

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LXII



MADRID, 2022

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2022</i>	9
<i>El palacio Xifré en Madrid: fragmentos de piedra y memoria</i> JAVIER ORTEGA VIDAL y RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO.....	21
<i>Las pinturas de Vicente Carducho para el oratorio de la Torre de la Parada</i> JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR.....	43
<i>Los proveedores de juguetes de la Real Casa</i> PALOMA ORGAZ ARANDA.....	87
<i>La vida de Isidro labrador de Alonso de Villegas (1592)</i> JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO.....	135
<i>Miguel Jacinto Meléndez de Rivera: un pintor madrileño en la corte de Felipe V</i> PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO.....	169
<i>La custodia y otras alhajas regaladas por Isabel II a la Basílica de Atocha en Madrid</i> AMELIA ARANDA HUETE.....	205

<i>Las tiendas de pintura en el Madrid del Barroco</i> <i>Causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica</i> MIGUEL CABRÉ CANO.....	223
<i>Arte y migración en el Madrid de la segunda mitad</i> <i>del siglo XVIII: ebanistas extranjeros en las cortes</i> <i>de Carlos III y Carlos IV. Joseph Canops y el taller</i> <i>de ebanistas alemanes del Palacio Real nuevo de Madrid</i> ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN.....	249
<i>“Las teresas”, el convento madrileño</i> <i>de carmelitas descalzas</i> JOSÉ M ^a MARTÍN DEL CASTILLO.....	291
<i>1619-1656: Las casi cuatro décadas</i> <i>en las que el Concejo madrileño “vivió” de alquiler</i> JOSÉ MANUEL CASTELLANOS OÑATE.....	327
<i>El actor y el aspecto textual en el teatro de</i> <i>Emilia Pardo Bazán: una conceptualización innovadora</i> FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ.....	343
<i>Matizaciones sobre el mesón de Francisco de Baños</i> <i>y la ubicación de la casa que supuestamente</i> <i>Juan de Herrera diseñó a Felipe II en Torrelodones</i> JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ.....	363
Necrológicas. <i>Pedro Navascués Palacio</i>	379
<i>Luis Prados de la Plaza</i>	381
<i>Enrique de Aguinaga</i>	384
Evaluadores	389

LAS PINTURAS DE VICENTE CARDUCHO PARA EL ORATORIO DE LA TORRE DE LA PARADA

VICENTE CARDUCHO'S PAINTINGS FOR THE ORATORY OF THE TORRE DE LA PARADA

*Por Juan María Cruz Yábar
Museo Arqueológico Nacional*

RESUMEN:

Damos a conocer ocho de las treinta pinturas que realizó el pintor real Vicente Carducho por orden de Felipe IV para el oratorio de la Torre de la Parada. Hasta ahora se consideraba que provenían de un retablo desconocido en la producción del pintor. Estudiamos el itinerario de las pinturas a través de diversos inventarios hasta llegar a su actual ubicación. Elaboramos un catálogo en que se analizan los distintos aspectos que trazan un nuevo estado de la cuestión para estas pinturas, y presentamos una reconstrucción esquemática del oratorio con la ubicación de las treinta pinturas.

ABSTRACT:

We announce eight of the thirty paintings that the royal painter Vicente Carducho made by order of the King Philip IV for the Oratory in the "Torre de la Parada". Until now, it was considered that these paintings came from an unknown altarpiece in the painter's production. We study the itinerary of the paintings throughout different inventories up to their current location. We elaborate a catalogue in which we discuss the different aspects to outline a new state of play for these paintings, and we present a schematic reconstruction of the Oratory with the location of the thirty paintings.

PALABRAS CLAVE: Torre de la Parada. Pintura. Vicente Carducho. Grabado. Pablo Recio y Tello. Condes de Altamira. Marqués de Salamanca. Isabel II.

KEY WORDS: Torre de la Parada. Painting. Vicente Carducho. Etching. Pablo Recio y Tello. Counts of Altamira. Marquis of Salamanca. Elizabeth II.

La participación de Vicente Carducho en el oratorio real de la Torre de la Parada se conocía a través de los inventarios reales de 1701¹ y 1747², realizados a la muerte de Carlos II y Felipe V, respectivamente. Ponz mencionó en 1776 que había pinturas de Carducho en la Torre³, pero su noticia no ha tenido eco. Domínguez Bordona publicó en 1933 la anotación de una cantidad recibida por el pintor por esta obra, registrada entre 1637 y 1639 en unas cuentas del protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva que se custodian en la Biblioteca Nacional de España⁴. Además, Caturla dio a conocer la testamentaria de Carducho de fines de 1638, en la que se incluía un crédito contra su majestad por lo que adeudaba por las pinturas de la Torre de la Parada⁵. Ampliamos seguidamente esta documentación, demostramos que siete u ocho pinturas conservadas de Carducho proceden del oratorio de la Torre y las estudiamos.

1. LA DOCUMENTACIÓN SOBRE LAS PINTURAS DEL ORATORIO

A la documentación arriba enumerada añadimos la primera carta de pago otorgada por Vicente Carducho de cantidades cobradas por esta obra. El 17 de mayo de 1638 declaró que había recibido 1.000 ducados -equivalentes a 11.000 reales o a 374.000 maravedís- a cuenta de lo que montaron las pinturas que había hecho para el oratorio⁶. Su afirmación de que “las había hecho” fija la fecha de realización de las pinturas antes de la fecha de esa carta. No conocemos el momento en que se le hizo

1 Transcrito en ALPERS, Svetlana, *The decoration of the Torre de la Parada*, Londres: Phaidon Press, 1971, pp. 295-296, y FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid: Museo Nacional del Prado, vol. 2, p. 169. Utilizamos para este inventario los números dados por la primera autora.

2 Transcrito igualmente en ALPERS, Svetlana, *The decoration...*, pp. 321-322.

3 PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid: Ibarra, 1776, p. 162: “El Oratorio de esta Casa, que es pequeño, y con porcion á la misma, contiene diferentes pinturas devotas de Vicente Carducho”.

4 DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, «Noticias para la historia del Buen Retiro», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 37 (1933), pp. 83-90, espec. 88.

5 CATURLA, María Luisa, «Documentos en torno a Vicente Carducho», *Arte Español*, XXVI (1968-1969), fasc. 3, pp. 145-221,

6 AHPM, prot. 4.693, fol. 166-166v. “En la villa de Madrid a diez y siete días del mes de mayo de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció el señor Bizencio Carducho, pintor de su magestad, residente en esta Corte, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los consejos de estado y Aragón y protonotario de los reynos de la corona de Aragón, de mill ducados de a trezientos y sesenta y cinco maravedís por ducado, que le a pagado en moneda de vellón del dinero de gastos secretos de su magestad a cuenta de lo que montaren las pinturas que a echo para la Torre de la Parada y para el oratorio della por quenta de su magestad, y por la dicha razón y a la dicha quenta confesó haver recibido los dichos mill ducados y pasádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepci3n de la no numerata pecunia y leyes de la paga y prueba della y las demás deste caso, y de los dichos mill ducados dio y otorgó al dicho señor don Gerónimo de Villanueva carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, al qual otorgante yo, el escrivano, doy fee conozco, siendo testigos Eugenio Sánchez, Juan Pedro de Cuaçaga y Vizente de Rriaza, estantes en esta Corte. Vicencio Carducho. Ante mí, Andrés Calvo”.

el encargo, pues no debió de existir contrato porque se trataba de un pintor real, pero sería a fines de 1637 o comienzos de 1638. En todo caso, como luego veremos, su cometido en este oratorio no se limitó a las obras de pintura.

Completa esta noticia la anotación incluida en la contabilidad de don Jerónimo de Villanueva de 1637 a 1639 ya citada, de que Carducho había recibido a cuenta de su pintura para el oratorio 22.058 reales y 28 maravedís⁷, de modo que, después de ese primer pago, había cobrado 1.000 ducados, 58 reales y 28 maravedís más.

El pintor falleció en noviembre de 1638. En el inventario redactado por sus testamentarios a partir del 20 de ese mismo mes consta que el rey le debía por la Torre de la Parada 27.377 reales según tasación⁸. El valor tasado rondaba, por tanto, los 50.000 reales, que parece alto si tenemos en cuenta las pequeñas dimensiones de las pinturas del conjunto, pero se explica porque, como veremos, la obligación de Carducho incluía el dorado y estofado del retablo -cuya traza sería probablemente del aparejador mayor Alonso Carbonel y la realización del aparejador segundo Martín Ferrer⁹-, marcos y cartelas y otras obras de madera para las pinturas de paredes y techo y, además, el género de las pinturas era el religioso, muy bien valorado, ejecutado con colores de gran calidad, como el caro azul de Sevilla y otros pigmentos finos que se relacionan en el citado inventario de sus bienes¹⁰. En las cuentas de Villanueva figura una partida de 42 reales y medio pagado a algunos pintores, tal vez colaboradores de Carducho, por “componer” las pinturas del Oratorio, que habrían sufrido algunos daños al colocarse en el retablo o en el techo¹¹.

Otras dos cartas de pago de 1640 de los herederos de Carducho, que damos a conocer, precisan con toda exactitud la valoración de lo obrado por el pintor real para la Torre de la Parada. En un primer recibo del 15 de julio los cuatro sobrinos del pintor, herederos según su testamento del 13 de abril de 1635, declararon que

7 Biblioteca Nacional de España, Mss. 7.797, fol. 154v-155r. Gastos secretos de la cámara real de don Jerónimo de Villanueva. Quinta relación desde el 1 de septiembre de 1637 al 22 de agosto de 1639 “Pinturas de vistas de casas y sitios reales. Felix Castello. N° 12. Mas quarenta y ocho mill quinientos y setenta y ocho reales y veinte y ocho maravedís en vellón que se pagaron en esta manera: diez mill doscientos y quarenta reales a Felix Castelo, pintor, por los mismos en que se tasaron los seis lienços que pintó de casas de campo para la Torre de la Parada, seis mill setecientos y ochenta reales a Joseph Leonardo, pintor, de tres lienços de pintura de casas de campo para la dicha Torre, cinco mill y ochocientos reales a Juan de la Corte por siete lienços de pinturas de cassas de campo que hizo, tres mill setecientos reales a Pedro Núñez por dos pinturas que hizo de cassas de campo, y veinte dos mill y cinquenta y ocho reales y veintiocho maravedís se pagaron a Vicencio Carducho, pintor, a quenta de lo que montase la pintura que hizo para el oratorio de la Torre de la Parada del Pardo. Josef Leonardo. Juan de la Corte. Pedro Núñez. Vicencio Carducho. 48O578 ½”.

8 CATURLA, María Luisa, «Documentos...», pp. 186 y 190. “Lo q su Magd debe del oratorio de la torre de la parada que esta a cargo del Protonotario según la tassa Vte y siete mill trescientos y setenta y siete rs” y “Un legaxo del oratorio de la tore de la Parada y de Scipion”.

9 El maestro mayor de las obras reales Juan Gómez de Mora se encontraba apartado de su oficio y lo ejercía interinamente Carbonel.

10 CATURLA, María Luisa, «Documentos...», pp. 184-185.

11 B.N.E., Mss 7.797, fol. 157r. “N° 22. Más nuevecientos i sesenta y ocho reales y veinte maravedís que se pagaron los quarenta y dos reales y medio dellos a unos pintores que fueron a componer las pinturas del oratorio de la Torre de la Parada...”.

habían recibido antes de ese momento del protonotario 13.000 reales a cuenta de 26.305 reales que se le dejaron a deber por “pinturas que hiço, estofado y dorado que por su quenta puso y otras cartelas y molduras de toda la obra en el oratorio de la Torre de la Parada del Pardo en conformidad de las tasas que dello se hicieron”¹². Antes de que pasara un mes, volvieron al escribano para dar carta de pago “de veinte y seis mil y trescientos y cinco reales en bellón que les a pagado de resto y a cumplimiento de quarenta y ocho mil y trescientos y sesenta y tres reales que lo montaron la pintura que el dicho Vicencio Carducho hiço y estofado y dorado que por su quenta puso y otras cartelas y molduras de toda la obra en el oratorio de la Torre de la Parada del Pardo en conformidad de las tasas que dello se hicieron, que la tasa de pintura ymportó treinta y cinco mil y setecientos y quarenta y seis reales y la tasa de la obra de madera doze mil y seiscientos y diez y siete reales, y todo los dichos quarenta y ocho mil y trescientos y sesenta y tres reales, a cuya quenta en vida se le pagaron y a el dicho Vicencio Carducho veinte y dos mil y cinquenta y ocho reales, y se le restaron y quedaron deviendo los dichos veinte y seis mil y trescientos y cinco reales, los quales el dicho señor protonotario les a pagado del dinero de gastos secretos de su magestad”¹³. El pago se hacía mediante la cesión de un crédito de

12 A.H.P.M. prot. 4.700, fol. 733v-734r. “En la villa de Madrid a quinze días del mes de julio de mill y seiscientos y quarenta años ante mí, el scrivano y testigos parecieron don Joseph Carducho, presbítero, y don Luis Carducho y la señora doña Catalina Carducho, muger de Nicolás de Miranda, y la señora doña Luisa Carducho, muger del señor doctor Sebastián Gutiérrez, y con licencia que las dichas doña Catalina Carducho y doña Luisa Carducho pidieron a los dichos sus maridos para otorgar esta carta de pago, los quales, que están presentes, se la dan y conzeden, y los dichos don Joseph y don Luis Carducho y doña Catalina y doña Luisa Carducho, como albaceas y testamentarios ynsolidun que son de Vicencio Carducho, su tío, criado que fue de su magestad, natural de la ciudad de Florencia, instituidos y nombrados por tales testamentarios por el testamento y última disposición que otorgó en la villa de Madrid en trece de abril del año pasado de mill y seiscientos y treinta y cinco por ante Juan Fernández de Velasco, scrivano de su magestad, cuya testamentaría es perpetua sin límite de tiempo, y como tales testamentarios dixerón y otorgaron que se daban y dieron por contentos y pagados a su voluntad del señor don Jerónimo Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los qonsejos de su magestad de Guerra y Aragón, protonotario del rey nuestro señor de aquella corona, de treze mill reales en bellón que les a pagado del dinero de gastos secretos de su magestad a quenta de beynte e seis mill y trescientos y cinco reales, que a el dicho Bicencio Carducho se le restaron y quedaron debiendo de las pinturas que hiço, estofado y dorado que por su quenta puso y otras cartelas y molduras de toda la obra en el oratorio de la Torre de la Parada del Pardo en conformidad de las tasas que dello se hicieron, los quales dichos treze mil reales a la dicha quenta confesaron aber recibido y pasado a su parte y poder realmente y con efeto y en raçón de la paga y rescivo, que de presente no parece, renunciaron la excepción de la ynumerata pecunia y leyes de la paga y prueba della y las demás deste caso, y de los dichos treze mill reales dieron y otorgaron a el dicho señor protonotario carta de pago y en forma quan bastante y firme a su derecho conbenga y lo otorgaron en forma los dichos otorgantes que yo, el scrivano, doy fee que conozco, siendo testigos Juan de la Oliva y Francisco de la Canal y Pedro Pérez, estantes en esta Corte, y los otorgantes lo firmaron. Don Joseph Carducho. Doctor Sebastián Gutiérrez. Nicolás de Miranda. Doña Luisa Carduchi. Luis Carducho. Doña Catalina Carduchi. Ante mí, Andrés Calvo”.

