

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LVII



C. S. I. C.
2017
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

DIRECCIÓN

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M^a Teresa Fernández Talaya

CONSEJO ASESOR:

Rosa BASANTE POL (UCM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)
Antonio BONET CORREA (Real Academia de Bellas Artes)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)
Carmen MANSO PORTO (Biblioteca Real Academia de la Historia)
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN (Ayuntamiento de Madrid)
M^a Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

COORDINACIÓN DE ESTA EDICIÓN:

Amelia ARANDA HUETE (Patrimonio Nacional)

La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- HISTORICAL ABSTRACTS ([HTTP://WWW.EBSCOHOST.COM/ACADEMIC/HISTORICAL-ABSTRACTS](http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts))
- DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- LATINEX Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA:

Fiesta Real en la Plaza Mayor. Juegos ecuestres celebrados el 21 de agosto del año 1623.
Anónimo. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo de Historia de Madrid, IN 2005/10/1.

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

Anales del Instituto de Estudios Madrileños
LVII (2017)

Memoria	11-29
Sesión inaugural del curso académico 2017-18	30-32
FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Javier	
<i>La ermita y la imagen de Nuestra Señora del Torneo, en El Pardo</i>	35-60
CARLOS GÓNZALEZ, Esteban	
<i>Desequilibrio territorial y vulnerabilidad social en la ciudad de Madrid. La necesaria aplicación de la nueva agenda urbana en la implementación del Objetivo II para el desarrollo sostenible 2030 de la ONU</i>	61-80
MUÑOZ HERNÁNDEZ, Jara	
<i>El origen de la Escuela de Agrónomos en La Flamenca</i>	81-103
COTILLO TORREJÓN, Esteban Ángel	
<i>Los Sota, fundidores en el Madrid del siglo XVII</i>	105-134
LÓPEZ ORTEGA, Jesús	
<i>Novedades en torno a la obra del pintor madrileño José del Castillo</i> . . .	135-160
GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, Emilia	
<i>El Hotel de las Rosas: la sede histórica de los talleres de arte de Félix Granda</i>	161-196
MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel	
<i>Modelos para la fundación de la Banda Municipal de Madrid</i>	197-250
MARÍN TOVAR, Cristóbal	
<i>Proyectos del siglo XIX para el Palacio de los Consejos de Madrid</i> . . .	251-282
José Manuel Cruz Valdovinos	
<i>Murillo en Madrid</i>	283-303

SIMÓN PALMER, María del Carmen <i>Escritoras ante los micrófonos de Radio Ibérica y Unión Radio (1924-1935)</i>	305-326
FRANCO, Ángela <i>Doña Catalina Núñez, segunda esposa de Alonso Álvarez de Toledo, fundadora del desaparecido Monasterio de Santa Clara, en Madrid. Avatares históricos y consideraciones artísticas</i>	327-375
GONZÁLEZ YANCI, M ^a Pilar <i>Tentativas de dotar a Madrid de una estación central de ferrocarril</i> . . .	377-410
GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl <i>La urbanización del Paseo de Atocha: el primer ensanche de Madrid dentro de la cerca de Felipe IV</i>	411-441
USCATESCU, Alexandra <i>Grandes de España, Académicos, Mérimée y el mosaico tardío antiguo de Carabanchel</i>	443- 471
AÑÓN, Carmen y LUENGO, Ana <i>El Retiro, parque de Madrid: la creación de la entrada monumental de la Plaza de la Independencia y el Paseo de Méjico</i> . . .	473-500
SANCHO, José Luis <i>El "despacho secreto" de Carlos III en Palacio Real. Gasparini, Vendetti, Canops y Ferroni</i>	501-525
CRUZ YÁBAR, Juan M ^a <i>Contribuciones a las pinturas del IX Almirante de Castilla</i>	527-558
LESTE MOYANO, Eduardo <i>De Valencia a Madrid. Bacalás madrileños (1985-1989)</i>	559-583
Necrológica	587-589
Normas para autores	591-595

CONTRIBUCIONES A LAS PINTURAS DEL IX ALMIRANTE DE CASTILLA

CONTRIBUTIONS TO THE PAINTINGS OF THE IX ADMIRAL OF CASTILE

Juan M^a CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

Muchos historiadores han estudiado las pinturas del IX Almirante de Castilla (1597-1647), conocidas por el inventario de sus bienes, y han identificado varias que se han conservado. Aportamos algunas más y de otras desaparecidas desvelamos sus autores, asuntos, procedencias y trayectorias posteriores. Se sabía además por una conocida memoria de Velázquez que el Almirante, al regresar de su virreinato napolitano en 1646, regaló tres cuadros a Felipe IV que el pintor llevó años más tarde a El Escorial, pero hubo al menos otros diez, de los cuales instaló ocho en el Salón de los Espejos del Alcázar.

Abstract

Many historians have studied the paintings of the 9th Admiral of Castile (1597-1647), known by his inventory of goods, and have identified several preserved. We provide some more, and about others which have disappeared we reveal their authors, themes, origins and later trajectories. Also it was known through a well-known memory of Velazquez that, after his return as viceroy of Naples in 1646, the Admiral gave three paintings to Philip IV which the painter carried years later to El Escorial, but there were at least ten more, and he installed eight of them in the Hall of Mirrors in the Alcazar.

