

Santiago Morán Cisneros: aspectos iconográficos y nuevas aportaciones

Ángel Martín Roldán

Universidad de Sevilla



<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94174>

Recibido: 30/01/2024 • Aceptado: 11/04/2024

ES Resumen. El presente trabajo aborda la trayectoria profesional de Santiago Morán Cisneros –también llamado Santiago Morán el Mozo–, pintor, dibujante y tasador de colecciones y piezas artísticas, activo en Madrid durante el segundo tercio del siglo XVII. A partir de la escasa producción conservada y conocida de este artista, se propone una revisión de las fuentes iconográficas que debió manejar para componer sus dibujos y pinturas, así como una actualización de su catálogo con la incorporación de una nueva obra localizada y firmada por el propio autor. Asimismo se presentan las respectivas ilustraciones y una pequeña selección de textos que debieron ser utilizadas por el pintor en el ciclo pictórico realizado para el convento de Rivas de Jarama entre los años 1658 y 1659.
Palabras clave: Santiago Morán Cisneros; pintura; dibujo; Barroco; Madrid.

EN Santiago Morán Cisneros: Iconographic Aspects and New Contributions

EN Abstract. This paper deals with the professional career of Santiago Morán Cisneros, also called Santiago Morán el Mozo. He was a painter, drawer and appraiser of collections and artistic pieces, active in Madrid during the second third of the 17th century. On the basis of the scarce known production of this artist, we propose a review of the iconographic sources he must have used to compose his drawings and paintings. We also update his catalog with the addition of a new localised work, signed by the artist himself. In addition, the respective illustrations and texts that were used by the painter in the cycle of paintings made for the convent of Rivas de Jarama between 1658 and 1659.

Keywords: Santiago Morán Cisneros; painting; drawing; Baroque; Madrid.

Sumario: 1. Santiago Morán Cisneros. 1.1. Datos biográficos. 2. Obra pictórica. 2.1. El ciclo de Rivas y las fuentes iconográficas. 3. Dibujos y grabados. 4. Conclusiones. 5. Conflictos de intereses. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martín Roldán, Á. (2024) Santiago Morán Cisneros: aspectos iconográficos y nuevas aportaciones, en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 47-62

1. Santiago Morán Cisneros

Santiago Morán Cisneros es un artista madrileño que continúa la estela marcada por su padre, Santiago Morán (+1626), discípulo de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) y pintor de cámara de Felipe III¹. Abordar el estudio del citado autor presenta a priori una serie de dificultades ante las escasas e imprecisas referencias documentales existentes. En este sentido hemos de indicar que la historiografía ha confundido frecuentemente la producción del padre y del hijo por ser homónimos y así, Ceán Bermúdez consideró a “Santiago Morán, pintor y vecino de Madrid por los años de 1640”². Este desajuste no es de extrañar dadas algunas similitudes existentes en las obras de ambos artistas y por la firma de los cuadros en donde figuran el nombre y primer apellido, común a los dos autores. Fue el conde de la Viñaza³ quien se percató de la existencia de personas diferentes que comparten ciertos puntos en común, aunque el hijo progresó hacia unas tendencias pictóricas más acordes con la estética imperante en el segundo tercio del siglo XVII. El motivo central de nuestro artículo no es otro que realizar una aproximación a la vida y al quehacer de Morán Cisneros, el cual carece de una investigación integral que aborde solo y exclusivamente la producción artística conocida hasta la fecha.

1.1. Datos biográficos

Santiago Morán Cisneros (¿1610?-1673) nació en Madrid entre 1610 y 1615. Es hijo Santiago Morán (1571-1626), seguidor y colaborador de Juan Pantoja de la Cruz, con quien tuvo una especial relación pues, tras la muerte de éste, fue nombrado pintor de cámara a recomendación del maestro, título que gozó desde 1609 hasta 1626. Al tratarse de dos artistas homónimos, se ha considerado al padre como Santiago Morán el Viejo, apelativo que sirve para distinguirlo de su hijo, Santiago Morán el Mozo o el Joven.

El Viejo contrajo primeras nupcias en 1597 con María de Villalobos que murió poco tiempo después y, durante los años del traslado de la corte a Valladolid (1601-1606), debió conocer y casarse con Catalina de Cisneros, posiblemente de origen palentino⁴. Las fuentes señalan que Morán Cisneros nació en Valladolid en 1610, pero últimamente se ha planteado su probable nacimiento hacia 1615 en Madrid⁵. Fue congregante del Cristo de San Ginés y mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, del convento de Santo Tomás, en la que se vio implicado junto a los demás miembros del gremio de pintores y doradores madrileños en varios pleitos causados por protestas y alegatos de los artistas que se negaban a asumir responsabilidades en la cofradía a la hora de sacar en procesión el paso de la dolorosa cada Viernes Santo⁶.

Morán el Mozo debió de formarse en el taller de su padre, pero pronto se vio influido por la obra Vicente Carducho y evolucionó hacia unas tendencias más barroquizantes, acordes con el tiempo en el que ejerció su quehacer como pintor adscrito a la escuela madrileña y en contacto

¹ La obra de Santiago Morán el Viejo fue estudiada con rigor por Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1969), 68-69; más recientemente se ha publicado un trabajo de José Manuel Cruz Valdovinos, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario 1 (2008): 171-188.

² Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* III (Madrid: en la imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), 191-192.

³ Conde de Viñaza (Cipriano Muñoz y Manzano), *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez* III (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894), 108-109.

⁴ Cristóbal Pérez Pastor, “Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España”, *Memorias de la Academia Española*, T. XI, (1914): 686; Cruz, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo”, 177.

⁵ Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1983), 117-122; Cruz, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo”, 180

⁶ Enrique Lafuente Ferrari, “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia”, *Archivo Español de Arte*, T. 17, n.º 62 (1944): 90-96.

con otros artistas de la época. Muestra de ello es que el 30 de abril de 1634 su nombre figura en un poder otorgado a Francisco Barrera, del Gremio de Pintores y Doradores de la corte junto a otros 36 compañeros de oficio⁷. Años después, en 1648, Morán Cisneros vivía en el portal de los cordobeses de la calle Mayor de Madrid y actuó como albacea en el testamento del pintor Antonio Puga⁸. El Mozo alternó el trabajo artístico y la tasación de colecciones particulares y obras de arte, efectuando estimaciones en 1654, 1655 o en 1663, ésta última por mandato de Inés Pacheco, viuda de Fernando Ríoxa, tasando una serie de lienzos y láminas⁹.