13 A.H.P.M. prot. 4700, fol. 918-918v. “En la villa de Madrid a (~~veyn~~te y ~~un~~) cinco días del mes de agosto de mill y seiscientos e quarenta años ante mí, el scrivano y testigos parecieron don Joseph Carducho, clérigo presbítero, y don Luis Carducho y doña Catalina Carducho, muger de Nicolás de Miranda, y doña Luisa Carducho, muger del doctor Sebastián Gutiérrez, y con licencia que las dichas doña Catalina Carducho y doña Luisa Carducho pidieron a los dichos sus maridos para otorgar esta carta de

la real hacienda contra don Lorenzo Fernández de Villavicencio, caballero de Santiago de Jerez, que debían encargarse de cobrar.

Este último documento declara una deuda de la hacienda real con Carducho tras su muerte de 26.305 reales, 1.072 reales menos que la consignada en el inventario de sus bienes realizado por sus testamentarios según auto del 20 de noviembre de 1638, que era de 27.377 reales, una cifra que debía constarles según el legajo que el pintor tenía con las cuentas de su obra en la Torre de la Parada¹⁴. Coincide, en cambio, la cifra que declaran de lo cobrado en vida por Carducho, 22.058 reales, con lo que decían las cuentas de gastos secretos pagados por don Jerónimo de Villanueva en la obra de la Torre.

pago, los cuales, que están presentes, se la dan y conzeden, y los dichos don Joseph y don Luis Carducho, doña Catalina y doña Luisa Carducho, como albaceas y testamentarios ynsolidun que son de Vicencio Carducho, pintor, su tío, criado que fue de su magestad, natural de la ciudad de Florencia, ynsituidos y nombrados por tales testamentarios por el testamento y última disposición que otorgó en la villa de Madrid en trece de abril del año pasado de mil y seiscientos y treinta y cinco por ante Juan Fernández de Velasco, scrivano de su magestad, cuya testamentaría es perpetua y sin limitación de tiempo, y como tales testamentarios dixeron y otorgaron que se davan y dieron por contentos y pagados a su voluntad del señor don Jerónimo Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los qonsejos de su magestad de Guerra y Aragón, protonotario del rey nuestro señor de aquella corona, de veinte y seis mil y trescientos y cinco reales en bellón que les a pagado de resto y a cumplimiento de quarenta y ocho mil y trescientos y sesenta y tres reales que lo montaron la pintura que el dicho Vicencio Carducho hiço y estofado y dorado que por su cuenta puso y otras cartelas y molduras de toda la obra en el oratorio de la Torre de la Parada del Pardo en conformidad de las tasas que dello se hicieron, que la tasa de pintura ymportó treinta y cinco mil y setecientos y quarenta y seis reales y la tasa de la obra de madera doze mil y seiscientos y diez y siete reales, y todo los dichos quarenta y ocho mil y trescientos y sesenta y tres reales, a cuya cuenta en vida se le pagaron y a el dicho Vicencio Carducho veinte y dos mil y cinquenta y ocho reales, y se le restaron y quedaron deviendo los dichos veinte y seis mil y trescientos y cinco reales, los quales el dicho señor protonotario les a pagado del dinero de gastos secretos de su magestad, y confesaron los dichos testamentarios aberlos recibido y pasado a su parte y poder realmente y con efeto, los veinte y seis mil reales dellos en una cesión y poder en causa propia que el dicho señor protonotario a hecho y otorgado en favor de los dichos testamentarios para que en su virtud reciban de don Lorenzo Fernández Villavicencio, caballero de la orden de Santiago, vecino de la ciudad de Xerez de la Frontera y por los mismos que se obligó de pagar a su magestad y a su real hacienda, y al señor Sebastián Vizente, tesorero del sitio y casa real de Buen Retiro, en su real nombre por cantidad e dos oficios y por scriptura de obligación otorgada en esta villa de Madrid en catorze de septiembre del año pasado de mil y seiscientos y treinta y nueve por ante Pedro de la Torre, scribano de su magestad, cuyos plazo son treze mil reales del, cumplido en fin de abril deste presente año, y los treze mil reales restantes para fin del mes de abril del año próximo de mil y seiscientos y quarenta y uno, y la dicha zesión para la cobranza dellos el dicho señor protonotario se la dio y otorgó por ante el presente scrivano, y los trescientos y cinco reales restantes se los a pagado de contado y en razón de la paga y rescivo, que de presente no parece, renunziaron la excepción de la ynumerata pecunia y leyes de la paga y prueba della y las demás deste caso, y de los dichos veinte y seis mil trescientos y cinco reales del dicho resto dieron y otorgaron a el dicho señor protonotario carta de pago en forma, y se declara que en quinze de julio deste presente año ante el presente scrivano dieron y otorgaron al dicho señor protonotario carta de pago de treze mil reales por revidos de contado y a la dicha cuenta, y fue por raçón de la primera paga de la dicha cesión con acuerdo que se les avia de dar, y así la dicha carta de pago y esta en que constan los treze mil reales es una misma cosa, y lo otorgaron en forma y firmaron de sus nombres, los quales otorgantes yo, el scrivano, doy fee que conozco, siendo testigos Francisco de la Canal y Domingo Capacho y Bartolomé Fernández y Miranda, estantes en esta Corte. Don Joseph Carducho. Doctor Sebastián Gutiérrez. Nicolás de Miranda. Doña Luisa Carduchi. Luis Carducho. Doña Catalina Carduchi. Ante mí, Andrés Calvo”.

14 CATURLA, María Luisa, «Documentos...», pp. 186 y 192.

Pero el mayor interés del documento radica en que da a conocer el importe total de lo pagado a Carducho según tasación, desglosando el importe de la valoración de las pinturas, que ascendió a 35.746 reales, y del dorado de la madera, que incluyó el retablo y toda clase de cartelas y molduras de cuadros y adornos del techo y paredes, que ascendió a 12.617 reales, y, sumadas ambas partidas, el total son los 48.363 reales de la tasación. Restada a esta cantidad la cifra de 22.058 reales cobrada en vida por el pintor, la diferencia son los 26.305 reales que recibieron los sobrinos y herederos de Carducho según su última carta de pago, en la que especifican que esa cantidad era el total y que los 13.000 reales declarados en su primera carta de pago estaban incluidos en el recibo del finiquito.

2. LAS PINTURAS EN LOS INVENTARIOS REALES Y SU DISPOSICIÓN EN EL ORATORIO

Los inventarios reales de 1701¹⁵, 1747¹⁶ y 1794¹⁷ dan cuenta de estas pinturas.

15 Inventario real de 1701: "Oratorio del Cuarto de S. Magd.

[102-107] (Existen en el oratorio a los numeros desde el 47 hasta el 52) Iten Seis Pinturas de a vara y quarta de alto de la Vida de Nuestra Señora con Marcos tallados y dorados tasadas todas en 500 Doblones de mano de Visendo Carducho.

[108-109] (Iden a los numeros 53 y 54) Iten otras dos Pinturas que corresponden al mismo tamaño y marcos la una de Adan y la otra de Eba tasadas en 100 Doblones ambas.

[110-111] (Iden a los numeros 55 y 56) Iten otras dos pinturas angostas del mismo tamaño y marcos que sirven de adorno al Retablo la una de Raquel y la otra de Jael de la misma mano tasadas ambas en 60 Doblones.

[112] (Iden, numero 57) Iten otra pintura de Nuestra Señora de la Concepcion que esta en el Retablo del dicho oratorio de dos varas de alto de la misma mano tasada con el mismo Retablo en 200 Doblones.

[113-122] (Iden a los numeros desde el 58 hasta el 67) Iten. Diez Pinturas que hacen adorno en el oratorio con marcos blancos y dorados de Anjeles con los atributos de Nuestra Señora de la misma mano tasadas en 150 doblones.

[123-127] (Iden a los numeros desde el 68 hasta el 72) Iten cinco Pinturas de la vida que estan embutidas en el Techo de el Oratorio con marcos blancos y dorados y quatro obalos a las esquinas tasado todo en 350 Doblones".

16 Inventario real de 1747: "Oratorio. Este oratorio contiene las mismas veinte y seis Pinturas de varios tamaños que se citan en el antiguo Imbentario del año pasado de mill setecientos y uno: Son todas de mano de Vizencio Carducho y segun el citado antiguo Imbentario se tasaron entonces en un mill trescientos y sesenta doblones en la forma siguiente.

Numeros 47, 48, 49, 50, 51, y 52. Primeramente seis Pinturas de vara y quarta de alto de la Vida de Nuestra Señora con marcos tallados y dorados tasadas en 500 Doblones. 30000.

53, 54. Otras dos Pinturas que corresponden al mismo tamaño y marcos; la una de Adan y la otra de Eva, tasadas en 100 Doblones. 6000.

55, 56. Otras dos Pinturas angostas del mismo tamaño y marcos que sirven de adorno al Retablo; la una -de Raquel y la otra de Jadeil de la misma mano tasadas ambas en 60 Doblones. 3600.

57. Otra Pintura de Nuestra Señora de la Concepcion que esta en el Retablo de dicho oratorio de dos varas de alto y de la misma mano tasada con el Retablo en 200 Doblones. 12000.

58 hasta 67. Diez Pinturas que hacen adorno en el oratorio con marcos blancos y dorados, de Angeles con los Atributos de Nuestra Señora de la misma mano tasadas todas en 150 Doblones. 9000.

68 hasta 72. Cinco Pinturas de la Vida de Nuestra Señora, que están embutidas en el techo de dicho oratorio con marcos blancos y dorados y quatro ovalos a las esquinas tasado todo en trescientos cinquenta Doblones. 21000".

17 Inventario real de 1794: "Oratorio.

[1] Primeramente: en medio del Altar, un Quadro de 7 quartas de alto y cinco de ancho: es obra de Matias Donoso: representa a Nuestra Senora en su inmaculada Concepcion: en 1500.

En los dos primeros se atribuyen a Carducho, mientras que el de 1794 adjudica, sin duda por error, las más grandes a un desconocido Matías Donoso y “doce cuadritos” dice que son “de diversos autores y tamaños”.

El número de pinturas varía en los inventarios. El de 1701 registra las siguientes: seis cuadros de la vida de Nuestra Señora de vara y cuarta de alto, dos de Adán y Eva del mismo tamaño, dos angostas de Raquel y Jael que decoraban el retablo, una Concepción en éste de dos varas de alto, diez pinturas que hacían adorno del oratorio con ángeles y atributos de la Virgen, y cinco pinturas de la vida de la Virgen embutidas en el techo más cuatro pequeños óvalos que se situaban en las esquinas. Del mismo modo aparecen inventariadas en 1747¹⁸. Las pinturas son, por tanto, 30, pero los pequeños óvalos no debieron computarse, y por eso, el inventario de 1747 dice que “este oratorio contiene las mismas veinte y seis Pinturas de varios tamaños que se citan en el antiguo Inventario del año pasado de mill setecientos y uno”. En 1794, los cuadros eran 28 incluidos los cuatro óvalos, porque habían desaparecido dos lienzos pequeños con coros de ángeles que mostraban atributos de la Virgen, que eran diez en los anteriores inventarios y ocho ahora. Este último inventario da medidas más precisas que los otros y pone nombre a los asuntos de los seis cuadros de la Vida de la Virgen y a los otros cinco embutidos en el techo. Por todo ello, en adelante, usaremos los nombres y las medidas -con sus equivalencias actuales- que reciben las pinturas en este último documento.

El inventario de 1747 describe el retablo y dice: “Consta el Retablo (que es de madera) de Zocalo, cornisa y Remates, tallado y dorado, y descansa sobre quatro columnas, y estas sobre una grada que esta sobre la Mesa de Altar, la

[2, 3] Dos Quadros en tabla a los lados de dicho Altar, de cinco quartas de alto y tercia de ancho: representan dos mugeres fuertes de la Escritura Rebeca y Sara: del mismo Autor a trescientos reales cada uno importan. 600.

[4, 5] Otros dos Quadros del mismo Autor en lienzo, de vara y tercia de alto y dos tercias de ancho: representan a Adan y Eva: a quinientos reales cada uno, hacen 1000.

[6] Otro del propio Autor, de vara y tercia de alto y vara y media quarta de ancho: representa la Anunciacion de nuestra Señora: en 1000.

[7] Otro del mismo, de vara y tres dedos en quadro representa la Natividad de Nuestra Señora en 600.

[8, 9] Otros dos del mismo Autor, de vara y tercia de alto y tres quartas de ancho: representan los Desposorios y la Visitacion de nuestra Señora a seiscientos reales cada uno importan 1200.

[10, 11] Otros dos del mismo de vara y tercia de alto y vara de ancho: representan la Puerta aurea la Presentacion de nuestra Señora al Templo, a mil reales cada una importan 2000.

[12-16] Cinco Pinturas del techo de dicho oratorio de poco mas de vara de largo y dos tercias de ancho, ochabada la de en medio; en ellas se demuestran la Purificacion, Huida de Egipto, el Transito, la Asuncion y Coronacion de nuestra Señora de dicho Autor y valen 1000.

