7.

[13] Cedillo, 1959: 50. Es muy probable que fuera de Pedro de la Torre, pues con este arquitecto y ensamblador y su sobrino Francisco, la parroquia de San Andrés había contratado la obra del retablo y la custodia de la iglesia. Sabemos que el 23 de noviembre de 1676 Pedro había cobrado dos pagos de 2.000 reales y que les debían 18.000 reales, que reclamaban a la parroquia (Saltillo, 1947: 365-393).

[14] La falta era de unos 80 cm^2. El cuadrito es del siglo XVII y representa un capítulo de la vida de San Agustín. Posteriormente, el ángulo inferior derecho se desprendió totalmente y el lugar y la fecha que acompañaban a la firma quedó ilegible.

[15] El hecho de querer revisar y fotografiar de nuevo la obra de Ruiz para la conferencia que sobre este pintor iba a pronunciar Teresa Zapata en el Museo del Prado en mayo de ese año; el interés del párroco, don Javier Salazar, en restaurarlo, cuando precisamente estaban arreglando la iglesia; la inmediata respuesta favorable del profesor Pérez Sánchez a su petición de ayuda, materializada en la aportación económica de dos entidades, más la de la parroquia de Casarrubios, así como al esfuerzo y entusiasmo del restaurador, Antonio Sánchez-Barriga, y sus colaboradoras, Mónica Ballester y Susana Lescure.

[16] El cuadro del *Martirio de San Andrés* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava, atribuido a Miguel Jacinto Meléndez, aunque relacionado con el cuadro de Casarrubios, está más cerca en composición y formato a la obra de Rubens. Pudiera pensarse en una copia de una primera idea más cercana al boceto de Sebastián Muñoz, o de una versión diferente del mismo tema, ejecutada antes o después del lienzo definitivo. Véase: Tabar, 2000: 42-43. En López Merás, Rosario; Sara González de Aspuru (coord.), *Museo de Álava. Un patrimonio desconocido* (catálogo), Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000, pp. 41 y 42; il. col. pp. 43 y 91.

Los dibujos preparatorios para el cuadro de Casarrubios se conservan en el Museo de la Casa de la Moneda de Madrid y fueron publicados como anónimos en el catálogo de dibujos del citado organismo, cercanos a Carreño, Donoso y Claudio Coello[17]. Todos ellos están realizados a sanguina y lápiz negro con toques de clarión –excepto el *Estudio de piernas,* a sanguina y lápiz únicamente– sobre papel verjurado agarbanzado claro[18].

En el primero, *Estudio de figura de espalda y de manos*[19] (fig. 3), las manos, dibujadas a sanguina, corresponden a la figura femenina del grupo de mujeres suplicantes, situadas en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, concretamente a la que dirige su mirada hacia la parte superior. El dibujo coincide literalmente con la pintura en ambas manos, incluso en el detalle del inicio de la manga de la mano derecha. La figura cubierta con un manto, dibujada a lápiz negro, corresponde a la situada inmediatamente detrás, en el grupo de figuras masculinas, un hombre con túnica rosada, cubierto con un manto verde, que parece implorar al cielo. Esta figura está relacionada también con otro dibujo, destruido, que pertenecía al Instituto Jovellanos de Gijón[20] (fig. 4), atribuido a Claudio Coello, pero que, si lo comparamos con el anterior, parece corresponder a un estadio compositivo posterior, más cercano a la figura finalmente pintada por Ruiz de la Iglesia, como se observa en el detalle de las manos y la manga, que coinciden exactamente, lo mismo que la cabeza levantada hacia la cruz, como en el cuadro.

Fig. 3. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Estudio de figura de espaldas y de manos.* Museo de la Casa de la Moneda, Madrid.

En *Estudio de dos cabezas femeninas, dos masculinas y una mano*[21] (fig. 5), las cabezas masculinas, realizadas a lápiz negro con toques de clarión, se corresponden fielmente con la figura situada encima de la anterior, un anciano barbado con túnica azul y manto amarillento que le cubre los hombros y la cabeza, que señala con la mano derecha la figura de san Andrés, mientras dirige la mirada hacia los personajes más cercanos, con la única diferencia de estar la figura descubierta en el dibujo y cubierta en el cuadro. La mano,

[17] Durán, 1980, núms. 107: 79; 112: 80; 115: 81; y 116: 82.

[18] La única excepción es también el *Estudio de piernas,* que conserva en el reverso el tono inicial blanco del papel, mientras en el anverso son claras las huellas del instrumento, tal vez una esponja, con el que el pintor dio el baño de color. A este respecto cabe recordar las palabras de Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura* al referirse a algunos que «toman papel teñido, como de papel de estraza, con lápiz negro ó colorado, dejando el color del dicho papel por media tinta, tomando un clarión de blanquete, y dando con él sus realces, queda como pintado este dibujo: éste es el modo más usado de los entendidos, por ser el más dificultoso y de ejecución más breve.» (Martínez, 1866, tratado primero: 68) o las de Palomino en su *Museo Pictórico,* donde al hablar del estudio del natural dice que se hará «prevenido el papel pardo, o de alguna media tinta, para que se pueda tocar de luz» (Palomino, 1947: 528).