Por el testamento conocemos los nombres de las personas más allegadas como su esposa María González Muñiz, su cuñado Jerónimo, sus hijas María Manuela Morán –que casó con Agustín Muñoz de Rojas– y Catalina Morán, soltera, se ocuparía de la tutela de su madre tras enviudar¹⁰.

Se desconoce la fecha del fallecimiento: Viñaza afirmó que murió en Valladolid, el día 7 de enero de 1663, siendo enterrado en la parroquia de San Miguel y que testó ante Antonio de Burgos, habiendo nombrado testamentario a su hermano Juan Morán¹¹. Angulo y Pérez consideraron que probablemente la noticia de la muerte del Mozo en Valladolid tardase un tiempo en llegar a Madrid¹². El hallazgo de documentación indica que en ese año señalado aún vivía, pues los pintores Alonso Calderón y Pedro de Nieva impusieron una querrela contra Francisco Ricci por negarse a sacar a la imagen de la Virgen y, en marzo de 1663, una sentencia ordenó embargar 200 ducados a Ricci y entregarlos a Morán para costear la salida del paso de la cofradía de los Siete Dolores¹³. También hay noticias de mayo de 1663, cuando Morán realizó en Madrid una tasación de pinturas y el 21 de octubre el Mozo otorgó testamento. Parece ser que pudo vivir hasta 1673¹⁴. Durante aquella década, se constata su participación en las estampas ilustrativas de las *Tres Musas últimas castellanas* de Quevedo, impresas en 1670, y en el mismo año de 1673, firmó su última obra conocida, aunque estas referencias también han sido cuestionadas.

2. Obra pictórica

Ya hemos señalado cómo la obra de Santiago Morán se ha vinculado y, a veces, confundido con la producción de su padre. Este desajuste es en parte lógico, no solo porque ambos compartieron una identidad homónima en cuanto a la firma de obras, sino también por las enseñanzas que debió recibir del Viejo. A partir del aprendizaje, el Mozo se dejó influenciar por la estética de Vicente Carducho (†1638), hasta el punto de mantener y continuar con el estilo “carduchesco” durante el segundo tercio del siglo XVII, aunque supo evolucionar y adaptarse a unas tendencias artísticas más acordes a su tiempo y, así, Ceán Bermúdez atisbó un cierto influjo italiano a través de la obra del clasicista Francesco Albani (†1660)¹⁵.

Un ejemplo ilustrativo de la confusión que venimos evidenciando lo podemos advertir en el cuadro que representa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*; firmado por Santiago Morán (“Stag° Moran”), perteneció a una colección particular de Cartagena¹⁶ y fue adquirido por el Museo

⁷ Lafuente, “Borrascas de la pintura”, 92-93.

⁸ Joaquín de Entrambasaguas, “Más datos nuevos sobre pintores españoles de la Edad de Oro”, *Archivo Español de Arte* I, XIV (1940-1941): 557; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 120.

⁹ Mercedes Agulló Cobo y María Teresa Baratech Zalama, *Documentos para la historia de la pintura española II* (Madrid: Museo del Prado, 1996), 70.

¹⁰ Testamento otorgado por Santiago Morán, pintor, ante el escribano Simón Navarro, 21-X-1663, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Prot., 9906, ff. 123r-124v; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 116; Cruz, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo”, 180.

¹¹ Viñaza, *Adiciones al diccionario*, III, 108.

¹² Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 117.

¹³ Joaquín de Entrambasaguas, “Algunos datos nuevos acerca de pintores de Cámara de los reyes de España”, *Anuario del Cuerpo de Archivo* II (1934): 289; Lafuente, “Borrascas de la pintura”, 77; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 117-120; Cruz, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo”, 180.

¹⁴ Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 117; Cruz, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo”, 180.

¹⁵ Ceán, *Diccionario histórico* III, 191.

¹⁶ Manuel Jorge Aragoneses, “Nuevos datos sobre los pintores, Santiago Morán, Jacomo Cambruzzi, Joa-

Nacional del Prado en 2016¹⁷. Considerado por Aragoneses como una obra de Morán Cisneros, lo vinculó erradamente con otra pintura del mismo tema de Bartolomé Esteban Murillo¹⁸. El cuadro muestra a un ángel ayudando a la Virgen a imponer la casulla al arzobispo de Toledo que está de rodillas y en actitud orante. Completa la escena un coro angelical en el ángulo superior izquierdo, mientras en la parte inferior figuran cuatro doncellas, un ángel adorador y una anciana portando una vela encendida en sus manos. Los últimos estudios adscriben esta obra a Morán el Viejo, quien lo debió realizar entre 1603 y 1609, antes de ser nombrado pintor de cámara¹⁹.

En 1640 se supone la ejecución de un *San Jerónimo Penitente*, propiedad del barón de Casa Davalillo y en paradero desconocido: “algo menor que el tamaño del natural, pintado con inteligencia del dibujo y de la anatomía del cuerpo humano, con buen colorido, con espíritu y hermoso país”²⁰. Se ha vinculado con un lienzo del coleccionista A. Bravo de Sevilla en 1837:

Dos varas menos cuartas de largo por una y cuarta y media de acho = 1,40 x 1,05. Firmado: “Santiago Morán año de 1640”. Sentado sobre una peña contempla una calavera que tiene en la mano derecha, cuyo dibujo es sublime y una imagen verídica del natural, al otro lado está un montón de libros, el tintero y el Crucifijo cuyo grupo, además de estar perfectamente entendido no cabe un bulto ni más resalte. Catálogo, 1837, núm. 452²¹.

También de San Jerónimo se presume la ejecución de una cabeza del santo, que perteneció a Nicolás Lameyra, y según Ceán, “parece del Albano [Francesco Albani], grandemente dibuxada y pintada con franqueza”²².

Viñaza indicó la existencia de una obra pictórica con el tema de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, firmado por el propio autor en 1654 y conservado hacia 1894 en el Ministerio de Fomento. Actualmente pertenece al Museo del Prado y se expone en el Museo de San Telmo de San Sebastián²³. En primer término, a la derecha, aparece Santa Ana y San Joaquín contemplando a la Virgen niña que sube las escaleras para presentarse ante el sumo sacerdote, en presencia de un tullido en actitud suplicante, ubicado en la esquina inferior izquierda, en el cual se advierte cierta desproporción en la factura de las manos. En este lienzo se atisban influencias del círculo de Carducho como el detallismo y la minucia del vestido de la Virgen, de sólida silueta, que asemeja ser obra bastante anterior. La firma del autor aparece en el anverso, parte inferior central, en primer escalón: “Santiago Mo/ran P. 1654”.