[17-28] Doce Quadritos de diferentes Autores de varios tamaños, de los cuales el mayor tiene vara y media: representan unos coros de Angeles con Instrumentos musicos y atributos a Nuestra Señora: los ocho mayores y los quatro menores: todos en 800”.

18 En 1701 y 1747 se relacionan en la misma partida cinco pinturas embutidas en el techo cuyos asuntos se citan y cuatro óvalos en las esquinas, seguramente también en el techo, y en otra partida, diez pinturas de ángeles con atributos de la Virgen que adornan el Oratorio. En 1794 los óvalos han cambiado de partida y se agrupan, al parecer, con ocho de los diez cuadros de ángeles que se repartían por las paredes del Oratorio, y se describen como ocho más grandes y cuatro pequeños.

qual tiene quatro caxones de nogal, dos grandes y dos chicos, con sus quatro aldabones de fierro dorados y a los costados de dicha mesa de nogal ay dos Alazenillas de dicha madera sin herrages valuado segun tasa antigua en quatrocientos ducados. 4400”. Tanto el valor como la descripción indican que se trataba de un retablo de pequeño tamaño. El altar tenía cuatro cajones y dos alacenas para guardar ornamentos litúrgicos libros y piezas de plata, y encima una grada para candeleros. El retablo tenía un basamento, cuerpo principal con cuatro columnas que serían corintias por estar dedicado a la Virgen, una calle central con la pintura de la Inmaculada y dos estrechas entrecalles decoradas con las pinturas de Jael y Raquel. Seguía el entablamento tallado y remates. Por tanto, tres pinturas estaban en el retablo y las restantes 27 se repartían entre las paredes y el techo del oratorio¹⁹. Las entradas a esta pieza eran dos, pues el inventario indica: “Tiene dos puertas, una de dos ojas y quatro postigos en ellas con su herrage y la otra de una oja con su zerradura y llave. Enfrente de la puerta de dos ojas de dicho oratorio ay un passillo con una puerta, y una Ventana con sus herrages”. La pieza donde se ubicaba el oratorio carecía, pues, de huecos al exterior y sólo podía recibir algo de luz natural si estaba abierta la puerta de dos hojas que daba a un pasillo en cuyo final había una ventana. Una tal disposición requería gran claridad en los tonos de las pinturas.

El programa iconográfico estaba centrado en la Virgen, con la *Inmaculada Concepción* (7 cuartos de vara de alto x 5 de ancho, 146 x 105 cm) en el centro del retablo, a sus costados dos mujeres fuertes del Antiguo Testamento precursoras de la Virgen colocadas en las entrecalles, muy estrechas: *Raquel* y *Jael* (5 cuartas de vara de alto x tercia de ancho, 105 x 28 cm). Muy cercanas al retablo, a ambos lados del testero, estarían las pinturas de *Adán* y *Eva* (vara y tercia de alto x 2 tercias de ancho, 111 x 56 cm), recordando el papel de María Inmaculada como vencedora del pecado original. Seis cuadros con episodios de la vida mariana del mismo alto y anchuras algo diferentes se repartirían por parejas a lo largo de las paredes: *Anunciación de nuestra Señora* (vara y tercia x vara y media cuarta, 111 x 94 cm), *Natividad de nuestra Señora* (vara y 3 dedos en cuadro, 99 x 99 cm), *Desposorios* y *Visitación* (vara y tercia x 3 cuartas de vara, 111 x 62,5 cm) y *Abrazo en la puerta dorada* y *Presentación en el templo* (vara y tercia x vara, 111 x 83,5 cm). La primera pareja de estas pinturas era desigual, más alta la *Anunciación* que la *Natividad*; enmarcaría la puerta de una sola hoja²⁰. La segunda, de anchura muy estrecha, flanquearía la gran puerta de dos hojas que salía al pasillo, en la pared enfrentada a la del testero con el retablo, y entre la última pareja, algo más ancha que la anterior

19 Extrañamente, en un estudio reciente se dice que el retablo tenía 26 tablas (BUSTAMANTE, Iván, y JIMÉNEZ CAMACHO, Claudio, «De vuelta a la Torre de la Parada (I): El edificio», *Reales Sitios*, 199 (2014), pp. 4-25, en esp. 18).

20 Según los inventarios de 1701 y 1747, era de ébano de Portugal y palosanto y medía 100 x 70 cm. Tenía aldabas de hierro dorado y un tablero por tarima, y en el cuerpo la alacena con puerta de dos hojas que se abrían sin necesidad de llave.

pero más estrecha que la primera, iría el sitial o reclinatorio para el rey descrito en los inventarios²¹.

Cinco pinturas más estaban encastradas en el techo, *Purificación, Huida a Egipto, Tránsito, Asunción y Coronación*, de las que se dice que eran de poco más de vara de largo y tres cuartos de vara de ancho, algo más de 83,5 x 62,5 cm, aunque la central era ochavada. Además, había diez pequeñas pinturas -que en 1794 eran ocho, por lo que es posible que desaparecieran dos después de la muerte de Felipe V²²-, cuyo asunto eran ángeles con instrumentos musicales o atributos de la Virgen. Al ser diez, se situarían encima de ocho pinturas de las paredes que quedaban fuera del retablo, las seis de la vida de la Virgen con los ángeles con atributos marianos, dos con instrumentos musicales para Adán y Eva y otros dos de vara y media de anchura sobre la puerta pequeña y la pared enfrentada en correspondencia donde quedaba el reclinatorio real. La Concepción que centraba el retablo era en torno a media vara más alta que todas las demás pinturas de las paredes y había que igualar la altura de estas. Esto da una altura de media vara para las pinturas de los ángeles, ocho de las cuales tendrían una anchura parecida a la de los cuadros que tenían debajo. Por último, se relacionan cuatro cuadros descritos como más pequeños; por el inventario de 1701 sabemos que tenían forma oval y estaban colocados en las esquinas, seguramente de la artesa que cubriría el oratorio; su asunto no se especifica en ningún inventario, aunque, por datos posteriores, llegaremos a conocerlo en dos casos. Podemos hacernos una ligera idea de la disposición de las pinturas y los adornos por el dibujo de Carducho con el *Triunfo de la Eucaristía* para el oratorio del palacio de El Pardo (Biblioteca Nacional de España), salvando las distancias, porque habían transcurrido casi 30 años desde esta obra y el estilo decorativo en Madrid había variado.

Los marcos realizados por un ensamblador para Carducho, su contratista, eran todos dorados según los inventarios de 1701 y 1747, pero se diferenciaban en que los cinco del retablo y los seis de la vida de la Virgen de las paredes eran tallados, y en cambio los diez de encima y los cinco del techo con los cuatro óvalos eran “blancos”, lo que equivalía a lisos.

3. LAS PINTURAS DEL ORATORIO EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Las 28 pinturas de Carducho que existían en 1794 se dan actualmente por desaparecidas. Examinaremos la cuestión en la bibliografía, refiriéndonos solo

21 La lectura cronológica es Abrazo ante la Puerta Dorada, Natividad, Presentación, Desposorios, Anunciación y Visitación. Por un lado hay un grupo de tres con san Joaquín, santa Ana y la Virgen, y por otro de esta con san José, el arcángel Gabriel y santa Isabel. Se extrajo de cada grupo una pintura, la Natividad y la Anunciación, porque están en relación con la Inmaculada Concepción de María, y se dejaron los otros cuatro episodios como parejas.

22 Este es el número que se proporciona en el inventario de 1794, frente a los 10 de 1701 y 1747.

a aquellas publicaciones que han dado a conocer pinturas que, en nuestra opinión, formaron parte de la decoración del oratorio, aunque los autores no hayan hecho propuestas relacionándolos con tal origen. Para interpretar las distintas aportaciones hemos de destacar el hecho de que ninguno haya tenido en cuenta, hasta ahora, el inventario de 1794, que proporcionaba gran y decisiva información sobre los asuntos y medidas de las pinturas. En la relación de las publicaciones nos atenderemos a un criterio cronológico.

Soria dio cuenta en 1959 de la existencia de dos lienzos, unos *Desposorios* y una *Visitación*, que atribuyó a Jusepe Leonardo, pero no dio a conocer su localización ni los relacionó con la serie del oratorio²³. Diez años más tarde, Angulo y Pérez Sánchez los situaron en el Palacio Real de Madrid y dieron sus medidas, 113 x 65 cm, los adjudicaron a Vicente Carducho y los pusieron en relación con la serie de la vida de la Virgen del oratorio de la Torre de la Parada²⁴. En la misma publicación ambos estudiosos dieron a conocer otra pintura, un lienzo sobre tabla de la *Coronación de la Virgen* conservada en el palacio de La Granja (82 x 80 cm; actualmente en Riofrío), que también consideraron de Carducho, aunque sin establecer relación alguna con los dos cuadros anteriores²⁵. En 1976, ya en solitario, Pérez Sánchez dio a conocer otras dos pinturas sobre tabla, *La huida a Egipto* y *Los Apóstoles ante el sepulcro de la Virgen* que estaban en el anteoratorio del palacio de Riofrío (59 x 90 cm), cuyas fotografías publicó. Las relacionó con dos lienzos más, *El abrazo ante la Puerta Dorada* y *La presentación de la Virgen en el Templo* (ambos 112 x 92 cm) que localizaba en el Palacio Real, adjudicando las cuatro al pintor florentino, en todo caso, sin indicar su posible procedencia de la Torre; de hecho, pensó que los dos cuadros más pequeños eran “como de banco de retablo”²⁶.

En 1994 Pérez Sánchez dio a conocer dos nuevos cuadros conservados en Palacio Real que atribuyó a Carducho. Ambos tenían los mismos asuntos -*Abrazo en la Puerta Dorada* y *Presentación de la Virgen*- que las dos pinturas a que había aludido en su trabajo de 1976²⁷. Indicó que los *Desposorios* y la

23 SORIA, Martín S., y KUBLER, George, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800*, Baltimore: Penguin Books, 1959, p. 387.

24 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, p. 144.

25 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña...*, p. 161.

26 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Pintura madrileña del siglo XVII. Addenda», *Archivo Español de Arte*, 195 (1976), pp. 293-326, en esp. 301.

27 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Un retablo mariano de Vicente Carducho reconstruido», *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 25-30. En esa publicación se refirió a dos pinturas que había mencionado en su trabajo de 1976, que eran un *Abrazo en la Puerta Dorada* y una *Presentación de la Virgen* que había situado entonces en Palacio Real por error, pues se hallaban en el monasterio real de la Encarnación. En el párrafo siguiente mencionó por primera vez dos pinturas con el mismo asunto que se hallaban en Palacio Real. Estas últimas fueron las que pensó, acertadamente, que formaban parte del conjunto cuya integración en un hipotético retablo defendía y aparecen incluidas en nuestro catálogo final. Para disipar dudas, indicaremos que las pinturas de la Encarnación tienen números de catálogo de Patrimonio

Visitación del Palacio Real y la *Coronación* que Angulo y él mismo habían atribuido a Carducho en 1969, más los dos cuadros pequeños de Riofrío publicados en 1976, y los dos que publicaba en 1994 tenían que haber formado parte de un mismo conjunto. Sin embargo, el hecho de que los dos últimos descubrimientos llevaran al dorso una etiqueta manuscrita que indicaba su procedencia de la compra realizada por Isabel II al marqués de Salamanca en 1848-50, le llevó a desdecirse de que los *Desposorios* y la *Visitación* vinieran del oratorio de la Torre de la Parada, según había propuesto en 1969 y, por la correspondencia de sus medidas, formatos y estilo, defendió que las siete pinturas habían formado parte de un retablo desconocido en la producción de Carducho dedicado a la Virgen con un lienzo o escultura de la *Asunción* o la *Concepción*, al modo del retablo de la capilla de San Miguel de los Vargas en la parroquial de Braojos de 1628. Presentó una reconstrucción proponiendo con cautela la hipótesis de su procedencia del convento de San Gil de Madrid, en uno de cuyos retablos colaterales había un cuadro central de *San Francisco en oración ante la Virgen con el Niño*, actualmente en el Museo de Budapest, firmado en 1631, que encajaba por su altura y anchura con la reconstrucción²⁸.

En 2007, Aterido comentó una *Inmaculada Concepción* (152,5 x 99 cm) que se hallaba en el comercio, identificándola como obra de la época final de Vicente Carducho²⁹. No hay noticias de su origen o procedencia ni se sugiere nada al respecto. Más adelante nos ocupamos de fundamentar la posibilidad de que se trate de la imagen titular del retablo del oratorio.

Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo son los últimos autores, por el momento, que han contribuido a la identificación de pinturas que se hallaron en el oratorio de la Torre de la Parada, si bien, en este caso, su reconocimiento es de tipo documental³⁰. En su texto citan las publicaciones de Pérez Sánchez, aunque

Nacional 00623004 (*Presentación de la Virgen*) y 00621768 (*Abrazo en la Puerta Dorada*), su estilo es muy diferente a las que se consideran en este trabajo, tienen medias figuras, son apaisadas y se hallan en mal estado de conservación.

28 Concretamente, afirmó que los *Desposorios* y la *Visitación* “proceden también con seguridad de la Colección Salamanca, y ha de desecharse por lo tanto la hipótesis, apuntada en 1969, de que pudieran relacionarse con la serie inventariada en 1700 en el Oratorio de la Torre de la Parada”. Además pensó que las dos tablas de *La huida a Egipto* y *Los Apóstoles ante el sepulcro de la Virgen* eran “por sus dimensiones, técnica y carácter, piezas de banco de retablo” y en cuanto a la *Coronación de la Virgen*, “su formato casi cuadrado lo hace muy adecuado para ático de un retablo” y “por su técnica y su colorido, es compañera indudable de las restantes y, como ellas, procede de la Colección Salamanca”. Propuso una fecha para el conjunto entre 1630 y 1638 y que, dada “la absoluta coherencia temática y estilística de estas obras, así como de la perfecta correspondencia de sus dimensiones, cabe proponer la reconstrucción, siquiera hipotética, de un retablo mariano”.

29 ATERIDO, Ángel, «Vicente Carducho, Inmaculada Concepción», en *El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX*, Madrid: Coll & Cortés Fine Arts-Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 74-76 (ficha 27). El catálogo de la exposición *Madrid Baroque*, Colnaghi, ed. José Gómez Frechina, 2018, incluye la pieza con el número VI, e indica que procedía de una colección privada y que el adquirente había sido un propietario particular.