[19] Durán, núm. 115. Medidas 216 × 217 mm.

[20] Pérez, 1969, il. 108: 52. En la reedición de 2003, il. 373: 222.

[21] Durán, 1980, núm. 112. Medidas, 226 × 220 mm. En el reverso, realizado con lápiz negro y toques de clarión, aparece el busto de una figura femenina cubierta con un amplio manto y girada hacia la izquierda, probablemente estudio para una *Virgen Dolorosa.*

Fig. 4. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Figura femenina* (desaparecido). Antes en el Instituto Jovellanos de Gijón.

Fig. 5. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Estudio de dos cabezas femeninas, dos masculinas y una mano.* Museo de la Casa de la Moneda, Madrid.

dibujada con la misma técnica que la cabeza, podría pensarse que se tratara de un estudio del pintor para la mano izquierda de esta misma figura, ideada en un principio con el brazo en otra posición y no cruzado sobre el pecho como finalmente la representó[22]. En cuanto a las cabezas femeninas, realizadas a sanguina con ligeros toques de clarión, si bien presentan una dirección de la luz opuesta a la empleada en la cabeza de anciano, lo que podría hacernos suponer que fueran estudios para otro cuadro, creemos que están relacionadas igualmente con el cuadro de Casarrubios, dada su absoluta coincidencia de técnica y estilo, siendo probablemente estudios para el grupo de mujeres del ángulo inferior izquierdo, una idea compositiva diferente luego desechada. El modelo femenino de rostro ovalado, nariz y boca pequeña y ojos grandes es el característico del Ruiz maduro, idéntico al que emplea en la figura de la Virgen del cuadro de la *Coronación* y en la Magdalena a los pies del sepulcro, de la *Asunción,* de la iglesia del Corpus Christi de Sevilla[23], firmadas como pintor del Rey, cargo que consiguió el 30 de diciembre de 1689[24].

[22] Tal vez la figura masculina con túnica roja y turbante, situada encima del grupo de mujeres, refleje en su actitud implorante esta primera idea.

[23] Francisco Ignacio los realizó para los lados de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en el Real Colegio de Santo Tomás de Madrid, junto con el cuadro del remate del retablo, y la pintura de la bóveda y la entrada, al fresco (Palomino, 1947: 1115). Cuando en 1875 el convento se incendió, los cuadros pasaron a la iglesia de las Calatravas de Madrid y, más tarde, a la colección del duque del Infantado, quien hacia los años cincuenta los regaló a la iglesia de Sevilla (Angulo, 1979: 380, figs. 9 y 10; Zapata, 1980-1981: 83-88).

[24] AGPG, *Cédulas Reales,* T XVII, fols. 169-170, transcrita en Zapata, 1980-1981, dcto. núm. 18: 152.

Fig. 6. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Estudio de piernas.* Museo de la Casa de la Moneda, Madrid.

El *Estudio de piernas*[25] (fig. 6) corresponde literalmente a la figura del sayón de espaldas que sostiene la cruz, con la salvedad de que la pierna izquierda ha quedado oculta en la pintura por la figura con túnica roja y turbante, mientras que la derecha aparece parcialmente vestida.

En *Cabezas y piernas de niños*[26] (fig. 7), las dos cabezas de la parte inferior izquierda se pueden considerar estudios para las cabezas aladas del ángulo superior derecho del cuadro, situadas encima del ángel adolescente con túnica azul que sostiene la palma y la corona, con la salvedad de que su posición está invertida en relación con las cabezas del cuadro. La pierna del ángulo superior izquierdo es idéntica a la del angelito que sostiene la cortina en el cuadro de *San José* del Museo Nacional San Gregorio de Valladolid, al que nos referiremos a continuación, invertida igualmente respecto a la pintura, de lo que podemos deducir que fuera ésta una práctica habitual de trabajo del pintor. En cuanto al resto de cabezas, si bien no se corresponden con ninguna figura concreta de las que aparecen en el cuadro de Casarrubios, es posible que estuvieran destinadas a alguna de las que ocuparan el hueco central, parte del lienzo actualmente perdida, lo mismo que los otros estudios de piernas.

En *Cabezas y miembros de niños*[27] (fig. 8), no obstante estar dibujados con la misma técnica que los anteriores, por supuesto por la misma mano y pertenecer a una misma colección, creemos que no forman parte de los dibujos preparatorios para el cuadro de San Andrés, como podría suponerse, sino que posiblemente hay que relacionarlos con otra obra del pintor, el *San José con el Niño Jesús,* del Museo de Valladolid[28], de fecha cercana al cuadro de Casarrubios. La cabeza de la parte superior del dibujo guarda muchas semejanzas con la del angelito del ángulo inferior derecho del cuadro, que sostiene un paño blanco sobre la cuna, prefiguraciones del sudario y la tumba de Cristo. Las piernas son, tal vez, estudios para la pierna derecha del Niño Jesús, ideado en un principio con la parte inferior del cuerpo vuelto hacia la derecha y girado finalmente hasta aparecer en el cuadro en posición contraria. La manita con los dedos doblados se puede relacionar de forma convincente con la mano del Niño Jesús que en el lienzo agarra con fuerza la mano izquierda de San José[29].