Morán Cisneros trabajó para los frailes mercedarios descalzos de Rivas de Jarama y Santa Bárbara. Entre 1658 y 1659 se ha documentado la realización de un pequeño ciclo de cuatro lienzos destinados al convento de Rivas cuya temática está basada en la hagiografía de la Orden de la Merced y que analizaremos seguidamente. Para Santa Bárbara, el Mozo hizo un dibujo preparatorio del Niño Jesús Rescatado, del cual se imprimió una estampa devocional. Vinculado a la misma congregación religiosa, pero en el ámbito femenino, se han atribuido una serie de pinturas conservadas en los cenobios de las monjas mercedarias de don Juan de Alarcón y Góngora, ambos en Madrid. En el claustro de Alarcón se exponen dos obras con el tema de la *Descensión o aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* y una *Virgen de la*

quín Negre y Francisco Guillén”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 22, n.º 1-2 (1964): 58; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña*, 69.

¹⁷ Museo Nacional del Prado, Inv. Nuevas Adquisiciones (iniciado en 1856), núm. 2922.

¹⁸ Aragoneses, “Nuevos datos sobre los pintores”, 61.

¹⁹ *Museo Nacional del Prado*, consultado el 4-1-2024, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/imposicion-de-la-casulla-a-san-ildefonso/be5075b8-3840-4e5f-8ccd-fcceb908e56?searchMe=ta=santiago%20mo>

²⁰ Ceán, *Diccionario histórico* III, 191.

²¹ Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 122.

²² Ceán, *Diccionario histórico* III, 191; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 117.

²³ Viñaza, *Adiciones al diccionario*, III, 109; Aragoneses, “Nuevos datos sobre los pintores”, 61; Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Colección Ars Hispaniae XV (Madrid: Plus-Ultra, 1971), 225; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 118; Mercedes Orihuela, “El Prado disperso. Cuadros y esculturas depositados en San Sebastián, en Fuenterrabía, en Irún y en Bilbao”, *Boletín del Museo del Prado* XI, n.º 29 (1990): 81.

Misericordia o de la Merced amparando a los santos de su Orden. En Góngora se conserva un cuadro muy similar al anterior y de la misma temática, así como un lienzo del patriarca San Pedro Nolasco²⁴.

El testamento otorgado por el Mozo refiere la ejecución de dos retratos de un matrimonio, habiendo recibido dinero en cuenta por aquel encargo, en octubre de 1663²⁵.

La última pintura de la que se tienen referencias es un *San Pedro ad vincula*, de la iglesia abulense de San Pedro, estando ubicada en la nave lateral norte a inicios del siglo XX. Según Elías Tormo, está firmado en 1673, aunque se ha considerado una posible lectura incorrecta de la fecha, pues no se ha encontrado ninguna otra referencia de este cuadro²⁶.

2.1. El ciclo de Rivas y las fuentes iconográficas

En 1659, Santiago Morán Cisneros concluye una serie de pinturas para el convento de Santa Cecilia en Rivas de Jarama –hoy Rivas Vaciamadrid–, cuya temática está basada en la vida de San Ramón Nonato, pues la ejecución de estas obras coincide con la adscripción del santo en el martirologio romano por parte del papa Alejandro VI, quedando su culto confirmado desde 1657 e incluyéndolo en el *Martirologio Romano*. Años antes, en 1612, se había iniciado la postulación de la causa a instancias del maestro general fray Felipe Guimerán, lo que supuso el encargo de varios cuadros a Francisco Pacheco por parte de los frailes calzados de la Merced de Sevilla.

Para el convento de los padres mercedarios descalzos de Rivas, Morán el Mozo presenta una serie dedicada a San Ramón Nonato basándose en los relatos de diversas fuentes literarias y hagiográficas²⁷, aunque no es descartable el manejo de dibujos o estampas que le valieran como fuente de inspiración y que hasta la fecha no han sido localizadas. En este sentido podemos pensar que la serie de Rivas carece de novedades iconográficas ya que algunos cuadros de la misma temática habían sido pintados durante el primer tercio del siglo XVII para el convento sevillano de la Merced. Aun así, en la obra de Morán Cisneros se constatan ciertas variantes al presentar unas composiciones más simplificadas y en las que no renuncia a la yuxtaposición de escenas, atisbándose una cierta influencia del ciclo que Vicente Carducho efectuó para la Cartuja del Paular. Siguiendo esa línea “carduchesca”, el Mozo abandona el tradicional formato apaisado, para adaptarlo a una composición más convencional rematada en medio punto, lo que conllevó a una nueva distribución de las figuras en el espacio compositivo. Angulo considera que “las tres historias mercedarias de la Capilla de Rivas de Jarama, una de ellas firmada en 1656, pese a la escasa diferencia de fecha, son de estilo menos arcaizante, más a tono con su época, y de calidad artística muy estimable”²⁸. Ciertamente, en dichas obras se aprecia una evolución

²⁴ María de los Ángeles Curros Ares y Pedro García Gutiérrez, *Madres Mercedarias de don Juan de Alarcón* (Madrid: Orden de Nuestra Señora de la Merced, 1997), 110-114.

²⁵ Cruz, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo”, 180.

²⁶ Elías Tormo, “Cartillas Excursionistas Tomo: Ávila”, *Boletín Sociedad Española de Excursiones* T. XXV (1917): 221; Angulo, *Pintura del siglo XVII*, 225; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 122, refieren: “puede ser que se trate de una errónea lectura de la fecha que no hemos podido identificar”.