30 PASCUAL CHENEL, Álvaro, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, «¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV», en MARTÍNEZ MILLÁN, José, y

deslizan algunas inexactitudes, como la afirmación de que había relacionado con ese oratorio seis pinturas –*Presentación de la Virgen, Encuentro en la Puerta Dorada, Coronación de la Virgen, Desposorios, Visitación y Presentación del Niño en el templo*- siendo así que sólo lo hizo con dos, *Desposorios y Visitación*, en su publicación de 1969, para luego desdecirse. De las otras cuatro pinturas que mencionan, tres fueron atribuidas por el profesor Pérez Sánchez a Carducho, pero no relacionadas con la Torre de la Parada, *Presentación de la Virgen, Encuentro en la Puerta Dorada y Coronación de la Virgen*. La sexta, *Presentación del Niño en el templo* (82 x 80 cm según indica el texto, pero en realidad por el número de inventario de Patrimonio Nacional que proporcionan, mide 60,6 de alto x 135 de ancho) nunca fue mencionada por Pérez Sánchez, pues ingresó en Patrimonio Nacional en 2007 tras su adquisición en el comercio madrileño³¹. Omiten, en cambio, las dos tablas de Riofrío, *Huida a Egipto y Los Apóstoles ante el sepulcro de la Virgen*, publicadas por Pérez Sánchez en 1976, momento en que afirmaba ya su posible pertenencia a una predela de algún retablo desconocido. La única aportación significativa para la Torre de la Parada de ambos autores fue la de poner en relación con las pinturas del Oratorio cinco cuadros a nombre de Carducho que estuvieron en la colección del canónigo Pablo Recio y Tello, publicada por Bassegoda³²: dos pequeñas tablitas ovaladas de la *Adoración de los Pastores y Cristo en brazos del Padre Eterno entre ángeles*³³, dos muy estrechas, *Raquel y Jael*³⁴ y, finalmente, una *Anunciación*³⁵. La identificación de las cuatro primeras con ejemplares que estuvieron en la Torre de la Parada nos parece acertada, pero no la última, pues Recio le otorgó en su inventario unas medidas que corresponden a un cuadro algo apaisado y no vertical como era el de la Torre según el inventario de 1794. No establecen

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica, vol. 4 (Arte, coleccionismo y sitios reales)*, Madrid: Polifemo, 2017, pp. 2643-2730.

31 Resolución del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional por el que se hace pública la Adjudicación del contrato “Adquisición del cuadro la Presentación del Niño en el templo de Vicente Carducho”, del 7 de febrero de 2007 (B.O.E. de 2-3-2007). Adquirido a Caylus Anticuaria, S.A. en 90.000 €. Se halla en el palacio de Riofrío, Patrimonio Nacional nº 10221963.

32 A.G.P., Fernando VII, caja 357. Publicado por BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunqueira de Henares 1765 – Madrid 1815)», *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), pp. 233-264, espec. 243, 245 y 252.

33 “19. Un quadrito en óvalo que representa la adoración de los pastores, en tabla, del diámetro de trece y media pulgadas de alto por diez y media de ancho. Original de Vicente Carducho. En un quadrito de bella composición; en doscientos reales.

20. Un óvalo compañero, del mismo autor y de igual diámetro al anterior. Representa a Cristo puesto en los brazos de su Eterno Padre con varios ángeles; en doscientos reales”.

34 “84. Tabla que representa una matrona del antiguo testamento pastoreando su ganado, de quatro pies de alto por uno de ancho. Original de Carducho; tasado en ciento y sesenta reales.

85. Otra tabla compañera de la anterior que representa a Raquel. Es del propio autor y de la misma dimensión; en ciento y sesenta reales”.

35 “229. La Anunciación de Nuestra Señora. Original de Vicente Carducho. Quadro de buen colorido. Tiene de alto tres pies y tres y media pulgadas por quatro y nueve pulgadas de ancho; en mil reales”.

conclusiones relacionadas con su descubrimiento ni lo que pudo pasar con esas pinturas, salvo la consecuencia de que Carducho siguió trabajando para el rey pese a su avanzada edad³⁶.

4. EL REENCUENTRO DE LOS CUADROS DEL ORATORIO

El último testimonio de la conservación de pinturas en la Torre de la Parada lo proporciona la obra de Alexandre de Laborde, quien formó parte como arqueólogo del personal de la embajada francesa en Madrid encabezada por Luciano Bonaparte y que viajó por España entre 1800 y 1805, tiempo en que hizo acopio del material que luego le sirvió para redactar su conocidísimo *Voyage*, obra llena de ilustraciones. En la traducción al inglés de la obra, publicada en Londres en 1809, proporcionó noticias sobre Castilla la Nueva que no se incluyeron en la edición francesa, entre otras, las relativas a las pinturas que quedaban en la Torre de la Parada³⁷. Mencionó que existían allí pinturas de Carducho, que han de ser las del oratorio, pues no se sabe que pintara otras para el cazadero real.

Poco tiempo más estarían en su primitiva ubicación, pues a fines del verano de 1806 se produjo un gran incendio en el palacete a consecuencia de un rayo, que destruyó su chapitel y dejó el edificio inutilizable al afectar a su estructura. Sufrieron daños bastantes pinturas que se hallaban en el palacete, y sólo se salvaron aparentemente algunas pinturas de Rubens y sus colaboradores y los cuadros del oratorio, que estaría cerrado. Según Bustamante y Jiménez Camacho, el 24 de septiembre de 1806 se redactó el documento que dejaba constancia de los daños sufridos³⁸, y es seguro que se vació de todos los objetos que pudieran tener algún valor, entre ellos, las pinturas de la capilla.

A partir de ese momento se constata la dispersión de las pinturas del oratorio, y hemos procurado seguir su trayectoria a través de los documentos.

36 PASCUAL CHENEL, Álvaro, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, «¿A la sombra de Velázquez?...», pp. 2708-2709: “Precisamente con este conjunto se han puesto en relación una serie de cuadros conservados en Patrimonio Nacional... Sin embargo, en los últimos años se ha descartado esta opción, puesto que parece que buena parte del conjunto perteneciente hoy a Patrimonio fue en realidad adquirido por Isabel II en 1848 al marqués de Salamanca. Sabemos además que el oratorio de la Torre fue desmantelado y saqueado durante la Guerra de la Independencia. En cualquier caso, lo realmente importante de todo ello está en el hecho de que, pese a su avanzada edad, Vicente Carducho mantuvo intacta hasta su muerte su activa condición de pintor del rey”.

37 LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (LABORDE, Alexander, *View of Spain, vol. III*, Londres: Longman, Hurst, Rees & Orme, 1809, p. 141): “The Torre de la Parada belongs also to the king; it is a simple house or rather a sort of rendezvous, a quarter a league from Pardo, and stands on the skirts of a extensive forest. It contains several paintings from the Flemish school, among others from Peter de Voos, Erasmus Kelis, Thomas Villevorts, Cusier and Yoris; there are also some Spanish pieces from Pantoja and Carducho”. Visible en <https://archive.org/details/aviewspain-compr02labogooog/page/n151/mode/2up?view=theater>

38 BUSTAMANTE, Iván, JIMÉNEZ CAMACHO, Claudio, «De vuelta...», p. 9, n. 19.

a) El inventario real de 1814

No hemos hallado en los inventarios reales de 1814 las pinturas que estaban en el oratorio³⁹. Tan sólo en el Palacio Real, quinta pieza, aparece un lienzo de Carducho con un asunto que existía en aquella serie, aunque, por sus medidas, ofrece alguna duda: “21852. Dos varas de alto dos menos tercia de ancho. *El nacimiento de la Virgen* en que se ve varias doncellas con la recién nacida y Santa Ana que va a tomar alimento. Carducho”. En 1794, se anotó que el lienzo de la *Natividad* tenía vara y tres dedos en cuadro, por lo que las medidas de este ejemplar son mayores, no obstante que sus proporciones sean parecidas de largo y ancho y podría ser que se hubiera medido con marco. Nada se sabe de su actual paradero. Asimismo, se anotan en Palacio otros dos ejemplares emparejados en la misma partida, que se hallaban en el cuarto del mayordomo mayor: “22102. Dos de tres varas de largo dos y cuarta de alto, San Joaquín y Santa Ana cuando el Angel los une junto a la *puerta dorada*. La *Presentación de Nuestra Señora* con un pobre mendigo y un niño. Donoso”. Aunque tienen la misma extraña atribución a un Donoso que tenían los cuadros del Oratorio en 1794, donde se le daba el nombre de Matías y mencionan un ángel que une a San Joaquín y Santa Ana y un pobre mendigo y un niño en la *Presentación*, son de formato alargado y de tamaño mayor que los homónimos de la Torre de la Parada. Quizá son los lienzos que se conservan en la Encarnación de Madrid con esos mismos asuntos, que Pérez Sánchez atribuyó a Carducho en 1976 y en 1994⁴⁰, si bien han debido de ser recortados, en especial el *Abrazo en la Puerta Dorada*. También puede ser que se refieran a José Jiménez Donoso, pintor cuyo estilo no se podía confundir con el de Carducho ni siquiera en aquellos años.

b) Dos entrecalles, *Jael* y *Raquel*, y dos óvalos, sucesivamente en las colecciones del canónigo Recio y de los condes de Altamira (*Jael* y *Raquel*) y conde de Polentinos (óvalos).

Hay certeza de que los dos lienzos de las entrecalles del retablo, *Jael* y *Raquel*, y dos ovalitos de las esquinas del techo con los asuntos de la *Adoración de los Pastores* y *Cristo muerto en brazos del Padre*, se hallaban en poder de don Pablo Recio y Tello en 1813. El canónigo, relacionado con la Academia de San Fernando, fue designado sumiller de cortina y oratorio de su majestad el 20 de octubre de 1804 y debió de asistir en calidad de tal a desacralizar el oratorio de la Torre de la Parada después del incendio de 1806. La biografía trazada por Bassegoda deja fuera de dudas que fue acérrimo partidario de Manuel Godoy y sus relaciones con el ministro fueron puestas de manifiesto en varias ocasiones

39 Este inventario incluye las pinturas del Palacio Real y de los palacios de La Granja y Aranjuez.

40 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Un retablo...», p. 26, considera que las dos pinturas proceden del antiguo retablo del monasterio de la Encarnación, h. 1616.

por sus enemigos. A fines de noviembre de 1808, sus bienes fueron embargados por la suprema junta de gobierno del reino “por haberse entendido que tenía ocultos siete millones de onzas de oro pertenecientes a don Manuel Godoy”, aunque luego se liberaron. Tras la vuelta de Fernando VII a Madrid, el 31 de diciembre de 1814, se ordenó someterle a un proceso de depuración, como a tantos criados y oficiales del rey que habían permanecido en Madrid. No llegó a iniciarse el proceso, porque falleció el 10 de febrero de 1815, pero una nota conservada en su expediente en Palacio advierte lo siguiente: “El canónigo Recio ha fallecido oy a mediodía, en cuya casa se hallan las principales pinturas que tenía el Príncipe de la Paz pertenecientes al Palacio, y deben pasar a la Casa del Conde de Altamira, a quien ha dexado heredero de dos millones poco más o menos. Palacio, y Febrero 10 de 1815”. Los pintores reales Vicente López y Zacarías González Velázquez, ayudados de los pintores de cámara Francisco Gómez y Francisco Javier Ramos, examinaron la colección antes de permitir que saliera de su casa, y concluyeron que no había allí nada que no fuera de su legítima propiedad. Utilizaron el inventario realizado por el propio canónigo en febrero de 1813 y reflejado en un libro que guardaba en su casa⁴¹.

El 9 de marzo de 1815 se levantó el secuestro y el XI conde de Altamira, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (1756-1816), se hizo dueño de la herencia⁴². Parece que destinó algunas pinturas y otros bienes del canónigo a una almoneda con la que obtuvo fondos para cumplir mandas y cubrir gastos, pero las cuatro pinturas de la Torre de la Parada permanecieron en su poder y se reconocen en inventarios posteriores de esa casa nobiliaria.

En el inventario del marqués de Astorga y XII conde de Altamira don Vicente Isabel Ossorio de Moscoso y Álvarez de Toledo (1777-1837), hecho en 1817 tras la muerte de su padre el año anterior, aparecen los retratos del propio canónigo y de su paje⁴³. En otras dos partidas se dice lo siguiente:

“Pieza del despacho... yd. Mas dos santas p^a entre paños largos de mas de vara por una quarta de ancho, 1000”.

“Piso segundo q^o de las doncellas: ...”Yd. Dos ovalos de igual tamaño el uno un Nacimto y el otro un cristo en brazos del Padre eterno, en tabla, 200”⁴⁴.

41 BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «La colección...», p. 237.

42 BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «La colección...», pp. 235-237.

43 PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués de Leganés y las Artes*, Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 919 y 925. Inventario de las pinturas del marqués de Astorga, 7 de enero al 8 de febrero de 1817: “Ante Alcoba de S.E. difunto...Yd. Más un paje de D. Pablo Recio con un libro en la mano su tamaño tres cuartas con su marco de color, 160”; “Pieza del Guardarropa frente a la contaduría...Yd un retrato del mismo tamaño [3 varas de alto por 1 ½ de ancho] del canónigo D^o Pablo Recio, abad de Lodosa, que se dice destinado a esta Ygl^a por S.E. dif^o, 2000”. Este último aparecía en el inventario realizado en 1864 a la muerte del XV conde de Altamira: “185-453. Retrato de cuerpo entero de D. Pablo Recio, abad de Lodosa, Original y firmado por don Francisco Caraffa. Alto 6-11. Ancho 4-3. Marco de talla dorado muy bueno. 1500 1200” (p. 936).

44 PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, t. II, pp. 917 y 921-922.

La identificación de Jael y Raquel en esas entrecalles es mucho más explícita en el inventario del XIII conde de Altamira, don Vicente Pío Osorio de Moscoso Ponce de León (1801-1864) levantado tras su fallecimiento:

“339 129 Jael con el clavo y el martillo. Original anónimo. Alto 4½ Ancho 11½ pulgs tabla. Marco dorado 320 200.