Es interesante señalar la semejanza de los dos últimos dibujos, especialmente del primero, con dibujos italianos de idéntico carácter, como por ejemplo las hojas con estudios de cabezas y piernas de niños de Carlo Maratti de la Biblioteca Nacional[30], prácticamente contemporáneos de los de Ruiz, en cuanto al uso predominante de la sanguina junto al lápiz negro, no habitual entre

[25] Durán, 1980, núm. 116. Sanguina y lápiz negro con toques de clarión; medidas, 217 × 295 mm. En el reverso, ligeramente esbozadas a lápiz negro, dos estudios de una pechina con una figura en pie, quizás un santo, la planta de una iglesia y otro apunte de un motivo decorativo, tal vez un marco.

[26] Durán, 1980, núm. 107. Sanguina y lápiz negro con toques de clarión; medidas, 275 × 320 mm.; mal estado de conservación; pegado sobre otro papel, por lo que el soporte original parece más oscuro que el resto de la serie.

[27] Durán, 1980, núm. 108. Medidas, 290 × 147 mm.

[28] Urrea, 2007, núm. 14: 42-43.

[29] En el reverso, apuntes a pluma y lápiz negro de motivos decorativos.

[30] Mena, 1988-1989, núms. 27 y 28: 52-53.

los pintores madrileños de la época, más inclinados al uso exclusivo del lápiz negro para los estudios parciales.

En la Biblioteca Nacional de España se conservan otra serie de dibujos de Ruiz de la Iglesia realizados con técnica y estilo similares a los anteriores, como el *Estudio de cabezas y manos* para el cuadro de *Virgen Dolorosa* de la Gran Residencia de Ancianos de Madrid[31]. El resto son otros cuatro dibujos con diversos estudios de ángeles niños, numerados consecutivamente por Barcia, quien los atribuyó a José Donoso[32].

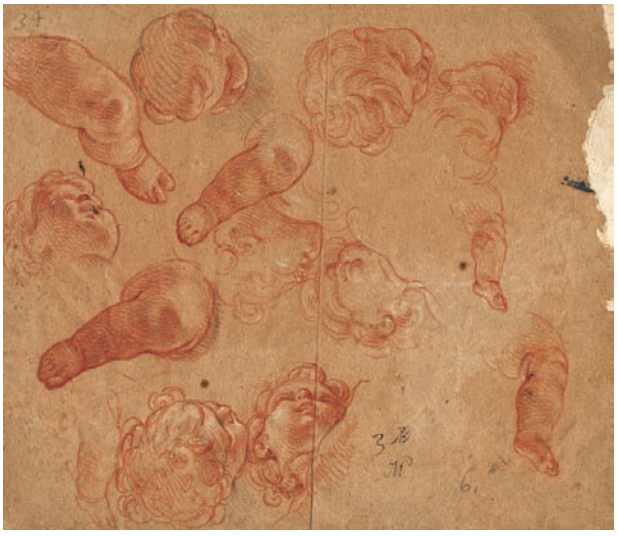

Fig. 7. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Cabezas y piernas de niños.* Museo de la Casa de la Moneda, Madrid.

En el primero, un *Estudio de cabezas y piernas de niños*[33] (fig. 9), la técnica y modelos son los mismos que emplea el pintor en los dibujos de la Casa de la Moneda, en particular en *Cabezas y miembros de niños* (fig. 8), excepto el tono del papel, por lo que podríamos aproximarlo al cuadro de Casarrubios. Es interesante señalar la semejanza de la figura del ángulo superior derecho con uno de los ángeles de la pareja que revolotea a la derecha del cuadro de la *Inmaculada* del Museo de Navarra, firmada en 1695[34], un año antes del Martirio de San Andrés.

En el siguiente, *Angelito volando*[35] (fig. 10), la figura se representa de cuerpo entero, de espaldas, escorzado y suspendido en el aire, sosteniendo con la mano izquierda una cinta o paño que le cruza por delante del cuerpo hasta quedar sujeto en su brazo derecho. El modelo es sin duda el mismo que el pintor utilizó para uno de los angelitos de la peana en la *Inmaculada* del Museo de Navarra, a la que nos acabamos de referir, el único que aparece de espaldas con un lirio en la mano derecha, como se sugiere en el dibujo.

---

[31] Considerado por Barcia (1906, núm. 323: 67) y Sullivan (1989, D50: 274) como de Claudio Coello, Quesada Varela (2000: 160) lo ha identificado como de Ruiz de la Iglesia, preparatorio para el citado cuadro de la *Virgen Dolorosa,* catalogado por este autor.

[32] No resulta extraña esta confusión entre las obras de Ruiz de la Iglesia y las de José Donoso, pintor al que imitó y con el que colaboró (Palomino, 1947: 1115; Zapata, 2000: 116).

[33] Barcia, 1906, núm. 415; BNE, Dib/13/2/18. Lápiz negro y sanguina; papel gris verdoso; medidas, 160 × 280 mm.