²⁷ Vicent F. Zuriaga Senent, *La imagen devocional en la Orden de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008), 332. Entre los relatos mercedarios publicados con anterioridad a 1659, que los artistas pudieron manejar para crear una serie de obras sobre la vida de San Ramón Nonato destacan: Francisco Zumel, *De vitis Patrum et Magistrorum Generalium Ordinis Redemptorum Beatae Mariae de Mercede Brevis Historia* (Salamanca: Bernardus excudebat, 1588 [ed. Guillermo Vázquez Núñez, 1932]); Melchor Rodríguez de Torres, *Agricultura del alma y ejercicios de la vida religiosa: con varias cosas para pulpito y espíritu* (Burgos: Iuan Baptista Varesio, 1603), f. 70r; Bernardo de Vargas, *Chronica sacri et militaris Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis captiuorum* (Panormi: Ioannes Baptista Maringus, 1622), 36-37; Juan de Cabrera, *Vida, muerte, y milagros de San Ramon Nonnat [...]* (Sevilla: Iuan Cabera, 1626), [2]; Alonso Remón, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redencion de cautivos [...]*, I (Madrid: Luis Sánchez, 1633), ff. 93r-98v; *Famosa comedia del santo sin nacer, mártir sin morir que es San Ramón Nonato* (Tortosa: Imprenta de Francisco Martorell, 1638), ff. 22r-45v.; Gabriel Téllez, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes I* (Madrid: 1639 [ed. Manuel Penedo Rey, 1973]), 98-108.

²⁸ Angulo, *Pintura del siglo XVII*, 225. Suponemos que existe un error del autor al afirmar que uno de los lienzos está firmado en 1656, basándose quizás en un dato aportado anteriormente por José María Azcárate,

artística, atisbándose un correcto dibujo, el empleo de una mayor gama de color, un equilibrio compositivo y una mayor preocupación por plasmar el espacio y la perspectiva.

La *aparición de la Virgen de la Merced a San Ramón Nonato* representa el momento en que el santo recibió la visita de María, estando al cuidado de ovejas y desterrado en el campo por orden de su padre que se negaba a aceptar la vocación a la vida religiosa del hijo, según los relatos mercedarios. En ellos se narra cómo la “piadosissima Madre baxaba muchas veces a la hermita a hazerle compañía, encargando de camino la guarda del ganado a un Angel”²⁹.

La escena representada se desarrolla en medio de un paisaje campestre, en el cual el ángel cuida de las ovejas, mientras tiene lugar la revelación a San Ramón que, arrodillado y con el rosario en mano, contempla a la Virgen situada en un rompimiento de gloria, vestida con manto celeste, túnica y escapulario blanco. Al fondo se puede atisbar el momento de la toma del hábito mercedario delante de la ermita de San Nicolás³⁰ (fig. 1).



Figura 1. Santiago Morán Cisneros, *La aparición de la Virgen de la Merced a San Ramón Nonato*, 1658. Óleo sobre lienzo, 140 x 110 cms. Claustro bajo del exconvento de Rivas de Jarama, Rivas Vaciamadrid. Fotografía de Susana Lescure.

Si comparamos esta obra con la homóloga pintada por Pacheco para el cenobio sevillano y conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, observamos cómo Morán ha simplificado rotundamente el número de figuras, otorgándole mayor protagonismo a la propia aparición, empero no renuncia a mostrar al ángel cuidando del rebaño y la escena secundaria en la que se atisba mínimamente la toma del hábito en la ermita.

Inventario artístico de la provincia de Madrid (Madrid: Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica, 1970), 244. Este autor señala que uno de los lienzos está firmado en 1658, mientras otros dos han sido fechados en 1659 según Francisco Cano Manrique, coord., *Catálogo de Arte Mercedario* (Madrid: las Rozas, 2003) Publicado en conjunto con una exposición del mismo título, organizada y presentada por María Cruz de Carlos y Elisa D'Ors, entre mayo y septiembre de 2003, 99.

²⁹ Rodríguez, *Agricultura del alma*, f. 70r.

³⁰ Angulo, *Pintura del siglo XVII*, 225; Pedro García Gutiérrez, *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra* (Madrid: Estudios, 1985): 68; Cano, *Catálogo de Arte Mercedario*, 99; Zuriaga, *La imagen devocional*, 353; Félix Díaz Moreno, *Camino de perfección: Conventos y Monasterios de la Comunidad de Madrid* (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2019), 343-354.

La *aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato*, muestra un curioso pasaje donde la Virgen entrega el escapulario a San Pedro Nolasco, mientras San Ramón Nonato recibe la corona de espinas por parte del Niño Jesús, en recuerdo de la visión de las coronas por la que el santo pidió una aureola de espinas:

y vessando el círculo espinoso, se le puso en la caveza, no sin hacer su sangre la costa a dádiva tan peregrina, traspasándole sus púas las sienes y el cerebro [...] se le presentó a los ojos la emperatriz que huella seraphines, y quitándole la corona lastimosa le dixo Ramón mío, el pobre que abrigaste te libró en mi hijo omnipotente esta partida, no de fallidas flores, sino de estrella inmortales, que con eternas luces ciñan en su gloria tu caueça [...] ³¹.

La Virgen luce túnica blanca y manto celeste, San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato visten el hábito de mercedario descalzo, caracterizado por túnica y escapulario blanco, capa corta con el escudo de la Orden y sandalias en los pies. La escena se desarrolla en un paisaje terrenal donde los santos contemplan a la Virgen con el Niño, elevados en un rompimiento de gloria. Azcárate indicó que el cuadro está firmado en 1658 ³² (fig. 2). De todo el ciclo, este lienzo es el que presenta una mayor novedad iconográfica por cuanto no ha sido posible localizar ninguna representación de semejante iconografía realizada con anterioridad a la fecha indicada.



Figura 2. Santiago Morán Cisneros, *La aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato*, 1659. Óleo sobre lienzo, 140 x 110 cms. Claustro bajo del exconvento de Rivas de Jarama, Rivas Vaciamadrid. Fotografía de Susana Lescure.

La última comunión de San Ramón Nonato, el cual se nos muestra recostado en la cama, a la espera de recibir el viático pues no habiendo un sacerdote próximo, presenció una larga comitiva de ángeles mercedarios que precedían a Cristo portando la sagrada comunión y, al fondo del

³¹ Téllez, *Historia General* I, 104.

³² Azcárate, *Inventario artístico*, 244; Cano, *Catálogo de Arte Mercedario*, 99-101; Zuriaga, *La imagen devocional*, 89; Díaz, *Camino de perfección*: 343-354.

lienzo, se atisba la escena narrada por los cronistas mercedarios en el castillo de Cardona³³. De las fuentes narrativas sobre la muerte de San Ramón, los autores de época moderna Bernardo de Vargas y Gabriel Téllez citan a siete ángeles que asistieron al dichoso tránsito, años después de 1240³⁴. Por ello, en el cuadro se aprecia una procesión de siete figuras angélicas portando velas encendidas, vestidas con túnicas en tonos ocres y celestes, con escapulario blanco y escudo mercedario, antecediendo a Jesucristo portando el viático, según el relato de Téllez:

siete angélicos acólitos, con cándidos roquetes y hábitos de nuestra monástica milicia; unos las hachas blancas encendidas en las manos, otro tocando una sonora campanilla y revestido el último de sacerdote, con una custodia de oro, ella y él más que el sol resplandeciente, guiar a la desierta quinta, solemnizando este celestial concurso músicas imbisibles, que por el ayre deleytaban suspendiendo³⁵.