340 130 Otra celebre muger con un cayado en la mano y varias ovejas compº al anterior 160 120”⁴⁵.

No aparece en este último inventario, en cambio, la pareja de óvalos que figuraban en 1817, pues se anota tras la partida que fueron vendidos al año siguiente en el precio de tasación a don Felipe María de Colmenares y Caracciolo del Sol, IV conde de Polentinos (1791-1869). El XII conde de Altamira vendió una gran cantidad de pinturas a José Madrazo y a otros coleccionistas hacia 1820⁴⁶. Se vio obligado a exiliarse en París desde 1823 hasta 1833 en que murió Fernando VII, y siguió enajenando su colección de pinturas mediante subastas en la casa Stanley de Londres el 1 de junio de 1827 y el 29 de junio de 1833, y en la sala Lebrun de París el 24 y 25 de marzo de 1829⁴⁷. Don Vicente Pío legó en su testamento a muchos de sus parientes una parte de su colección de pinturas, principalmente retratos familiares, y en el resto designó herederos a sus hijos, que se repartirían los cuadros⁴⁸. Las dos entrecalles podrían seguir en propiedad de los descendientes de los hijos del XIII conde, pues su extraño formato haría difícil su venta.

c) Retorno a la colección real de siete cuadros procedentes de la Torre de la Parada mediante la venta realizada por don José de Salamanca en 1848.

El malagueño José de Salamanca (1811-1883) había empezado su carrera política como diputado en las Cortes del año 1836, lo que le obligó a trasladarse a Madrid⁴⁹. Una serie de afortunadas operaciones de bolsa y sus relaciones con acaudalados personajes le sirvieron para fundar en 1845 el

45 PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, t. II, p. 941.

46 MADRAZO, José de. *Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo, primer Pintor de Cámara de S.M.C., Director de su Real Museo de Pintura y Escultura, é individuo de las Academias de Nobles Artes de Madrid, Roma, Dresde, S. Petersburgo y Nápoles*, Madrid, 1856. Hemos examinado este inventario y no aparecen los ovalitos de Carducho. En cambio, figura con el número 239 una Anunciación con origen en Altamira que tiene medidas como la que tenía el canónigo Recio, catalogada con el nº 229.

47 PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, t. I, pp. 889-893.

48 José María duque de Sessa, María Cristina duquesa de Sanlúcar la mayor, María Eulalia duquesa de Medina de las Torres, y Rosalía Luisa duquesa de Baena. Testamento otorgado el 7 de agosto de 1861 ante Mariano García Sancha, extracto de los legados y disposición testamentaria en PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, t. II, pp. 927-929.

49 Datos biográficos en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Colomer y el marqués de Salamanca», *Archivo digital U.P.M.*, 2007, https://oa.upm.es/8699/1/72PAS_ARI_3.pdf y DOMÍNGUEZ FUENTES, Sophie, «Las dos subastas parisienenses de la galería Salamanca (1867 y 1875)», *Goya*, 295-296 (2003), pp. 305-310.

banco de Castilla y la sociedad de caminos de hierro del norte de España; en ese año obtuvo la concesión para construir el ferrocarril Madrid-Aranjuez. El ala más progresista del partido moderado propició su designación en 1847 como ministro de hacienda, un cargo en que adoptó decisiones que favorecían sus intereses. La fusión de su banco, ahora denominado de Isabel II, con el de San Fernando, originó hacia 1847 una enorme deuda a la que Salamanca no podía hacer frente, por lo que solicitó la ayuda de la reina, que decidió, tras un proceso de más de dos años, canjear 2.802 acciones del ferrocarril Madrid-Aranjuez valoradas en 4.500.000 reales, por la colección de pinturas que le había ofrecido el financiero en 1847. El general Narváez, del sector tradicional, con el que estaba enfrentado Salamanca, tomó el poder en 1848 e inició una persecución de sus opositores y del financiero, acusado de malversar caudales públicos, por lo que tuvo que huir a Bayona abandonando sus negocios en España y fue declarado en quiebra por el tribunal de Comercio de Madrid. El 8 de junio de 1849, Narváez decretó una amnistía que permitió a Salamanca regresar a Madrid.

La operación de compra por parte de Isabel II fue realizada, por tanto, en circunstancias políticas conflictivas, lo que aconsejaría seguramente que se procediera a una tasación de las pinturas ofrecidas. Estas deben de ser las que constan en un folleto titulado *Catálogo de los cuadros de la galería de D. José de Salamanca*, editado en Madrid en 1847⁵⁰. Domínguez-Fuentes dio noticia de la tasación realizada por los pintores Vicente López, Juan Antonio Ribera, Francisco Cerdá e Isidoro Brun en 1848⁵¹, que garantizaron la autenticidad de lo ofrecido, excepto 11 pinturas que se devolvieron a Salamanca por orden de la reina del 9 de noviembre de 1849⁵². Finalizó el expediente con la compra el 10 de enero de 1850.

Hemos consultado el documento de tasación y aparecen, con atribución a Carducho, cinco de los cuadros que habían estado en la Torre de la Parada, que son los *Desposorios*, la *Presentación*, la *Coronación de la Virgen* y otros dos cuyo asunto no se cita. Todos concuerdan en medidas con las señaladas en el inventario de 1794 para tres cuadros de la vida de la Virgen y dos tablas del techo:

“Tasación de los cuadros pertenecientes al excelentísimo señor don José de Salamanca, de los cuales los pintores de cámara no tienen duda de su originalidad, firmada por los señores López, Rivera, Cerdá y Brun:...

50 Citado por ROSE-DE VIEJO, Isadora, *Manuel Godoy: patrón de las Artes y del coleccionismo*, Madrid: Universidad Complutense, 1983, p. 530. La autora no indica una biblioteca o archivo donde se pueda consultar. No lo hemos localizado por el momento.

51 DOMÍNGUEZ FUENTES, Sophie, «Pinturas que poseyó el infante don Luis en la colección del Patrimonio Nacional 1848-1850», *Goya*, 304 (2005), pp. 45-50, en esp. n. 14.

52 Documento en Archivo General de Palacio, Adm. B. A., leg. 39, caja 1.404, año 1849. *Devolución de pinturas a Don José Salamanca por orden de su Majestad. 9 de noviembre*, citado por DOMÍNGUEZ FUENTES, Sophie, «Pinturas...», p. 50, n. 18.

Carducci.

Los Desposorios 2.500. Alto 3 pies 11 pulgadas, ancho 3 p. 2 p.

La Presentación 2.500. Alto 4 pies, ancho 3 p. 2 p.

Otro id. 2.500. Alto 4 p. 3 p., ancho 2 p. 5 p.

La Coronación 3.000. Alto 5 p. 1 p., ancho 3 p. 1 p.

Otro id. más pequeño 2.500. Alto 3 pies, ancho 3 p. 10 p”⁵³.

Hay tres pinturas de dimensiones casi iguales, los *Desposorios*, la *Presentación* y la tercera, que no recibe nombre, puede ser el *Abrazo en la Puerta Dorada* que actualmente tiene etiqueta de la colección de Salamanca con número 38. Las dos primeras no llevan esa etiqueta, pero sus dimensiones actuales son las que señalaron los tasadores. Las dos pinturas citadas en último lugar han de ser dos de las tres tablas que actualmente se encuentran en el palacio de Riofrío, todas las cuales llevan etiquetas de la colección Salamanca con los números que debían tener en el catálogo elaborado y editado en 1847 para la venta a la reina: *Huida a Egipto*, 234; *Coronación de la Virgen*, 240; *Asunción*, 243.

Pérez Sánchez, en su publicación de 1994, señaló: “Ante todo, los lienzos que ahora se publican por vez primera [*Abrazo en la Puerta Dorada* y *Presentación*] proceden de la colección del marqués de Salamanca, adquirida en 1848 por Isabel II. Así lo acredita una nota manuscrita que llevan al dorso, como otros muchos lienzos ingresados en la colección real en aquella ocasión”⁵⁴, y en nota explicaba que la documentación que dio a conocer Zapata Vaquerizo en 1993 sobre la compra a Salamanca no coincidía exactamente con los cuadros que se conservaban en la colección real⁵⁵. La *Presentación* no lleva actualmente etiqueta, y podría haberla perdido desde 1994, aunque lo dudamos, porque Pérez Sánchez afirma en la página siguiente: “El lienzo de la *Presentación* de la Virgen en el Templo, evidentemente compañero en dimensiones, tipos y carácter, procede también, con toda seguridad, de la Colección Salamanca”. Entre líneas puede leerse que, ya entonces, la *Presentación* no tenía esa etiqueta. Tampoco la tiene, al parecer, la *Visitación*, pero, como el citado autor, pensamos que debe proceder de la misma compra, tal como ocurre con la tercera tabla de Riofrío.

Aun admitiendo que las siete pinturas son episodios comunes de la vida de la Virgen, es difícil encontrarlas juntas, y más todavía de mano de Carducho en el final de su carrera artística. Si a ello añadimos que las medidas y formatos, desacostumbrados, son absolutamente coincidentes con las que tenían según el inventario de la Torre de la Parada en 1794 -unos datos no utilizados hasta

53 Documento en Archivo General de Palacio, Adm. B.A., leg. 39, caja 1.404, año 1848. *Tasación de los cuadros pertenecientes al excelentísimo señor don José de Salamanca, de los cuales los pintores de cámara no tienen duda de su originalidad, firmada por los señores López, Rivera, Cerdá y Brun.*

54 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Un retablo...», p. 25.

55 Se refería a la tesis doctoral inédita de ZAPATA VAQUERIZO, Juan José, *Coleccionismo histórico madrileño en la época isabelina: el marqués de Salamanca*, Madrid: Universidad Autónoma, 1993, vol. I, pp. 254-310.

ahora, repetimos- no resulta dudoso que fuera éste su origen. También son adecuados los soportes; las pinturas en tabla se corresponden con asuntos que estaban en el techo. Incluso, en la *Coronación de la Virgen*, que era la pintura central, se observa la forma ochavada que tenía según el inventario de 1794, aunque tenga actualmente formato cuadrado porque las esquinas han sido repintadas someramente; las medidas coinciden con las del inventario de 1794.

Queda por indagar el paradero de estos cuadros antes de que los adquiriera José de Salamanca, un periodo de cuarenta años. Hemos de partir del dato de que el sumiller de cortina Pablo Recio tuviera en su poder en 1813 cuatro de las pinturas que estaban en el Oratorio. Por su vinculación a Manuel Godoy, habría probabilidades de que, tras ser retiradas de la Torre, las pinturas más notables de aquel conjunto hubieran sido entregadas al poderoso primer ministro. No obstante, no se ha hallado en su colección el menor rastro de ellas, a pesar del gran número de datos reunidos por Rose-de Viejo⁵⁶, pero es posible que estuvieran en alguno de sus palacios que fue saqueado -Aranjuez o El Escorial sobre todo- o que estuvieran entre los bienes secuestrados que nunca se devolvieron a sus hijos. En todo caso, el lote debió de mantenerse unido y así se vendió probablemente a don José de Salamanca en sus primeros años de coleccionista, entre 1840 y 1847⁵⁷. Las únicas noticias seguras por el momento sobre sus compras en este periodo proceden de una escritura pública de compraventa entre la duquesa de San Fernando, hija menor del infante don Luis y María Teresa Vallabriga, de 71 cuadros el 31 de octubre de 1845 en un millón de reales⁵⁸. Pero la herencia de Godoy pertenecía a su sobrina, única hija legítima del Príncipe de la Paz y de la otra hija del infante don Luis, la duquesa de Chinchón, fallecida en 1828. Carlota Godoy y Borbón, condesa de Chinchón y duquesa de Sueca, entró en tratos con José de Salamanca para venderle pinturas al mismo tiempo que su tía, pero, al parecer, no llegaron a un acuerdo por el altísimo precio que pedía. Domínguez-Fuentes afirma que la duquesa de San Fernando vendió a José de Salamanca por confusión algunas pinturas de su sobrina que estaban en Boadilla del Monte⁵⁹. Pero no seguiremos ahondando en esa vía, porque es seguro que las pinturas del Oratorio no estaban en el lote de 71 pinturas entregado al financiero en 1845, y así lo confirman los tasadores de 1848 que señalan específicamente los cuadros procedentes de la duquesa de San Fernando y los cuadros de Carducho no llevan esa mención. La colección del financiero

56 DE ROSE-VIEJO, Isadora, *Manuel Godoy...*

57 MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J, «Un encargo *cuadresco* para el marqués de Salamanca: correspondencia entre José María Huet y Manuel López Cepero en 1748», *Cartas hispánicas*, 004 (2015), p. 20. En carta del 26 de junio de 1847, el administrador del marqués escribía al deán sevillano Manuel López Cepero -que había enviado a Madrid una serie de cuadros para que los viera José de Salamanca según un acuerdo que tenían- que “la subida del Señor don José al ministerio ha hecho el que este asunto y otros semejantes queden por ahora suspensos”. En ese momento debía de estar ya elaborando el catálogo para hacer la oferta a la Reina y no estaba sobrado de dinero, al parecer.

58 DOMÍNGUEZ FUENTES, Sophie, «Pinturas...», p. 50, nº 14. El documento en A.H.P.M., prot. 25.239, fols. 168-181.

59 DOMÍNGUEZ FUENTES, Sophie, «Pinturas...», p. 45.

ofrecida a la reina en 1847 se acercaba a las 400 unidades y solo unos 60 cuadros procedían de la viuda del duque de San Fernando. Desgraciadamente, del resto no se señala las circunstancias de la compra⁶⁰.

d) Identificación de una Inmaculada Concepción del comercio como la que pudo ocupar el retablo del oratorio.

La *Inmaculada Concepción* de propiedad privada que se vendió en 2006 por la casa Coll & Cortés a otro propietario particular, presenta unas características formales y estilísticas que permiten considerarla como la que ocupó el centro del retablo del oratorio. Los inventarios de 1701 y 1747 señalaron una altura de dos varas (1,68 m) para ese cuadro mientras el de 1794 indicaba que su altura era de 7 cuartas x 5 cuartas de ancho (1,46 x 1,04 m). Las medidas que proporciona la casa vendedora son 152,5 x 99 cm, por tanto, casi iguales a las que facilitaron los autores del inventario de 1794. Son dimensiones no muy habituales en los cuadros exentos o, al menos, no dependientes de una estructura obligada, como ocurre con los incluidos en los retablos. Aterido la atribuyó acertadamente a Vicente Carducho y la calificó de obra de su etapa madura. Un elemento revelador de su conexión con el oratorio de la Torre es la claridad de sus tonos y la magnífica conservación del colorido azul del manto, que coincide con lo que se observa en los cuadros que identificamos como de la serie que actualmente se hallan en Patrimonio Nacional.