[34] Reproducida en catálogo del Museo de Navarra, 1989: 169. Fue adquirido por el Museo en el mercado del arte en 1973, donde estuvo atribuido a Claudio Coello hasta que se restauró en 2004 y apareció la firma del pintor en la parte inferior: «F. Ygnacio Ruiz P [inxit]/1695». Mide 216,5 × 162,5 cm. En una restauración anterior a su adquisición se recortó la periferia 15-20 cm. (agradecemos esta información a don Francisco Javier Zubiaur Carreño, técnico superior del Museo de Navarra, quien amablemente nos la ha facilitado). T. Zapata, en su citada Memoria de Licenciatura sobre este pintor, aunque desconocedora de su adquisición por el Museo, ya lo incluía como obra segura de Ruiz (1980-1981: 90, núm. 13). El convento de San Clemente (Toledo) conserva una versión de esta *Inmaculada,* al parecer muy deteriorada y retocada, cuya restauración permitiría atribuirla o no a Ruiz de la Iglesia (Collar, 1998: 384).

[35] Barcia, núm. 416; BNE, Dib/13/2/14. Sanguina; papel verjurado agarbanzado; medidas, 185 × 180 mm.

Fig. 8. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Cabezas y miembros de niños.* Museo de la Casa de la Moneda, Madrid.

Fig. 9. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Estudio de cabezas y piernas de niños.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Los otros dos dibujos, sin poderlos relacionar con ninguna obra de las hasta ahora conocidas del pintor, por técnica, modelos y estilo hay que considerarlos igualmente dibujos seguros de Ruiz de la Iglesia. En el primero, *Dos parejas de niños volando*[36] (fig. 11), la pareja del ángulo superior izquierdo es muy característica del pintor, mientras que las cabecitas pelonas de la segunda pareja se apartan algo de sus modelos habituales. El segundo representa *Dos niños en el aire*[37] (fig. 12), uno casi de frente con los brazos en alto que parece sostener una tela o filacteria, y el otro girado a su izquierda, señalando hacia lo alto con ambas manos, rodeado de unos paños apenas sugeridos. En el ángulo inferior izquierdo, apuntado a lápiz negro, hay una tercera figura de un angelito de espaldas, sentado y con la cabeza totalmente girada hacia el frente. En cuanto a técnica, los trazos más fundidos que utiliza el pintor para sugerir los volúmenes proporcionan a las figuras una blandura que contrasta con la dureza de los dibujos posteriores, lo que parece indicar que sean de fecha algo anterior a los otros dos, próximos a los angelitos que aparecen en el cuadro de la *Inmaculada* del Museum of Fine Arts de Boston, obra firmada y fechada en 1682[38].

[36] Barcia, núm. 417; BNE, Dib/13/2/12. Sanguina y lápiz negro; papel agarbanzado oscuro; medidas 262 × 380 mm. En el reverso, en la parte de arriba, escrito a tinta se lee: «44» y «Madrid 1879»; en la parte inferior se distingue una figura esbozada a sanguina.

[37] Barcia, núm. 418; BNE, Dib/13/2/13. Sanguina y lápiz; papel agarbanzado oscuro; medidas, 181 × 265 mm.

[38] Inventario núm. 18.622. Reproducida en Pérez, 2010: 324, fig. 208.

Fig. 10. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Angelito volando.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Fig. 11. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Dos parejas de niños volando.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

En la misma Biblioteca Nacional se conservan otros dos dibujos más, de técnica y carácter diferente a los anteriores, que creemos hay que considerar asimismo obra de Ruiz de la Iglesia.

Uno es el magnífico *Proyecto de decoración para una capilla de la Inmaculada*[39] (fig. 13). Muestra una arquitectura fingida que representa la parte del lado del Evangelio de una capilla de planta semicircular a cielo abierto, que rodea el altar y se prolonga por el lateral en un tramo recto. Sobre un zócalo de "mármol", decorado con óvalos, se levanta una columnata de planta semicircular de orden compuesto, que rodearía el altar, mientras que en el extremo forma una galería de columnas pareadas. El entablamento, cuyo friso se decora con gallones alargados, sigue la estructura arquitectónica. Bandas de tela anudadas, festones de rosas cruzados y racimos de frutos de los que penden escudos rematados por la corona real decoran los fustes. Otro escudo de mayor tamaño centra la pieza trapezoidal que, a modo de pechina, se apoya sobre la columna angular para solucionar la unión entre el entablamento semicircular y el recto. En la parte superior, entre haces de luz y nubes, dos angelitos sostienen un espejo ovalado. Más abajo, un ángel adolescente en actitud de orar dirige su mirada hacia lo alto en dirección al centro de la composición, bajo el cual, apenas sugerida, se aprecia un segmento de arco de una esfera terrestre. Una colosal palmera asoma por detrás de las columnas, a la que se suman azucenas, lirios y otras flores menudas, situadas debajo del ángel, que completan el ornato y la simbología de esta arquitectura. Espejo, rosas, palmeras, azucenas y lirios son símbolos que remiten a la Inmaculada Concepción, a quien en el proyecto final quizás se aludiera mediante su anagrama. Es probable que en los escudos de las columnas se pintaran otros símbolos más de las letanías lauretanas.

Este dibujo se ha atribuido a Francisco Rizi[40], a cuya faceta de pintor de decorados teatrales y arquitecturas efímeras se han referido todos los autores[41], aunque hasta la fecha sólo podamos

[39] Barcia, núm. 468; BNE, Dib/13/2/33. Anónimo español siglo XVII. Pluma, tinta y aguadas de colores; lápiz negro; papel verjurado amarillento; medidas, 329 × 177 mm.