Se constata en esta obra una mayor atención a la representación del espacio, tal y como apunta Angulo y Pérez³⁶. Empero, se trata de una composición distante a la que pintó Pacheco para el convento de Sevilla (conservada en la actualidad en el Bowes Museum Gran Bretaña), porque Morán Cisneros cuida más el espacio compositivo, introduciendo en el fondo a los vizcondes de Cardona que presencian la escena principal que se nos muestra en primer plano: la procesión de ángeles y el santo moribundo que espera recibir el sagrado viatico (fig. 3).



Figura 3. Santiago Morán Cisneros, *La última comunión de San Ramón Nonato*, 1659. Óleo sobre lienzo, 140 x 110 cms. Claustro bajo del exconvento de Rivas de Jarama, Rivas Vaciamadrid. (Fotografía de Susana Lescure).

³³ García, *Iconografía mercedaria*, 71; Cano, *Catálogo de Arte Mercedario*, 99-102; Zuriaga, *La imagen devocional*, 91.

³⁴ Vargas, *Chronica sacri et militaris*, 64; Cabrera, *Vida, muerte, y milagros*, [4]; Téllez, *Historia General* I, 105.

³⁵ Téllez, *Historia General* I, 105.

³⁶ Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 118: “el fondo con el monje que acompaña a los caballeros que acuden a visitar al moribundo, no deja de evocar, con obligada modestia, las preocupaciones espaciales de Velázquez. Y recuérdese que “las Meninas” se pintan ese mismo año”.

El *milagro en el coro del convento de Barcelona* es el último lienzo de la serie, cuyo tema recoge dos tradiciones orales que señalan cómo San Pedro Nolasco tuvo una visión durante una noche en la que los frailes no acudieron al rezo porque se durmieron. Nolasco se despierta y acude solitario al coro para recitar maitines y allí se encuentra a la Virgen sentada en el centro, con el libro de oficios en su mano y rodeada por ángeles vestidos con los hábitos mercedarios, ocupando todos los sitios. Esta iconografía parte de un desaparecido grabado de Jusepe Martínez, autor de una serie de estampas dedicadas a la vida de San Pedro Nolasco, realizadas entre 1622 y 1627 con motivo de la canonización del santo fundador³⁷. En la Biblioteca Nacional de España se conserva una pequeña colección conformada por siete de las veinticinco estampas que fueron encargadas a Martínez y descubiertas por Valentín Carderera. No ha sido posible localizar el dibujo preparatorio correspondiente a la escena citada, ni siquiera en la versión en castellano o copia a trasluz realizada por Cornelio Cobrador, de la que se conocen otras siete estampas, tres de ellas distintas a las existentes en la Biblioteca Nacional³⁸.

Entre los relatos mercedarios del siglo XVII, Rodríguez de Torres refiere que faltando los religiosos de Barcelona al rezo de maitines, los ángeles “hizieron aquella noche el officio y le començaron por el menor de nra. Señora, hallandose ella presente a todo”³⁹. Remón señala que un hermano lego olvidó tañer la campana, Pedro Nolasco despertó y

pareciéndole que la noche yva muy adelante, y que era ya descuido del compañero el no averle dado luz, ni llamándole, salió de su celda con grande sobresalto y pena de que se hubiese caído en aquella falta; halló queriendo averiguar de raíz lo que era que la comunidad dormía por descuido del compañero, y otra comunidad de Ángeles, estaba haciendo el officio y diciendo maitines en el coro⁴⁰.

Téllez asevera en sus escritos la presencia de la Virgen en el coro para los maitines:

advirtiendo, pues, algunos de éstos la falta, acudieron unos a las campanas y al coro otros, plaza de armas de la milicia religiosa, y hallaron las sillas ocupadas no menos que de celestiales paranimphos y en la de el prelado, presidiendo, nuestra sacratíssima Señora, que haciendo serial, como lo acotumbram nuestros superiores, comenzó uno de aquellos angélicos ministros, al parecer más venerable, *el Domine, labia mea aperies* y prosiguieron los demás con tan suave melodía, que con verdad no encarecida podremos afirmar cantaron como unos ángeles de el cielo⁴¹.

³⁷ Sebastián de la Concepción, *Copias de las memoriales presentadas a la Congregación de Ritos sobre la Santidad, officio y vida de San Pedro Nolasco, de los sumarios, interrogatorios y otros documentos de su canonización*, Biblioteca de la Universidad de Sevilla (en adelante BUS) ms. A 331/142; se trata de un manuscrito publicado por José María Delgado Valera, “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco”, *Estudios* n.º 35-36 (1956): 265-295. El capítulo VIII contiene estampas grabadas sobre la vida del santo realizadas por Jusepe Martínez según afirma Viñaza, *Adiciones al diccionario*, III, 25. Una de ellas, hoy desaparecida, representaba el milagro en el coro, que sirvió de modelo para algunas representaciones pictóricas según María E. Manrique Ara, *La Historia de San Pietro Nolasco del pintor Jusepe Martínez (Roma, 1622-1627)* Colección Analecta Mercedaria XV (Roma: Societas Fratrum Editorum Instituti Historici Ordinis de Mercede, 1996): 73-155; María E. Manrique Ara, *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000), 123; José Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII* (Sevilla: editorial de la Universidad, 2002), 265-266; María Teresa Ruiz Barrera, *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla* (Roma: Editiones Fratrum Editorum Ordinis de Mercede, 2008), 130-131.

³⁸ Manrique, *Jusepe Martínez*, 115-116; Vicent F. Zuriaga Senent, “El decreto De Imaginibus y la construcción de la imagen devocional del fundador de la orden de la Merced, San Pedro Nolasco. El itinerario de una canonización 1565-1628”, en *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco Iberoamericano*, coordinado por Fernando Quiles, José J. García, Paolo Broggio, Marcello Fagiolo, vol. 1. (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide y Roma: Tre-Press, 2020): 144.