5. LA INFLUENCIA DE ESTAMPAS FLAMENCAS EN CARDUCHO

Se han conservado ocho de las pinturas de Vicente Carducho y observamos en siete de ellas⁶¹ la influencia de la *Vita B. Mariae Virgine* o *Vida de la santísima Virgen* dibujada por el flamenco Jan van der Straet (latinizado Joannes Stradanus), serie de 17 estampas grabadas por Adriaen y Jan Collaert II y editadas por Jan Galle en Amberes en 1613. Stradanus remitía a Galle desde Florencia sus dibujos tanto de ideas propias como de las obras más significadas del momento, que eran luego grabadas en Amberes. Las seis primeras escenas del compendio coinciden con las pintadas por Carducho para las paredes del Oratorio, y estaban también las cinco del techo, tres de las cuales eran las últimas de la serie.

Además Carducho pudo utilizar también el *Icones Illustrivm Feminarvm Veteris Testamenti*, dibujado por Marten de Vos hacia 1581, grabado por Jan Collaert I y Karel van Mallery y editado en Amberes por Philips Galle hacia 1590 para las imágenes del testero. Se trata de las mujeres fuertes Raquel y Jael y de Eva⁶².

60 DOMÍNGUEZ FUENTES, Sophie, «Pinturas...», p. 305.

61 La Inmaculada Concepción no figura en la serie.

62 No aparece lógicamente Adán.

Incluso la portada de la serie de estampas de la Vida de la Virgen muestra un retablo que coincide en su forma fundamental con el que se hizo en el oratorio, con banco, calle central flanqueada por dos pares de columnas, entablamento y frontispicio (Fig. 1).



No obstante y como veremos, estas dos publicaciones sirvieron al pintor real en las composiciones fundamentales de las escenas, pero no las utilizó de forma literal sino que las transformó a su gusto, en función de los formatos y las medidas requeridos para los lienzos⁶³ y también de su larga experiencia en la realización de estos episodios marianos, para los que utilizaría en tiempos anteriores otras estampas además de éstas.

63 Las cinco escenas del techo del oratorio son apaisadas en tanto que las estampas tienen un formato vertical.

6. CATÁLOGO

Utilizamos el orden del inventario real de 1794 para enumerar las pinturas. Todas ellas son de Vicente Carducho y de 1637/1638, por lo que omitimos la referencia de autor y fecha. En cambio, incluimos los soportes porque hay diferencia entre el grupo de pinturas que estaban en el techo y las restantes. Quedan algunos de los marcos dorados tanto del tipo liso como del tallado en las propias pinturas, siendo éste de gallones pareados al estilo del momento. Las imágenes incluyen las estampas de Stradanus y Vos, los Collaert y los Galle y los cuadros conservados de Carducho.

1. Concepción del retablo

1. Inmaculada Concepción (Fig. 2)

Óleo sobre lienzo.

152,5 x 99 cm.

Colección particular.

Inventarios con sus medidas: 1701 n° 112, y 1747 n° 57, alt. 168 cm. 1794 n° 1, 146 x 104 cm.

Bibl.: Aterido, pp. 74-76 (ficha 27). Catálogo *Madrid Baroque*, ficha VI.

La *Concepción* era el lienzo de mayores dimensiones del conjunto y ocupaba el centro del retablo del oratorio en su cuerpo principal y único. La altura más precisa es, como en los demás casos, la de 1794. En este año se atribuyó a un desconocido pintor, Matías Donoso, lo que evidentemente es un error. Fue valorada en 200 doblones en 1701, en su equivalente en reales en 1747, 12.000, y en 1.500 reales en 1794.

El momento tardío dentro de la producción de Carducho se reconoce en esta Inmaculada por la imagen muy joven y candorosa de María frente a la empleada en la década anterior, en que aparece algo menos juvenil⁶⁴, y por la desaparición de la figura del demonio como dragón a los pies, quizá por la aceptación creciente del consejo de Pacheco de suprimirlo⁶⁵, así como por haberse sustituido la corona de ángeles en torno a la cabeza por doce estrellas. Sigue el modelo que propondrá el tratadista andaluz en el capítulo IX de su “Arte de la Pintura”, de representarla en la flor de la edad y con manos juntas en oración. Ambos teóricos tuvieron que tener diálogos y quizá discusiones en los dos años largos que pasó Pacheco en la Corte antes de volver a Sevilla a principios de 1627. Aconsejaría el color

64 Un modelo muy característico de Inmaculada de la década 1620-1625 de Carducho puede verse en esta publicación, fig. 5, p. 79 en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «A rediscovered painting of Our Lady of the Immaculate Conception by Alonso Cano», *Colnaghi Studies* 1 (octubre 2017), pp. 77-86.

65 PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: 1649 (2ª ed. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866, pp. 188-192).



Fig. 2

blanco de la túnica y azul del manto, pero él mismo utilizó el color rosado en su versión de *Inmaculada con Miguel Cid* conservada en la catedral de Sevilla, y es el color habitual que recomienda para las demás representaciones de María. En las pinturas que consideramos procedentes del oratorio, la túnica de María es siempre rosácea o rojiza, salvo en los *Desposorios*, en que es blanca. El creciente lunar asoma solo sus puntas, con el centro tapado por el manto azul. El paisaje que Carducho coloca siempre a los pies de las Inmaculadas con algunos símbolos de las letanías ocupa en esta pintura todo su borde inferior, con representaciones de gran tamaño del huerto cerrado, la fuente que mana (*sedes sapientiae*) y la *domus aurea*. Son atributos de construcciones, porque flores y otro tipo de objetos móviles los portarían los ángeles de las pinturas de la parte alta de las paredes.

2-3. Mujeres fuertes del A.T. del retablo.

2. Raquel (Fig. 3)

Óleo sobre tabla.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 n° 110 y 1747 n° 55, alt. 104,5 cm. 1794 n° 2, 105 x 28 cm. 1815 n° 84, 112 x 28 cm. 1817, más de 83,5 x 21 cm. 1864 n° 130, 123 cm x 27 cm.

Bibl: Bassegoda, p. 245. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709. Pérez Preciado, pp. 917, 921-922, 941.



Fig. 3

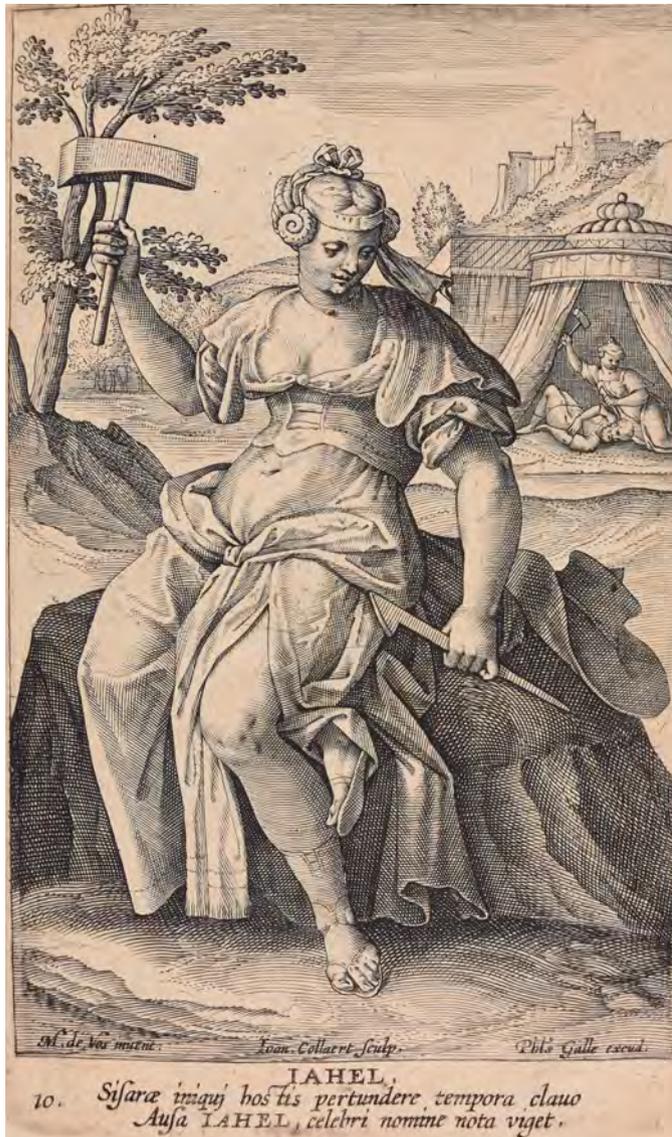


Fig. 4

3. Jael (Fig. 4)

Óleo sobre tabla.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 nº 111 y 1747 nº 56, alt. 104,5 cm. 1794 nº 3, 105 x 28 cm. 1815 nº 85, 112 x 28 cm. 1817, más de 83,5 x 21 cm. 1864 nº 129, 123 cm x 27 cm.

Bibl.: Bassegoda, p. 245. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709. Pérez Preciado, pp. 917, 921-922, 941.

Los inventarios de 1701 y 1747 identificaron las entrecalles del retablo como representaciones de Raquel y Jael. En 1794 se dijo que eran Rebeca y Sara, y en 1815 se denominó Jael a la matrona del Antiguo Testamento que pastoreaba el ganado, Raquel, mientras quedaba sin nombre la que tenía en la mano el clavo que introduciría en la sien del general Sísara. Finalmente, en el inventario de Altamira de 1864 identificaba a una como Jael porque llevaba el martillo y el clavo en la mano y a la otra la describía con un cayado en la mano y algunas ovejas, atributos que convienen a Raquel.

Ambas pinturas se caracterizan en inventarios como “angostas”, típica de su condición de entrecalles de un retablo pequeño, y coinciden en los inventarios arriba mencionados. La inusual combinación de ambas mujeres, unido a las características formales señaladas, hacen segura la identificación de esta pareja del retablo de la Torre de la Parada con la que se hallaba desde 1813 hasta 1815 en poder del canónigo Recio y que pasaron en ese año a la colección de la casa de Altamira, donde estaban aún en 1864.

Fueron valoradas en 60 doblones en 1701, en su equivalente en reales en 1747, 3.600, y en 600 reales ambas en 1794. Fueron valoradas en 1815 entre los bienes del canónigo Recio en 160 reales cada una y el inventario de 1864 del conde de Altamira en 1.000 reales ambas.

Raquel y Jael son dos de las conocidas como mujeres fuertes del Antiguo Testamento, cuyos actos y valor personal contribuyeron a la salvación del pueblo judío en momentos en que padecía a manos de sus enemigos o estaba amenazado por ellos. Se consideran prefiguraciones de la Virgen, que salvó a la Humanidad del poder del demonio al acceder a ser madre del Salvador. En tal contexto, su presencia en el retablo del oratorio era adecuada dentro de un programa mariano.

La utilización de estampas flamencas por parte de Carducho en sus composiciones para la Torre de la Parada, que veremos en posteriores ejemplares de este catálogo, sugiere la posibilidad de que se sirviera aquí del compendio de 20 estampas sobre mujeres veterotestamentarias editado por Philips Galle en 1590, que incluía imágenes de Jael y Raquel. El libro de estampas representa a Jael con sus atributos habituales y a Raquel con un alto y muy visible cayado y algunas ovejas al fondo, en lo que coinciden con las descripciones de las pinturas que realiza el inventario de Altamira de 1864. En la edición de 1590 citada, Raquel y Jael tienen disposiciones contrapuestas, pues la primera orienta su cayado de forma divergente hacia la izquierda y Jael su gran martillo hacia el lado contrario, y los inventarios de 1701 y 1747 enumeraron primero a Raquel, que debía estar en la entrecalle izquierda y después a Jael, que estaría en la derecha.

4-5. Primeros padres a los lados del retablo.

4. Adán

Óleo sobre lienzo.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 nº 108 y 1747 nº 53, alt. 105 cm. 1794 nº 4, 112 x 56 cm.

5. Eva (Fig. 5)

Óleo sobre lienzo.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 nº 109 y 1747 nº 54, alt. 105 cm. 1794 nº 5, 112 x 56 cm.



Fig. 5

El inventario de 1701 describía ambas pinturas después de los seis cuadros de la vida de la Virgen situados en las paredes del Oratorio, y decía de ellas “que corresponden al mismo tamaño y marcos”. A diferencia de la Inmaculada Concepción y de las dos mujeres fuertes, no indica que estuvieran en el retablo, que se describe a continuación, por lo que debían de estar en los laterales. Parece lógica esa proximidad, pues son los personajes bíblicos más directamente relacionados con la Inmaculada Concepción, pues introdujeron el pecado original en el mundo, del que sólo fue preservada María en atención a su futuro papel de madre del Hijo de Dios.

Fueron evaluados en 50 doblones cada uno en 1701, 6.000 reales en total en 1747, y en 500 reales cada uno en 1794. Desaparecieron después de su salida de la Torre de la Parada sin que haya existido la menor noticia sobre ellos. Para Eva pudo utilizar Carducho la estampa de 1590 de Philips Galle.

6-11. Seis pinturas de la vida de la Virgen de las paredes.

6. Anunciación (Fig. 6)

Óleo sobre lienzo.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 n° 102 y 1747 n° 47, alt. 105 cm. 1794 n° 6, 112 x 95 cm.

Bibl.: Bassegoda, p. 252. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709.

En 1794 esta pintura aparecía inventariada y valorada sola, aunque formaba parte del conjunto de seis pinturas de la Vida de la Virgen incluidas en una sola partida en 1701 y 1747. También se inventarió sola la Natividad de la Virgen, cuadrada, mientras las otras cuatro se agrupaban de dos en dos con medidas idénticas cada pareja. La partida de los seis cuadros fue valorada en 1701 en 500 doblones y en su equivalente, 30.000 reales en 1747, a 5.000 reales cada uno. Individualmente, recibió una valoración de 1.000 reales en 1794.

Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo pensaron, con algunas dudas, que esta pintura podía pertenecer al canónigo Recio si fuera la que inventarió con el n° 229 en 1813. El asunto es común, y las medidas del inventario de 1794 lo hacen vertical en tanto que las medidas de Recio lo describen ligeramente apaisado: tres pies y tres y media pulgadas por cuatro y nueve pulgadas de ancho (93 x 135 cm). En todo caso, no se conoce su paradero actual, lo que hace imposible emitir un juicio.

7. Natividad de la Virgen (Fig. 7)

Óleo sobre lienzo.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 n° 102-107 y 1747 n° 47-52, alt. 105 cm. 1794 n° 7, 89,5 x 89,5 cm.



Fig. 6



Fig. 7

En 1794 recibió una valoración individual de 600 reales. Desapareció tras su salida de la Torre de la Parada sin que se haya vuelto a tener noticias de su existencia.

Parece conveniente reseñar que en el inventario de 1814 en el Palacio real de Madrid aparece un cuadro con medidas casi cuadradas, si bien algo mayores que las resultantes del inventario de 1794: “21852. Dos varas de alto dos menos tercia de ancho. El nacimiento de la Virgen en que se ve varias doncellas con la recién nacida y Santa Ana que va a tomar alimento. Carducho”. Sería una excepción respecto a los demás cuadros del oratorio, que salieron de la colección real con destino desconocido y no parece que se conserve en Patrimonio Nacional.

8. Desposorios (Fig. 8)

Óleo sobre lienzo.

112 x 65 cm.

Palacio Real de Madrid, nº inv. PN 10090827.

Invs.: 1701 nº 102-107 y 1747 nº 47-52, alt. 105 cm. 1794 nº 8, 112 x 62,5 cm. 1848 109 x 88 cm.

Bibl.: Soria y Kubler, p. 387. Angulo y Pérez Sánchez, p. 144. Pérez Sánchez (1994). Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709.



Fig. 8

9. Visitación (Fig. 9)

Óleo sobre lienzo

112 x 65 cm

Palacio Real de Madrid, nº inv. PN 10090828.

Invs.: 1701 nº 102-107 y 1747 nº 47-52, alt. 105 cm. 1794 nº 9, 112 x 62,5 cm.

Bibl.: Soria y Kubler, p. 387. Angulo y Pérez Sánchez, p. 144. Pérez Sánchez (1994). Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709.

Estos dos lienzos aparecen emparejados en el inventario de 1794 con las mismas medidas y tasación a 600 reales cada uno. Las medidas coinciden con las que tienen en la actualidad.

Aunque carecen de etiquetas que revelen su procedencia de la compra a José de Salamanca en 1848, la referencia de los tasadores de este año a unos *Desposorios* de Carducho con medidas cercanas a las de 1794 asegura que ambos volvieron en este momento a la colección real. Patrimonio Nacional les otorga números de inventario sucesivos.

Las telas han sufrido deterioros, en especial la *Visitación*, donde se advierten importantes pérdidas en las zonas de vegetación.

La escena de los *Desposorios* se desarrolla en el crucero de una iglesia y se ve la nave hacia los pies con un óculo, pilastras, cornisa y bóvedas de cañón

con lunetas; una araña con ocho mecheros pende sobre el sacerdote, que porta un manto rosado. San José tiene la vara florecida por intervención del Espíritu Santo que se muestra en forma de paloma. Está vestido con túnica blanca y manto dorado, y da la mano a la Virgen, de blanco con manto azul. Detrás de ella hay un cortejo de mujeres y a la izquierda otro de hombres, los pretendientes no elegidos, con varas secas. La composición es simétrica y destaca por la arquitectura, los colores suaves y claros y la elegancia del gesto. Carducho se apoyó de forma general en la estampa de 1613 de la serie de la Vida de la Virgen, sobre todo en la escena central con los tres protagonistas principales, la distribución de mujeres a un lado y hombres a otro, el fondo de arquitectura, aunque dispuso un crucero y una nave en vez de presbiterio, y en lugar del dosel pintó la araña.

El recibimiento de Isabel a María se sitúa en el exterior del atrio de un edificio blanco trazado en acusada perspectiva acentuada por una cornisa muy saliente. Contrasta la lozanía de la Virgen vestida de túnica rojiza y manto azul con la edad madura de Isabel, vestida de amarillo y gris. Bajo la arquería asoma Zacarías representado como un anciano, mientras en la comitiva que acompaña a María destaca José que sostiene un bulto en la mano ayudado por un criado y otros dos aparecen detrás, uno con un gran cesto sobre la cabeza donde lleva el equipaje de María, que se quedaría con su prima varios meses. El fondo es un paisaje con un monte sin vegetación y un gran árbol que asoma tras el edificio. Carducho hizo uso de la estampa flamenca de 1613 para las dos figuras principales aunque santa Isabel no aparece arrodillada, y también en el edificio lateral, pero no de los demás personajes ni arquitecturas de fondo.



Fig. 9

10. Abrazo ante la Puerta Dorada (Fig. 10)

Óleo sobre lienzo.

113,5 x 92 cm.

Palacio Real de Madrid, nº inv. PN 11025910.

Invs: 1701 nº 102-107 y 1747 nº 47-52, alt. 105 cm. 1794 nº 10, 112 x 83,5 cm.

1848 120 x 74,5 cm.

Bibl.: Pérez Sánchez (1994). Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709.



Fig. 10

11. Presentación de la Virgen en el Templo (Fig. 11)

Óleo sobre lienzo.

112 x 92 cm.

Palacio Real de Madrid, nº inv. PN 10002696.

Invs: 1701 nº 102-107 y 1747 nº 47-52, alt. 105 cm. 1794 nº 11, 112 x

83,5 cm. 1848 112 x 88 cm.

Bibl.: Pérez Sánchez (1994). Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709.

Estos dos lienzos aparecen emparejados en el inventario de 1794 con las mismas medidas y tasación a 1.000 reales cada uno.



Fig. 11

Ambos cuadros regresaron a la colección real tras su compra a José de Salamanca en 1848. Los tasadores que evaluaron las pinturas ofrecidas a Isabel II incluyeron una *Presentación* estimada en 2.500 reales y otro lienzo sin asunto a continuación, de parecidas dimensiones y del mismo precio, los dos atribuidos a Carducho, que pensamos ha de ser el *Abrazo ante la Puerta Dorada* porque tiene al dorso una etiqueta de la compra a Salamanca con el nº 38. Por el contrario, descartamos que pueda reconocerse en ellos una pareja de lienzos con los mismos asuntos que se registran en el Palacio Real de Madrid en el inventario de 1814: “22102. Dos de tres varas de largo dos y cuarta de alto, San Joaquín y Santa Ana cuando el Angel los une junto a la puerta dorada. La *Presentación* de Nuestra Señora con un pobre mendigo y un niño. Donoso”. Si no se refiere a José Jiménez Donoso sino a Carducho, como en el inventario de 1794 de la Torre de la Parada, son cuadros más grandes, apaisados y no alargados, por lo que se trataría de las dos pinturas que se hallan en el monasterio real de la Encarnación, con números de inventario PN 00621768 (*Abrazo en la Puerta dorada*) y PN 00623004 (*Presentación*).

El *Abrazo ante la Puerta Dorada* parece que se inspira en la estampa flamenca de 1613, concretamente en san Joaquín y santa Ana y en el aspecto arquitectónico del pórtico, pero añade más personajes y, aunque copia la forma del ángel que se aproxima a los esposos, en el grabado sobrevuela en su cercanía mientras Carducho lo sitúa al lado y aproxima sus cabezas, por lo

que incurría en el reproche de Francisco Pacheco⁶⁶. El tratadista lo consideraba de poca decencia porque sugería que era una unión forzada, aunque reconocía que se hacía así comúnmente, el pintor sigue, en cambio, su consejo de colocar al lado de Joaquín a uno o dos criados con un cabrito u otros obsequios del campo y al lado de Ana algunas criadas.

La pintura de la *Presentación* coincide asimismo en lo principal con la correspondiente estampa de Stradanus. La versión de Carducho sigue de cerca al flamenco, y coloca, como él, al fondo a la derecha, una vista urbana y un edificio centralizado en el lateral. El modelo de la Virgen niña que asciende por las escaleras del Templo de Jerusalén en cuyo final le espera el Sumo Sacerdote mientras san Joaquín y santa Ana le contemplan al pie repite la composición de Federico Barocci en su pintura de 1593 (Santa Maria in Vallicella, Roma), no obstante el precedente del grabado de 1570 de Cornelis Cort aludido por Pacheco al criticar el mendigo inválido que se acurruca en el extremo de la escalera, un personaje usual en la iconografía de este episodio de la vida de María⁶⁷.

12-16. Cinco tablas con escenas de la vida de la Virgen del techo.

12. Purificación (Fig. 12).

Óleo sobre lienzo pegado a tabla.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 n° 123-127 y 1747 n° 68-72, sin medidas. 1794 n° 12, más de 83,5 x 63 cm.

Esta pintura fue denominada *Purificación* en 1794. Fue tasada juntamente con las otras cuatro pinturas del techo en 1701 -más cuatro pequeños óvalos en las esquinas- en 350 doblones y en 1747 en su equivalente, 21.000 reales y en 1794 solo en 1.000 reales. La denominación de *Presentación del Niño en el templo* que a veces se le ha asignado no procede de documentos, pero es equivalente, pues ambos rituales judaicos relativos a madre e hijo se desarrollaban simultáneamente. Desapareció tras el incendio de 1806 y no se ha sabido más de ella, aunque es posible que fuera entregada a alguna persona de las que se ocuparon en vaciar el oratorio de sus alhajas, al igual que el *Tránsito de la Virgen*, que debió de correr la misma suerte que esta pintura.

66 PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 188: “Algunas pinturas antiguas solían poner dos ángeles vestidos de blanco sobre la puerta o en el aire... Y muestra esto más decencia, habiendo de pintar ángeles que pintar uno en medio de los dos santos (como se hace de ordinario) puestas las dos manos en los hombros de ambos, como juntándolos por fuerza”.

67 PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 201: “pondremos delante de los ojos el desacierto que usó Cornelio en su estampa del año 1570 donde está un pobre de espaldas desnudo el medio cuerpo (porque de este papel se valen muchos pintores)”.

Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo han propuesto que una *Presentación del Niño en el templo* que se halla en el palacio de Riofrío -inventariada en Patrimonio Nacional con nº PN 10221963- sea uno de los ejemplares que dio a conocer Pérez Sánchez, atribuyó a Carducho y pensó que formaban parte de un retablo desaparecido. Sin embargo, ingresó en Patrimonio Nacional por compra del Estado en 2006 y Pérez Sánchez nunca habló de él. En todo caso, es demasiado largo para que se trate de uno de los cuadros del techo de la Torre de la Parada. Su estilo es muy diferente de las siete pinturas a las que damos este origen, que tienen pocas figuras, gran claridad compositiva y colores suaves mientras esta tabla reúne al menos una veintena de figuras que se agolpan en torno al altar y su colorido es intenso. Salvando todas estas diferencias, podría compartir con el cuadro desaparecido la composición en el interior del templo de Jerusalén y la isocefalia, pues otra alternativa, de la que es buen ejemplo la estampa de la citada serie de la Vida de la Virgen de Stradanus, sería menos apropiada por su formato vertical, con los personajes repartidos a diferentes alturas en las gradas del altar.



Fig. 12

13. Huida a Egipto (Fig. 13)

Óleo sobre lienzo pegado a tabla.

61,8 x 93 cm; con marco 73,5 x 105 cm.

Palacio real de Riofrío, nº inv. PN 10060800.

Invs.: 1701 nº 123-127 y 1747 nº 68-72, sin medidas. 1794 nº 13, más de 83,5 x 63 cm. 1848 83,5 x 106 cm.

Bibl.: Pérez Sánchez (1976), p. 301. Pérez Sánchez (1994).

Este cuadro, cuyo asunto fue identificado en 1794, debió de salir de la Torre de la Parada después de su ruina en 1806 y se entregaría a alguna de las personas que atendieron a la extracción de los bienes que pudieron salvarse del cazadero, entre los que se encontraban seguramente todos los que se hallaban en el oratorio. Después de 40 años en ignorado paradero, fue vendido a Isabel II por el financiero y ministro de hacienda José de Salamanca, siendo tasado por cuatro pintores en 1848 en 2.500 reales. Lleva etiqueta de esta compra con el nº 234.



Fig. 13

Su asunto es, en efecto, el que designaron los autores del inventario de 1794. El pasaje evangélico que narra el viaje apresurado que emprendieron José y María hacia Egipto huyendo de los designios de Herodes que pretendía matar a Jesús, se representa en la pintura de ordinario de dos modos diferentes, con la sagrada familia de viaje o en un descanso durante la huida. Esta pintura constituye, en cierto modo, una mezcla de ambas, pues la burra en que montan la Virgen y el Niño ha detenido su marcha para pastar la abundante hierba del borde del camino, momento que aprovecha la madre para dar de mamar al Niño y a José para coger un racimo de dátiles que ofrece a su esposa. No obstante, el ángel que les conduce y guía en su camino les hace un gesto muy expresivo de que urge seguir adelante. Los colores son brillantes y domina el azul del manto de la Virgen contra el más pálido del cielo. Los cuadros que se hallaban en el

techo del oratorio de la Torre de la Parada están especialmente bien conservados en su colorido, quizá porque la pieza en la que estuvieron durante 180 años carecía de ventanas o huecos al exterior. Esa penumbra fue la que provocó que Carducho utilizara colores especialmente claros.

La escena que desarrolla esta pintura coincide en el burro, la Virgen y el Niño, san José y la palmera con la estampa flamenca de 1613, pero es cierto que hay diferencias porque era una escena muy difundida y las fuentes que tendría Carducho a su disposición eran muchas. No está el buey, tan común en las invenciones de ese origen, pues la familia se llevaba los dos animales que estaban en el establo de Belén, y el ángel es peculiar del momento final del pintor, con la misma maravillosa corporeidad que muestra el que contempla la escena de San Juan de Mata y San Félix de Valois en la fundación de la orden Trinitaria de 1634 (Museo del Prado).