[40] V. Tovar, 1991: 75.

[41] Francisco Rizi trabajó en la entrada de Mariana de Austria, pero como responsable de los lienzos de pintura que decoraban los arcos triunfales y de proporcionar los dibujos de las estatuas a los escultores (Zapata, 2008: 126-127). En

Fig. 12. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Dos niños en el aire.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

considerar como seguro el dibujo de una *Decoración para un teatro real,* de la Biblioteca Nacional[42], obra que a nuestro juicio se distancia en modelos y estilo con el que ahora estudiamos. Por su parte, Ruiz de la Iglesia trabajó también en arquitecturas efímeras[43]; decoró al fresco varias capillas de iglesias madrileñas, como las de Nuestra Señora de los Desamparados, y la de Jesús, María y José, en la iglesia del Real Hospital de los Aragoneses, "con muy excelentes adornos, arquitectura y perspectiva, en que tuvo gran pericia", en palabras de Palomino[44]. También pintó decorados teatrales, de los que se conserva un dibujo para el telón de la comedia de Sebastián Rejón, *Hipodamía y Pélope,* representada el 30 de julio de 1698 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el santo de la reina madre[45], en el que la forma de dibujar las figuras –de técnica y modelos tan cercanos a Claudio Coello– y dar las aguadas, como los tonos rosados de las nubes, son similares a las de este dibujo. Por otra parte, la arquitectura de columnas pareadas de orden compuesto y friso agallonado está íntimamente relacionada con la que aparece en el cuadro de la *Asunción* de la iglesia del Corpus Christi de Sevilla, pintada después de 1689, como se ha indicado más arriba. Por todo ello, creemos que este exquisito dibujo hay que considerarlo obra del pintor, realizado quizá en la década de los 80.

El otro dibujo es un *Descendimiento*[46] (fig. 14) atribuido al escultor madrileño Miguel de Rubiales, relacionado con el paso del *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de Santo Tomás de Madrid, destruido durante la Guerra Civil[47]. La obra se aparta del resto de dibujos conocidos del pintor por el tipo de rayado de la pluma, muy grueso en este caso, y por la insistencia en dotar a las figuras de un volumen más cercano a la escultura, en particular las de la Virgen –cuya

---

la pintura que decora la Capilla del Milagro en las Descalzas Reales, considerada hasta hace unos años obra únicamente de Rizi, intervino también Dionisio Mantuano, de quien se piensa que se ocupó de la arquitectura fingida, mientras que Rizi lo haría de las figuras, teniendo en cuenta que según Palomino el artista italiano era incapaz de pintar figuras (García, 1998: 74-75).

[42] Barcia, 458; BNE, Dib/16/35/11: Pérez Sánchez, 1970, lám. XX; Tovar, 1991, núm. 93: 74. Es bastante probable que este dibujo fuera para el «teatro dorado» portátil del Salón del Palacio Real, decorado a finales de 1648 por Pedro Núñez del Valle y Francisco Rizi para la fiesta teatral que festejaría el cumpleaños de la nueva reina antes de su llegada (Zapata, 2008: 181-183).

[43] Zapata, 1997-1998: 257-275.

[44] Palomino, 1947: 1116.

[45] AGP., leg. 667; Varey, 1981: 15-18; Zapata, 1997-1998: 270, fig. 12.

[46] Barcia, 474; BNE, Dib/15/3/7. Pluma con tinta marrón sobre trazos de lápiz negro; papel verjurado amarillento; medidas, 227 × 235 mm.

[47] Palomino, 1947: 1087-1088; Estella, 1978: 480-481.

sombra se proyecta claramente sobre el suelo– y San Juan, de forma que parece que su autor haya querido separarlas de la escena del fondo. Su iconografía presenta claras similitudes con el grabado del mismo tema de Hieronymus Wierix sobre composición de Maarten de Vos (1584)[48], el cual, a su vez, debió inspirar a Gregorio Fernández para el paso de la Iglesia Penitencial de la Vera Cruz de Valladolid[49], de quien es probable que Ruiz tomara el motivo de la figura sentada de la Virgen, posición menos frecuente en la iconografía del *Descendimiento.* Esta figura presenta evidentes semejanzas con la de Santa Isabel en el dibujo de *Santa Isabel y San Juanito*[50], de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, preparatorio para el cuadro de *La Parentela de la Virgen María*[51], obra segura del artista, en detalles como la forma de dibujar los pliegues de la pierna derecha arrodillada o la caída del manto, a sus espaldas, muy parecidos en ambas obras.

La figura de San Juan, por su parte, con su movimiento helicoidal, subrayado por el revoloteo de las telas, recuerda una figura similar que aparece en el cuadro de Rubens del mismo tema de la catedral de Amberes[52], obra conocida sin duda por el pintor a través de alguna estampa.

A pesar de las diferencias con los demás dibujos estudiados en este artículo, por los tipos empleados, la forma de mover las figuras y el plegado de las telas, tan característicos, creemos que puede ser considerado obra de Ruiz de la Iglesia, fechable tal vez en los años centrales de su producción, hacia 1680-1690.