³⁹ Rodríguez, *Agricultura del alma*, f. 138r.

⁴⁰ Remón, *Historia General de la Orden I*, f. 51v.

⁴¹ Téllez, *Historia General I*, 70.

Por tanto, el lienzo de Morán el Mozo presenta una composición muy simplificada y desigual a otras versiones existentes del mismo tema en las que se le concede un mayor protagonismo el escenario del coro. El autor vuelve a compaginar dos escenas en el mismo cuadro para ilustrar el milagroso suceso por el cual los religiosos descubren a la aparición de la Virgen. En ángulo del primer plano, aparecen dos frailes mercedarios sin capa y con sandalias, conversando entre sí y admirados por la prodigiosa aparición que sucede ante sus ojos y en el fondo, observamos a la Virgen como comendadora, sedente, portando el libro del oficio y rodeada por un coro de ángeles que lucen corona de flores y visten sus blancos hábitos con el escudo mercedario⁴² (fig. 4).



Figura 4. Santiago Morán Cisneros, *El milagro en el coro del convento de Barcelona*, 1659. Óleo sobre lienzo, 140 x 110 cms. Claustro bajo del exconvento de Rivas de Jarama, Rivas Vaciamadrid. Fotografía de Susana Lescure.

3. Dibujos y grabados

El buen dominio del dibujo que ejercía Santiago Morán Cisneros permitió una colaboración con los grabadores del momento. Esta faceta del Mozo fue puntualizada por Ceán Bermúdez, quien dio noticias sobre un San Jerónimo, arrodillado y desnudo, cuya estampa se imprimió en su época, siendo catalogada como obra de Guercino:

acaba de grabarse a buril y por acreditado profesor otro San Gerónimo arrodillado y desnudo por un lienzo de Morán, y creyendo que este apellido por poco conocido entre los artistas no daría a la estampa toda la estimación que merezca, le pusieron el nombre de Güercino⁴³.

⁴² Angulo, *Pintura del siglo XVII*, 225; García, *Iconografía mercedaria*, 43; Cano, *Catálogo de Arte*, 103; Díaz, *Camino de perfección*: 343-354.

⁴³ Ceán, *Diccionario histórico* III, 192; Angulo y Pérez, *Historia de la pintura española*, 122.

Igualmente Ceán aportó una serie de datos sobre tres estampas impresas con la representación de las musas Euterpe, Calíope y Urania: “Dibuxó e inventó las estampas de las Musas de Quevedo que están en la impresión del año de 1670”⁴⁴.

Las tres Musas últimas castellanas: segunda cumbre del Parnaso Español es una obra literaria de Francisco de Quevedo (1580-1645) publicada en Madrid en 1670 por la Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida⁴⁵. Parece que fue compuesta por el sobrino y heredero del poeta, Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, de ahí la discusión sobre la autoría de algunos versos⁴⁶. Por lo que respecta a la ilustración del libro, en la primitiva edición aparecen tres estampas dedicadas a las musas Euterpe, Calíope y Urania, firmadas por Morán el Mozo de la siguiente manera: “D. M. Inven. S. Moran delin. Marcos de Orozco exc.”. Las mismas láminas, aunque más gastadas, figuran en la edición de 1716 mientras que en las posteriores, se hicieron otras ilustraciones de las musas ejecutadas por autores distintos. A partir de las marcas, admitimos que el trabajo consistió en un dibujo previo realizado por Morán Cisneros y una ejecución grabada al cobre por parte de Marcos de Orozco, un grabador de láminas y presbítero residente en Madrid a mediados del siglo XVII⁴⁷.

El interés de esta obra radica en la temática vinculada a la Mitología Clásica, pues las musas –consideradas por algunas fuentes como hijas del dios Zeus y la ninfa Mnemosine–, eran las patrocinadoras de las Artes. Aunque son nueve, Quevedo las engloba en dos obras, siendo la segunda la que abarca nuestro trabajo y centrándose en Euterpe, inspiradora de la música, Calíope, de la retórica y de la poesía heroica y Urania, de la astronomía.

La primera estampa lleva por título “*Dulciloquos Calamos Euterpe Flatibè Ubrget I*”, muestra a Euterpe sentada en una peña, coronada de flores y llevando el doble flautín o aulos ya que se trata de la musa de la música. Al fondo contemplamos un prado con varios faunos –equivalentes a los silenos o sátiros helénicos–, que son protectores de los rebaños y de los pastores tal y como aparece en la lámina⁴⁸. De entre los silenos, debemos recordar la figura Marsias quien inventó la flauta de doble tubo y combatió con Apolo, dios de la música, el cual presidía los concursos de las musas en el Parnaso. En honor a Euterpe, Quevedo canta poesías amorosas y morales, canciones, romances y unos sonetos pastoriles (fig. 5).

La segunda estampa titulada “*Carmina Calliope Libris Heroica Mandat*”, está protagonizada por Calíope, musa de la retórica y de la poesía. La contemplamos sentada bajo un laurel, tocada por una corona de laureles y portando otras tres guirnaldas en su brazo derecho, mientras que el izquierdo apoya sobre los libros de los poemas épicos y a sus pies reposa una trompeta. Al fondo se atisba a Pegaso golpeando con uno de sus cascos a la montaña Helicón de la que brotó la fuente Hipocrene, donde acudían las musas a cantar y a bailar y cuyas aguas favorecían la inspiración poética⁴⁹. En esta parte, Quevedo se centra en quintillas, silvas, epodos y letrillas burlescas (fig. 6).

⁴⁴ *Ibíd.*, 192.

⁴⁵ Francisco de Quevedo, *Las tres Musas últimas castellanas: segunda cumbre del Parnaso Español* (Madrid: Imprenta Real, 1670). Las estampas figuran en las páginas 1, 126, 216.

⁴⁶ Isabel Pérez Cuenca, “Las tres musas últimas castellanas: problemas de atribución”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)*, coordinado por Florencio Sevilla y Carlos Alvar, vol. 1 (Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, 2000): 659-669.

⁴⁷ Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la biblioteca nacional* T. II (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1981-1985), 317; Blanca García Vega, *El grabado del libro español, siglos XV, XVI, XVII* T. II (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1984), 323. Las medidas son: 172 x 130 mm.

⁴⁸ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1989), 193.

⁴⁹ *Ibíd.*, 271.