14. Tránsito de la Virgen (Fig. 14)

Óleo sobre lienzo pegado a tabla.

Paradero desconocido.

Invs.: 1701 nº 123-127 y 1747 nº 68-72, sin medidas. 1794 nº 14, más de 83,5 x 63 cm.



Fig. 14

El inventario de 1814, en el Palacio real, recoge la siguiente pintura: “21305 (341) Dos tercias escasas alto media vara ancho, El Tránsito de Nuestra Señora”. No sabemos si existe pero las medidas son menores y no cabe suponer que hubiera sido recortado.

Los comentarios generales de la *Purificación* son aplicables a esta pintura.

15. Asunción (Fig. 15)

Óleo sobre lienzo pegado a tabla.

61 x 93,5 cm; con marco 75 x 105 cm.

Palacio real de Riofrío, nº inv. PN 10060802.

Invs.: 1701 nº 123-127 y 1747 nº 68-72, sin medidas. 1794 nº 15, más de 83,5 x 63 cm. 1848 83,5 x 106 cm.

Bibl.: Pérez Sánchez (1976), p. 301. Pérez Sánchez (1994).

Como ocurría con la *Huida a Egipto*, esta pintura desaparece tras su salida de la Torre de la Parada en 1806, pero se vendió a don José de Salamanca en los primeros años del periodo 1840-1847 en que el financiero formó la colección que ofreció a Isabel II y que la reina adquirió al año siguiente. Uno de estos dos cuadros fue tasado por cuatro pintores en 1848 en 2.500 reales. Lleva etiqueta de esta compra con el nº 243.

Pérez Sánchez advirtió que la Virgen no estaba en esta pintura y le pareció original e interesante como iconografía. Lo es, pero la invención es forzada por las circunstancias de falta de espacio. Carducho siguió literalmente la parte inferior de la estampa de la Asunción dibujada por Stradanus editada en 1613 dentro de la serie de la Vida de la Virgen. El sepulcro deja ver su interior y está lleno de rosas, y los apóstoles lo rodean con expresión de asombro aunque Pedro reacciona antes que los otros y sigue con su mirada al cielo la mano de Juan, que



Fig. 15

lo señala explicando lo sucedido; las posturas de las figuras no coinciden con las de Carducho. La escasa altura del cuadro y la necesidad de igualar la escala de las figuras en todas las escenas obligó a prescindir de la imagen de la Asunta dentro del lienzo, de modo que hace sus veces la Virgen que quedaba encima, en la escena central, sobre un trono de nubes y ángeles, a la que corona la Santísima Trinidad. Su ascensión al cielo ha dejado un rastro de luz dorada visible en la parte alta de la pintura.

16. Coronación de la Virgen (Fig. 16)

Óleo sobre lienzo pegado a tabla.

83 x 82; con marco 102,50 x 100 cm.

Palacio real de Riofrío, nº inv. PN 10025911.

Invs.: 1701 nº 123-127 y 1747 nº 68-72, sin medidas. 1794 nº 16, más de 83,5 x 63 cm. 1848 83,5 x 106 cm.

Bibl.: Angulo y Pérez Sánchez, p. 144. Pérez Sánchez (1994).

Es la única tabla a la que los tasadores de 1848 dieron nombre. Se le asignó una valoración superior a la de las otras cuatro, 3.000 reales. Su procedencia de la colección de José de Salamanca se confirma por la presencia de una etiqueta en el dorso donde figura el número 240.

En el inventario de 1794 se menciona que una de las cinco pinturas del techo era ochavada y, aunque no se dice cuál, por lógica sería la que centraba la historia allí narrada, que ha de ser la *Coronación* por representar el culmen de la vida de la Virgen. El formato cuadrado de esta pintura y la observación -que ya apuntó Pérez Sánchez sin referirse al citado inventario- de que había debido



Fig. 16

tener en algún momento un contorno achaflanado aunque ahora tenga repuestas las esquinas cubiertas someramente de color, confirman que era la historia central del techo. A partir de ella se configuraba el programa. Las dos escenas de infancia de Jesús, la *Purificación* y la *Huida a Egipto*, debían estar la primera a la izquierda del oratorio y la segunda a los pies, en la derecha el *Tránsito* y en la parte más cercana al testero la *Asunción*, relacionada esta última con la *Coronación* del centro, pues como vimos, el apóstol Juan señalaba con su mano hacia arriba, y era necesario que apareciera allí la Virgen que había abandonado el sepulcro.

La composición es tradicional, pero Carducho añade un toque entrañable al representar a las tres personas divinas del mismo tamaño que María, a la que imprime un aspecto juvenil con la larga cabellera rubia y aspecto parecido al de las Inmaculadas, túnica rojiza y manto azul recibiendo, de rodillas, la corona imperial que sostienen juntamente el Padre y el Hijo. En ellos emplea también la iconografía más característica: Dios Padre con rostro de anciano, nimbo triangular y gran bola del mundo en la mano izquierda y Cristo, juvenil, melena oscura, llaga en el costado, nimbo y la cruz en su derecha. La paloma del Espíritu Santo es algo más grande de lo normal. Las nubes rodean la escena, más espesas bajo María, donde asoman siete cabezas de querubines, y se tornan doradas en el centro, repitiendo el efecto de *Madonna in sole* que tan grato era a Carducho. La influencia de la estampa flamenca de 1613 es palpable en la paloma del Espíritu Santo, la figura de Dios Padre y en el trono de nubes y querubines.

17-26. Diez lienzos con pinturas de ángeles músicos y con atributos marianos en lo alto de las paredes.

Óleo sobre lienzo.

Paradero desconocido.

Invs: 1701 n° 113-122 y 1747 n° 58-67, sin medidas. 1794 n° 17-24, sin medidas.

Varios hechos apuntan que estas pinturas no eran cuadros exentos, sino que estaban encastrados en la parte alta de las paredes, y en 1701 y 1747 se afirma que estaban enmarcados en blanco y dorado como las cinco pinturas del techo. Sus medidas no eran iguales y debían estar altos, pues no se midieron y tan solo precisa el de 1794 que eran “de diferentes autores y varios tamaños, de los cuales el mayor tiene vara y media”, esto es, unos 123 cm de longitud. Respecto a su número, los dos primeros inventarios afirman que eran diez, aunque el de 1794 habla de ocho ejemplares. Probablemente no habían existido modificaciones que implicaran la desaparición de una pareja de estas pinturas, sino que hubo un error de suma.

En los dos primeros inventarios se tasaron en 150 doblones o 9.000 reales y en 1794, en que contaron en la partida ocho cuadros grandes y cuatro más pequeños -que eran los óvalos a los que nos referimos a continuación- les dieron valor de 800 reales.

Sus asuntos eran grupos de ángeles. Los inventarios de 1701 y 1747 señalan que llevaban “atributos de Nuestra Señora”, mientras el de 1794 precisa que eran “coros de Ángeles con Instrumentos músicos y atributos de Nuestra Señora”.

Su disposición encastrada y en alto haría difícil su retirada de las paredes cuando fue vaciada de pinturas la Torre de la Parada. No obstante, como veremos, dos de los óvalos antes citados parece que fueron retirados y conservados de forma exenta, por lo que es posible que pueda aparecer en el futuro alguno de estos cuadros de mayor tamaño.

27-30. Cuatro pequeños óvalos con escenas del techo.

Óleo sobre lienzo pegado en tabla.

Paradero desconocido.

Invs.: 1794 nº 25-28, sin medidas. 1815 (dos), nº 19 y 20, 31,5 x 24,5 cm.
1817 alt. 28 cm.

Bibl.: Bassegoda, p. 243. Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, pp. 2708-2709. Pérez Preciado, p. 921.

Estas pequeñas pinturas fueron registradas en los inventarios de Carlos II, Felipe V y Carlos III de la Torre de la Parada dentro de otras partidas y no se contaron en el número total de cuadros. En 1701 y 1747 aparecen junto a las cinco pinturas del techo, en sus esquinas, y se tasan conjuntamente con ellas en 350 doblones o 21.000 reales. En 1794 se registran junto a las diez pinturas angélicas -entonces solo ocho- y se tasan todas en 800 reales.

No se mencionaron en los inventarios los asuntos de estos óvalos. No obstante, cuando reaparecen dos de ellos entre las pinturas del canónigo Recio inventariadas en 1813 se indica que representaban la *Adoración de los Pastores* y *Cristo puesto en los brazos de su eterno Padre*. Tras la muerte del canónigo pasaron a su heredero, el XI conde de Altamira, en cuyo inventario de enero-febrero de 1817 aparecen descritos como “dos óvalos de igual tamaño [una tercia por lo alto] el uno un Nacim.to y el otro un cristo en brazos del Padre eterno, en tabla, 200”. Al margen se anota que fueron vendidos al conde de Polentinos en 1818 por su tasación.

7. RECONSTRUCCIÓN

Finalmente, con ayuda de los cuadros de Carducho y las estampas de Stradanus y Vos, los Collaert y los Galle, realizamos una reconstrucción esquemática del oratorio (Figs. 17-21) según lo establecido en el punto 2⁶⁸.

68 Agradezco a Enrique Sanz Monge la realización técnica de la reconstrucción.



Fig. 17. Testero con el retablo.

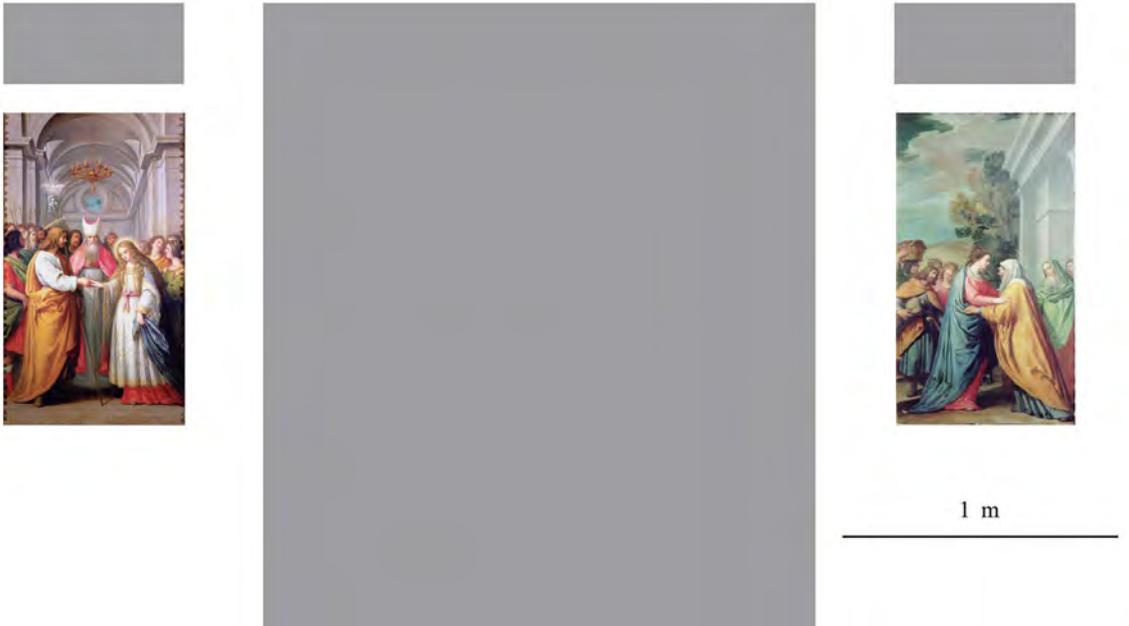


Fig. 18. Pared enfrentada al testero con la puerta de dos hojas.



Fig. 19. Pared a la que arrima el reclinatorio.



Fig. 20. Pared con la puerta de una hoja.

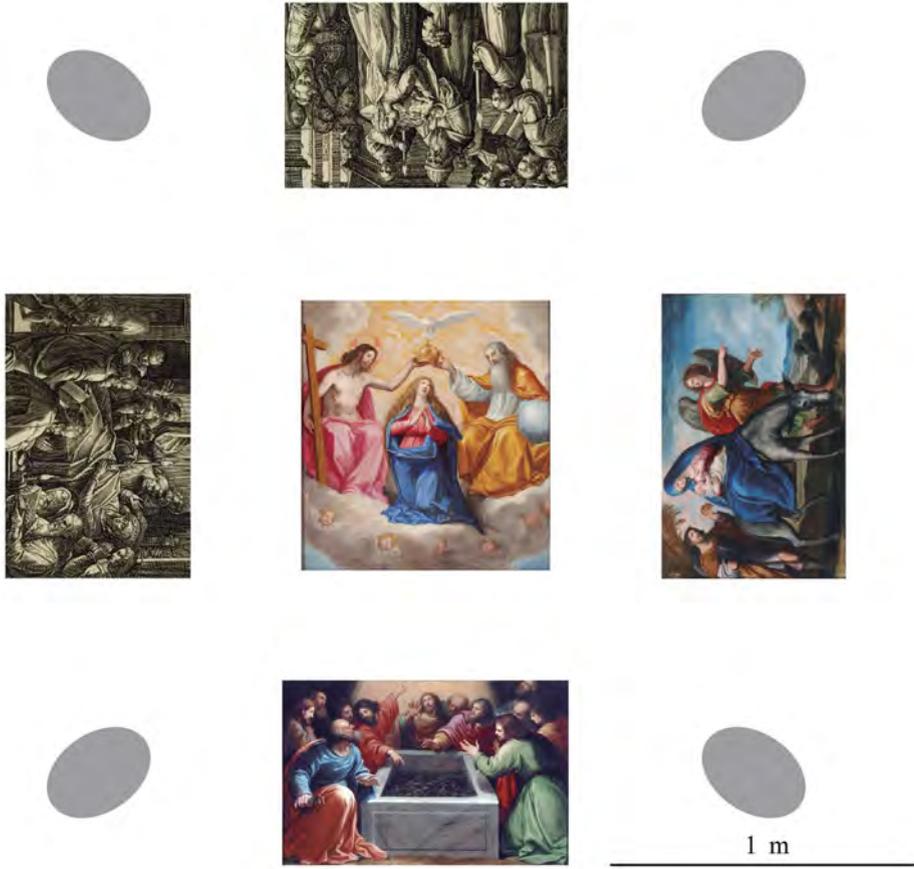


Fig. 21. Techo del oratorio.