Fig. 13. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Proyecto de decoración para una capilla de la Inmaculada.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

La elevada calidad de los dibujos que publicamos aquí acreditan a Ruiz de la Iglesia como un gran dibujante, fruto de su formación en el taller de Carreño y su afición a esta disciplina, que le llevó desde muy joven a realizar academias, estudios de estatuas y a copiar pinturas del Palacio, "con lo qual llegó a lograr la base fundamental del dibujo con muy fres-

[48] Ruyven-Zeman y Leesberg, 2003, núm. 380: 175-176.
[49] Martín González, 1980: 212- 215, láminas 12 y 185-189.
[50] Angulo, 1966: 23, lám. 24 (como de Claudio Coello). Angulo, 1979: 390, fig. 16.
[51] Angulo, 1979: 389-390, fig. 17.
[52] Jaffé, 1989: 183.

Fig. 14. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Descendimiento.* Biblioteca Nacional de España, Madrid.

co, y hermoso colorido"[53], según palabras de Palomino, su amigo y compañero en diferentes trabajos. De igual manera, el número de dibujos preparatorios realizados para una misma obra, como la serie de estudios para el cuadro del *Martirio de San Andrés* que damos aquí a conocer, nos informa del estudio cuidadoso de sus composiciones, así como el interés puesto por el artista en el trazado correcto de las formas, característica nada habitual entre los pintores españoles.

[53] Palomino, 1947: 1115.

Para finalizar, vamos a referirnos a un dibujo del British Museum de Londres, *La Virgen y el Niño entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán* (fig. 15), atribuido por Sullivan a Claudio Coello[54], el cual por composición, modelos y estilo hay que considerar del pintor madrileño, muy relacionado con el cuadro del mismo asunto conservado en la iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima, de Venta de Baños (Palencia), obra que, al estar firmada como pintor del Rey, tuvo que realizar a partir de 1690.

Las diferencias, en particular el formato ovalado y el punto de vista, parecen sugerir que éste sea un estudio para un lienzo o pintura mural, hasta ahora desconocidos, destinados a la decoración de un techo. La figura de Santo Domingo, de canon alargado, es idéntica a la del cuadro, y los angelitos que sostienen la corona de flores guardan mucha semejanza, dándose la circunstancia de que el angelito escorzado frontalmente es frecuente en otras composiciones del pintor, como la *Inmaculada* del Museo de Boston, a la que nos hemos referido anteriormente, o el *San Diego Velázquez* (1688) del convento de las monjas Calatravas de Moralzarzal (Madrid). Por el contrario, el grupo de la Virgen y el Niño difiere un tanto de sus modelos habituales, y remite a los de Carreño, su maestro y protector. Este dibujo, además, nos va a permitir referirnos a una nueva obra que viene a aumentar el catálogo de pinturas de Ruiz de la Iglesia, con la que está igualmente relacionado.

La pintura representa a *La Virgen del Carmen entregando el escapulario a un Caballero de Santiago*[55] (fig. 16). El cuadro figuró atribuido a Alonso Cano en la exposición que sobre retratos antiguos se celebró en Sevilla en 1910[56], y a Claudio Coello en la *Exposición Ibero-Americana* de arte, celebrada en la misma ciudad en 1930[57]. Sullivan lo incluye entre las atribuciones rechazadas y lo considera como obra de un autor madrileño más o menos contemporáneo a Coello[58]. En realidad, se trata de una obra segura e importante de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

En el lado izquierdo, la Virgen, vestida con el hábito marrón y blanco de los Carmelitas y sentada en un trono de nubes con una peana de cabezas de angelitos a sus pies, sostiene con una mano al Niño Jesús –en actitud de bendecir– en su regazo, mientras que con la otra entrega el escapulario a un angelito que lo recoge, a la vez que la interroga con su mirada señalando al caballero, situado a la derecha, de tres cuartos, quien con una mano en el pecho la contempla con emoción contenida. Éste, vestido de negro riguroso, ostenta en el traje y en la capa la cruz de la Orden de Santiago. La composición se completa por este lado con una arquitectura esquinada, terminada en una balaustrada coronada por jarrones con flores, al fondo, detrás del caballero, sobre la que sobrevuelan dos angelitos que sostienen una filacteria, en la que se aprecian restos de una leyenda en latín[59]. En el ángulo inferior izquierdo, en primer plano y a modo de "repoussoir", se sitúa a contraluz la esquina de otra balaustrada o tramo de escalera con idéntica decoración de jarrón. La escena se recorta sobre un fondo de nubes y resplandores con sutiles matices de rosa y naranja, al igual que las arquitecturas, que dejan entrever pequeñas zonas de cielo de un intenso azul.

---

[54] Sullivan, 1989: 268, D42. Dibujado a pluma con tinta negra y aguada sepia y gris sobre papel agarbanzado; preparado a lápiz; medidas 267 × 202 mm.

[55] Pertenece a una colección particular.

[56] Gestoso, 1910, núm. 14.

[57] Núm. 13.

[58] Sullivan, 1989: 227, PR 6.