Figura 5. Santiago Morán Cisneros (dibujante) y Marcos de Orozco (grabador), *Dulciloquos Calamos Euterpe Flatib⁹ V̄roget I*. Calcografía, 172 x 130 mm. Francisco de Quevedo, *Las tres Musas ultimas castellanas: segunda cumbre del Parnaso Español*. Madrid: por la Imprenta Real, 1670. Biblioteca Regional de Madrid, A-2696, Madrid.



Figura 6. Santiago Morán Cisneros (dibujante) y Marcos de Orozco (grabador), *Carmina Calliope Libris Heroica Mandat*. Calcografía, 172 x 130 mm. Francisco de Quevedo, *Las tres Musas ultimas castellanas: segunda cumbre del Parnaso Español*. Madrid: por la Imprenta Real, 1670. Biblioteca Regional de Madrid, A-2696, Madrid.

La última estampa se intitula “*Uranie Coeli Motus Scrutatur et Astra*” y representa a la musa Urania, inspiradora de la astronomía. Se nos muestra sedente, cornada por estrellas, llevando el globo terráqueo con un compás para medir las posiciones y una palma. Al lado aparece un jardín de corte renacentista, sin figuras pero con plantas que marcan la perspectiva y en el horizonte despunta el sol de entre las montañas, en recuerdo del soneto titulado “Al Nacimiento, mostrando que la Astrología misteriosa admira a la celeste”, pues Quevedo vincula esta musa a las poesías sagradas y morales (fig. 7).

Al margen de la mitología, Morán Cisneros ejecutó otros dibujos de temática sacra para ser posteriormente grabados e impresos. Hacia 1648, el Mozo realizó un esbozo de una imagen del Niño Jesús venerada en el convento de Santa Bárbara y perteneciente a los frailes mercedarios descalzos de Madrid. La historia de aquella efigie era bien conocida en esos años, pues la talla fue rescatada durante una redención de cautivos llevada a cabo por los padres redentores en Tetuán⁵⁰. La Biblioteca Nacional de España conserva una carta dónde se relata aquel prodigioso rescate firmada por fray José del Espíritu Santo y que fue enviada a fray Pedro de los Ángeles, Vicario General de la Reforma, en respuesta a otra misiva. Fray Pedro de San Cecilio copió el contenido de la epístola en sus *Annales*⁵¹. De igual modo, nos ha llegado un relato en verso escrito en 1649 por Francisco de Alfatega y Cortes, que toma el contenido de aquella carta escrita por fraile redentor al general, aunque se atisban ciertas variaciones en el contenido narrativo⁵². Todas estas crónicas reflejan la conmoción que debió causar la liberación del Niño Jesús y por ello, no hubo demora en hacer imágenes de aquella talla tal y como señala San Cecilio, aseverando la existencia de “una estampa de papel de las que en Madrid se hizieron del Santo Niño Rescatado, para repartir entre sus devotos”⁵³. Dicha ilustración debe corresponder con la dibujada y firmada por Santiago Morán Cisneros, tal y como se aprecia en la propia lámina: “Santiago Moran P.”.

En la representación podemos contemplar al Niño Dios en Majestad, bendiciendo con su mano derecha, mientras que en la izquierda porta los símbolos parlantes de una esclavitud. Se sitúa elevado sobre una peana, vestido con túnica y capa, luciendo el escudo mercedario sobre el pecho y una cadena pendiendo de su cintura. La mirada es de rostro sereno y la testa luce una larga cabellera natural, quedando enmarcada por un nimbo de rayos rectos y flamígeros rematado por el orbe y la cruz. La efigie simula estar en una hornacina orlada por motivos vegetales y florales semejantes a las rosas, con el escudo de la Orden de la Merced Descalza en la parte superior y otras decoraciones en forma de roleos en las enjutas. En la parte inferior se puede leer la siguiente inscripción: “Verdadero Retrato de la Imagen del niño IESUS, q(ue) fue rescatado en berberia por el P(adre). R(edentor). descalzo de N^a S^a de la m(erce)d. este año 1648. Colocado en el con(ven)to. de S(an)ta. Barbara desta villa de mad(rid).”⁵⁴ (fig. 8).

En la actualidad, esta estampa es la única imagen conocida de aquella la efigie del Niño Jesús Rescatado que hemos podido localizar recientemente y constituye una nueva contribución a la escasa trayectoria artística acreditada hasta la fecha de nuestro autor.

⁵⁰ *Libro de redención de cautivos hecha en Tetuán, Fez y Marruecos el año 1648 por los padres mercedarios Fray Juan de Fonseca, Fray Mateo de Fremino, Fray José del Espíritu Santo y Fray Domingo de los Santos*, Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), ms. 3631, ff. 1v-134r.

⁵¹ *Sucesos del año 1648*, BNE, ms. 2379, ff. 248r-249v.; *Respuesta que embio el padre difinidor, y redentor Fr. Joseph del Espiritu Santo del Orden de Descalços de nuestra Señora de la Merced, Redencion de cautiuos*, BNE, VE/60/43, f. 2; Pedro de San Cecilio, *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced* (Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669), 583-585.

⁵² Francisco Alfatega y Cortes, *Verdadera relacion de los ultrages que hizieron en Tetuan a una imagen de un Niño Iesus, y de su prodigioso rescate* (Madrid: por Iulian de Paredes, 1649), [ff. 1-2], BNE, ve/139/35.

⁵³ San Cecilio, *Annales*, 588.

⁵⁴ *Sucesos del año 1648*, f. 247r.



Figura 7. Santiago Morán Cisneros (dibujante) y Marcos de Orozco (grabador), *Uranie Coeli Motus Scrutatur et Astra*. Calcografía, 172 x 130 mm. Francisco de Quevedo, *Las tres Musas últimas castellanas: segunda cumbre del Parnaso Español*. Madrid: por la Imprenta Real, 1670. Biblioteca Regional de Madrid, A-2696, Madrid.



Figura 8. Santiago Morán Cisneros (dibujante), *Verdadero Retrato del Niño Jesús Rescatado*. Calcografía, 150 x 105 mm. Biblioteca Nacional de España, ms. 2379, Madrid.

4. Conclusiones

El presente estudio ha planteado una hipótesis de investigación basada en una actualización en el conocimiento sobre la vida y la obra del artista madrileño Santiago Morán Cisneros. Se trata de una figura que en primera instancia fue confundida con su padre y, en las últimas décadas,

ha quedado relegada por la historiografía ante el lógico protagonismo concedido a los grandes maestros de la pintura española que trabajaron en Madrid durante el segundo tercio del siglo XVII.