[59] La obra se encuentra sucia y repintada, lo que hace ilegible la inscripción. En una fotografía del cuadro anterior a los repintes, a la que hemos tenido acceso, puede leerse con dificultad el texto original, que reza: «Ecce signum salutis, salus in periculis, foedus pacis et pacti sempiterni». Dicho texto forma parte de las palabras que, según la tradición, dirigió la Virgen a San Simón Stock cuando se le apareció el 16 de julio de 1251 en Cambridge, para hacerle entrega del Escapulario en respuesta a su petición de auxilio para su Orden.

Fig. 15. F. I. Ruiz de la Iglesia. *La Virgen y el Niño entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán.* British Museum, Londres.

Fig. 16. F. I. Ruiz de la Iglesia. *Virgen del Carmen entregando el Escapulario a un Caballero de Santiago.* Colección particular.

La Orden del Carmelo, cuya fundación se atribuye al profeta Elías, siempre se distinguió por su vida de pobreza y su gran devoción a la Virgen María. En el siglo XIII tuvo lugar la aparición de la Virgen al general de la orden, san Simón Stock, a quien entregó un escapulario con la promesa de que quien lo llevara se salvaría de las penas del infierno, incluso del purgatorio. A partir de este hecho nace la advocación de Nuestra Señora de la Virgen del Carmen, y la imagen de María y el Niño sosteniendo el escapulario se convierten en el símbolo de la congregación.

La composición sigue el esquema empleado con más frecuencia por los pintores del siglo XVII para representar las apariciones de la Virgen María a diferentes santos: es decir, ambas figuras se sitúan en sentido diagonal al lienzo, la Virgen, a la izquierda, ligeramente ladeada y en un plano superior, mientras que el santo aparece a la derecha, de perfil, en un plano inferior, prolongando la diagonal. En esta ocasión el santo se ha sustituido por la figura de un caballero

santiagués, iconografía menos frecuente que ha llevado a Ruiz de la Iglesia a introducir una serie de cambios que ponen de manifiesto la estricta ortodoxia aplicada por el pintor en todas sus representaciones religiosas, como que la Virgen se mantenga en el espacio celeste y que la entrega del escapulario al caballero la efectúe no directamente, sino a través del angelito, que actúa de intermediario entre el cielo y la tierra. La figura del caballero, claramente un retrato cuya identidad no hemos podido averiguar[60], destaca por su solemnidad y expresión de arrobamiento, así como por el realismo y penetración psicológica, que lo convierten en nuestra opinión en el mejor ejemplo conocido del artista en este género, del que tan poco se conserva en la actualidad[61].

En cuanto a las relaciones entre este cuadro y el dibujo del British Museum, a las que hemos aludido anteriormente, las encontramos en la arquitectura del fondo, prácticamente la misma esbozada en el dibujo, con su coronamiento de jarrones y flores, reducida en el cuadro de la *Virgen del Rosario* a la esquina de un antepecho, y especialmente en el grupo de la Virgen con el Niño, que es idéntico en ambas obras. Otros detalles lo vinculan con la estampa dibujada y grabada por el pintor en 1690 para el frontispicio del libro de Juan de Vera Tassis sobre la muerte y exequias de María Luisa de Orleans, publicado en 1690[62], como los angelitos a contraluz con las filacterias o los jarrones que coronan la arquitectura que envuelve la composición, lo que permite datar ambas obras en torno a 1690-1695. Por el contrario, los tipos de la Virgen y el Niño son más robustos de lo habitual en Ruiz y lo acercan al estilo de Claudio Coello, lo que justifica su atribución a este pintor.

Con este cuadro terminamos por ahora nuestra aportación al catálogo, aún escaso, de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, un excelente representante de la escuela cortesana del último tercio del siglo XVII, que cultivó el óleo, el temple, el fresco, el grabado; que supo aprovechar las enseñanzas de sus maestros, Carreño y Francisco Rizi; de sus compañeros más jóvenes, Claudio Coello, José Donoso, Sebastián Muñoz; de los grandes coloristas venecianos, así como de los maestros italianos del barroco, Anibal Carracci, Giovanni Lanfranco y Carlo Maratti, bagaje que le permitió crear un arte muy personal, en el que cabe destacar la elegancia y distinción de los modelos, el buen gusto en las composiciones, más originales de lo habitual entre los pintores de su época, así como el predominio de tonalidades claras, sustentado en una cuidadosa preparación a base de dibujos seguros y correctos, en los que predominan el uso combinado del lápiz negro y la sanguina, con los que consigue obras muy bellas de efecto pictórico, como las publicadas en este artículo. Su nombramiento de pintor del Rey primero (1689) y pintor de Cámara más tarde (1701)[63] estaban plenamente justificados.

---

[60] En la ficha del Archivo Mas, así como en el catálogo de la *Exposición Ibero-Americana* de 1930, figura como miembro de la familia Bazán. Parece ser que la obra fue propiedad de don Juan Carlos de Bazán Fajardo Villalobos, I Marqués de San Gil, título concedido por Felipe V en 1703, si bien no resulta probable que se trate del personaje retratado, al no pertenecer éste a la Orden de Santiago, sino a la de Calatrava, desde 1696 (AHN., *Consejo de Órdenes,* OM-CABA-Alcántara, exp. 167).

[61] El único firmado es el *Retrato de la duquesa Aveiro* del Museo del Prado (núm. 3029). También es suyo el retrato de la reina María Luisa de Orleans que preside la estampa del frontispicio del libro de Vera Tassis, *Noticias historiales,* sobre la muerte y exequias de la reina, publicado en 1690.

[62] Ruiz de la Iglesia dibujó y grabó al aguafuerte un total de doce láminas: el frontispicio, el catafalco de José de Churriguera y diez láminas con cuatro jeroglíficos cada una, firmadas por primera vez como pintor del Rey, por las que cobró 2.200 reales (AGP., Caja 76; Zapata 1980-81: 25; Allo, 1993: 642. Los jeroglíficos los compusieron J. Vera Tassis y A. Palomino (Allo, 2008: 457-476).

[63] Fue nombrado el 11 de julio de 1701 y el 30 se le concedió la llave de la Furriera (AGP, *Reinado de Felipe V,* leg. 311/30).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Museo de Navarra,* Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1998.

Allo Manero, M.ª Adelaida, *Exequias de la Casa de Austria en España e Hispanoamérica* (microfichas), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993.

Allo Manero, M.ª Adelaida, "Antonio Palomino y las exequias reales de M.ª Luisa de Orleans", en Chaparro, César (dir.), *Paisajes emblemáticos,* Editora Regional de Extremadura, T. II, Mérida, 2008, pp. 457-476.

Angulo Íñiguez, Diego, *Cuarenta dibujos españoles,* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1966.

Angulo Íñiguez, Diego, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *Archivo Español de Arte,* T. LII, n.º 208, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979, pp. 467-404.

Cedillo, Conde de, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo,* Toledo, 1959.

Collar de Cáceres, Fernando, "Varia inmaculadista (algunas pinturas seiscentistas inéditas o poco conocidas)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* n.º 64, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 369-393.

Díaz Padrón, Matías y Padrón Mérida, Aida, "Catálogo de Pinturas", en *Fundación Carlos de Amberes. 1594-1989,* Real Diputación San Andrés de los Flamencos, Madrid, 1989, pp. 51-124.

Durán González-Meneses, Reyes, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda,* Madrid, 1980.

Estella Marcos, Margarita, "Observaciones sobre el paso del Descendimiento de Miguel de Rubiales", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* n.º 44, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 480-481.

Exposición Ibero-Americana, *Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo,* Sevilla, 1930.

García Asenjo, Elvira, "Dionisio Mantuano, pintor en la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid", *Reales Sitios,* Año XXXV, n.º 138, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 74-75.

Gestoso y Pérez, José, *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de MCMX,* Oficina Tipográfica de Blanco y Negro, Madrid, 1910.

Jaffé, Michael, *Rubens, catálogo completo,* Rizzoli, Milano, 1989.

Martín González, J. J., *El escultor Gregorio Fernández,* Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980.

Martínez, Jusepe, *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura,* ed. Carderera y Solano, Valentín, Madrid, 1866.

Martínez Ripoll, Antonio, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte,* T. LVIII, n.º 232, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985, pp. 332-350.

Mena Marqués, Manuela, *Disegni italiani dei secoli XVII e XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid,* Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1988.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y Escala óptica,* T. III, Ediciónes Aguilar, Madrid, 1947.

Pérez Sánchez, Alfonso E., *Catálogo de la Colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón,* Madrid, 1969.

Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura Barroca en España,* Alianza Editorial, 2.ª ed., Madrid, 2011.

Ponz, Antonio, *Viaje de España,* Viuda de Joaquín Ibarra, T. VII, Madrid, 1776-1794.

Quesada Varela, José María, "Nuevas pinturas de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *Goya,* n.º 276, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2000, pp. 153-166.

Ruyven-Zeman, Zsuzsanna y Leesberg, Marjolein, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Volume LX, The Wierix Family, Part II,* Sound & Vision Publishers, Rotterdam, In Co-operation with The Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, 2003.

Saltillo, Marqués de, "Prevenciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1947, pp. 365-393.

Tabar Anitua, F., "Pintura y escultura de los siglos XVI y XVII en Álava", en *Museos de Álava. Un patrimonio desconocido,* cat. exp., Fundación Central-Hispano, Madrid, 2000, pp. 31-43.

Tovar Martín, Virginia, "Rizi, Francisco. Decoración arquitectónica fingida", en *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII,* Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Madrid, 1991, p. 75.

Urrea, Jesús, "San José con el Niño", en *Pintura entre lo real y lo devoto,* Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2007, pp. 42-43.

Varey, John E., "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid,* Año XIX, n.º 70, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981, pp. 15-18.

Vera Tassis y Villarroel, Juan, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de doña María Luisa de Orleans,* Madrid, 1690.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada,* ed. Alianza Editorial, T. I, Madrid, 1982.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, pintor de la Escuela Madrileña (1649-1703)* (tesina de licenciatura), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1980-1981.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, "Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *Archivo Español de Arte,* Tomo LIV, n.º 216, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1981, pp. 427-440.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, "La entrada de la reina María Ana de Neoburgo (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* Vol. IX-X, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1997-1998, pp. 257-275.

Fecha de recepción: 16-IX-2010
Fecha de aceptación: 28-III-2011