Entre las novedades que presenta este trabajo hay que destacar el enfoque que se hace de la obra plástica de Morán el Mozo, planteado desde una perspectiva iconográfica, analizando las fuentes hagiográficas y literarias que sirvieron de soporte para sus creaciones artísticas. Asimismo ha sido posible adscribir una novedosa y documentada aportación al catálogo de este pintor y dibujante, concretamente hemos localizado un dibujo preparatorio titulado *Verdadero Retrato del Niño Jesús Rescatado*.

Aunque la obra de Santiago Morán Cisneros ya se ha desvinculado totalmente de la producción paterna, hemos conseguido compilar todos los datos tocantes a este autor descubiertos hasta la fecha, pese a los exiguos datos documentales existentes y la escasa producción acreditada. Esperemos que el presente artículo pueda contribuir a profundizar en el conocimiento del artista madrileño en ulteriores investigaciones.

5. Conflictos de intereses

Ninguno

6. Referencias bibliográficas

- Agulló Cobo, Mercedes y María Teresa Baratech Zalama. *Documentos para la historia de la pintura española II*. Madrid: Museo del Prado, 1996.
- Angulo Íñiguez, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Colección Ars Hispaniae XV. Madrid: Plus-Ultra, 1971.
- Angulo Íñiguez, Diego y Alfonso E. Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1969.
- Angulo Íñiguez, Diego y Alfonso E. Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española: escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1983.
- Aragoneses, Manuel Jorge. "Nuevos datos sobre los pintores, Santiago Morán, Jacomo Cambruzzi, Joaquín Negre y Francisco Guillén". *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 22, n.º 1-2 (1964): 57-71.
- Azcárate, José María. *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Madrid: Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y etnológica, 1970.
- Cabrera, Juan de. *Vida, muerte, y milagros de San Ramon Nonnat [...]*. Sevilla: Iuan Cabera, 1626.
- Cano Manrique, Francisco (coord.). *Catálogo de Arte Mercedario*. Madrid: Las Rozas, 2003.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España III*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. "Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)". *Anales de Historia del Arte* n.º extraordinario 1 (Ejemplar dedicado a Firmissima convelli non posse, Homenaje al profesor Julián Gallego), (2008): 171-188.
- Curros Ares, María de los Ángeles y García Gutiérrez, Pedro. *Madres Mercedarias de don Juan de Alarcón*. Madrid: Orden de Nuestra Señora de la Merced, 1997.
- Delgado Valera, José María. "Sobre la canonización de San Pedro Nolasco". *Estudios* n.º 35-36 (1956): 265-295.
- Díaz Moreno, Félix. *Camino de perfección: Conventos y Monasterios de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, 2019.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "Más datos nuevos sobre pintores españoles de la Edad de Oro". *Archivo Español de Arte I*, XIV (1940-1941): 552-558.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "Algunos datos nuevos acerca de pintores de Cámara de los reyes de España". *Anuario del Cuerpo de Archivo II* (1934): 289-290.
- Fernández López, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: editorial de la Universidad, 2002.

- García Gutiérrez, Pedro. *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*. Madrid: Estudios, 1985.
- García Vega, Blanca. *El grabado del libro español, siglos XV, XVI, XVII*. T. II. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1984.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Lafuente Ferrari, Enrique. "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia". *Archivo Español de Arte* T. 17, n.º 62 (1944): 77-103.
- Manrique Ara, María Elena. *La Historia di San Pietro Nolasco del pintor Jusepe Martínez (Roma, 1622-1627*. Colección Analecta Mercedaria XV. Roma: Societas Fratrum Editorum Instituti Historici Ordinis de Mercede, 1996.
- Manrique Ara, María Elena. *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000.
- Museo Nacional del Prado. "Imposición de la casulla a san Ildefonso". Consultado el 4-1-2024. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/imposicion-de-la-casulla-a-san-ildefonso/be5075b8-3840-4e5f-8ccd-fcecbf908e56?searchMeta=santiago%20mo>
- Orihuela, Mercedes. "El Prado disperso. Cuadros y esculturas depositados en San Sebastián, en Fuenterrabía, en Irún y en Bilbao". *Boletín del Museo del Prado* XI, n.º 29 (1990): 81-102.
- Páez Ríos, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la biblioteca nacional*, T. II. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1981-1985.
- Pérez Cuenca, Isabel. "Las tres musas últimas castellanas: problemas de atribución". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)* coordinado por Florencio Sevilla y Carlos Alvar, vol. 1, 659-669. Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, 2000.
- Pérez Pastor, Cristóbal. "Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España". *Memorias de la Academia Española*, T. XI (1914): 686.
- Quevedo, Francisco de. *Las tres Musas últimas castellanas: segunda cumbre del Parnaso Español*. Madrid: Imprenta Real, 1670.
- Remón, Alonso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redencion de cautivos [...]* I. Madrid: Luis Sánchez, 1633.
- Rodríguez de Torres, Melchor. *Agricultura del alma y ejercicios de la vida religiosa: con varias cosas para pulpito y espíritu*. Burgos: Iuan Baptista Varesio, 1603.
- Ruiz Barrera, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla*. Roma: Editiones Fratrum Editorium Ordinis de Mercede, 2008.
- San Cecilio, Pedro de. *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced*. Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669.
- Téllez, Gabriel. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes* I. Madrid: 1639 (ed. Manuel Penedo Rey, 1973).
- Tormo, Elías. "Cartillas Excursionistas Tomo: Ávila". *Boletín Sociedad Española de Excursiones* T. XXV (1917): 201-224.
- Vargas, Bernardo de. *Chronica sacri et militaris Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis captiuorum*. Panormi: Ioannes Baptista Maringus, 1622.
- Viñaza, Conde de (Muñoz y Manzano, Cipriano). *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez* III. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894.
- Zuriaga Senent, Vicent Francesc. *La imagen devocional en la Orden de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- Zuriaga Senent, Vicent Francesc. "El decreto De Imaginibus y la construcción de la imagen devocional del fundador de la orden de la Merced, San Pedro Nolasco. El itinerario de una canonización 1565-1628". En *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco Iberoamericano*, coordinado por Fernando Quiles, José J. García, Paolo Broggio y Marcello Fagiolo, vol. I, 129-148. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide y Roma: Tre-Press, 2020.