Palabras clave: *Madrid, El Escorial, Felipe IV, Velázquez, coleccionismo, inventario.*

Key words: *Madrid, El Escorial, Philip IV, Velázquez, collecting, inventory.*

El IX Almirante de Castilla, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1597-1647), mayordomo mayor de Felipe IV, virrey de Sicilia (1641-44) y de Nápoles (1644-46), fue un gran aficionado a la pintura; es citado, por ejemplo, entre los grandes nobles que vieron y aprobaron el 30 de agosto de 1623 junto con la familia real el primer retrato de Felipe IV de Velázquez en el Alcázar. Reunió una gran cantidad de pinturas que

despertó admiración ya en su tiempo. Sabemos por Carducho (1633)¹ que compró algunas de ellas en una casa, que debía de ser la del propio pintor, según Caturla². Este mismo año, el embajador inglés Arthur Hopton destacó al Almirante como primer coleccionista de Madrid, imitador de Felipe IV en la búsqueda de pinturas pagando muy bien por ellas³. Ya fallecido don Juan Alfonso, consta en la memoria de Velázquez para la decoración de la sacristía y antesacristía del monasterio de El Escorial de 1658 que “dio muchas, y escogidas pinturas a su Magestad quando vino de Italia”⁴.

En las últimas décadas, varios historiadores se han interesado por sus pinturas: Burke⁵ y luego con Cherry en un texto fundamental al estudiar el inventario de pinturas del Almirante y aportar otras noticias⁶, Checa y Morán⁷, Pérez Sánchez⁸, Vergara⁹, Bouza¹⁰, Portús¹¹, Delaforce¹², Frutos¹³ y Pérez Preciado¹⁴, entre otros.

-
- (1) CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, p. 143.
 - (2) CATURLA, María Luisa, «Documentos en torno a Vicencio Carducho», *Arte Español* (Madrid), XXVI (1968-1969), pp. 145-221.
 - (3) SAINSBURY, William Noël, *Original Unpublished Papers, Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens, with an Appendix of Documents Respecting the Arundellian Collection*, Londres, Bradbury & Evans, 1859, p. 353.
 - (4) VELÁZQUEZ, Diego, *Memoria de las pinturas que la magestad católica del rey nuestro señor don Philippe IV envía al monasterio de San Laurencio el real del Escorial, este año de MDLVI...*, Roma, oficina de Ludovico Grignano, 1658.
 - (5) BURKE, Marcus B., *Private Collection of Italia Art in Seventeenth-Century Spain*, Nueva York, Universidad, 1984, vol. I, pp. 92-94.
 - (6) BURKE, Marcus B., CHERRY, Peter, y GILBERT, María L. (ed.), *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, pp. 407-433. Transcribieron de manera completa la tasación original en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid que había extractado de una copia del Archivo Histórico Nacional FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *El último Almirante de Castilla don Juan Tomás Enríquez de Cabrera*, Madrid, M. Tello, 1903, pp. 386-408.
 - (7) CHECA CREMADES, Fernando, y MORÁN TURINA, José Miguel, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 298-301.
 - (8) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Ribera y España», en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., y SPINOSA, Nicola (eds.), *Ribera. 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, pp. 79-105, espec. 83.
 - (9) VERGARA, Alexander, «The ‘Room of Rubens’ in the Collection of the X Almirante of Castille», *Apollo* (Londres), 396 (1995), pp. 34-39.
 - (10) BOUZA, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 206-210.
 - (11) PORTÚS PÉREZ, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española 1554-1838*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 138-140. PORTÚS PÉREZ, Javier, «El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII», en GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, y MORÁN TURINA, José Miguel (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII, vol. I*, Madrid, Ayuntamiento y Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 183-198, espec. 191-193.
 - (12) DELAFORCE, Angela, «From Madrid to Lisbon and Vienna: the journey of the celebrated paintings of Juan

En este trabajo analizamos la colección a través de la tasación de pinturas realizada seis meses después de la muerte del IX Almirante por Antonio Arias, otra tasación de marcos poco posterior y, en algunos casos, partidas diversas de la tasación realizada en 1691 por Claudio Coello tras la muerte del X Almirante don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (1625-1691)¹⁵, donde figuraban muchas de las pinturas que tenía su padre. Nuestros comentarios incluyen propuestas acerca de la localización de varios ejemplares, y observaciones novedosas sobre bastantes de ellos.

1. REGALOS DE PINTURAS A FELIPE IV

Los historiadores que han estudiado las pinturas del IX Almirante de Castilla han pasado por alto la memoria de Velázquez ya mencionada respecto a los regalos del Almirante al Rey. Tampoco han utilizado, salvo una excepción, un documento de la mayor importancia, una tasación de marcos hecha a la muerte del noble de forma separada de las pinturas¹⁶; la hicieron el 24 de agosto de 1647 los ensambladores Juan Pérez y Juan Bautista de San Agustín¹⁷. En total tasaron 103 marcos, negros en su mayoría y los últimos 23 dorados que iban desde 70 hasta 3000 reales. Este documento solo interesó, aunque ligeramente, a Burke y Cherry por la alta valoración de algunos ejemplares, pues superaba al que había dado Antonio Arias en su tasación de 7 de agosto anterior a muchas de las pinturas enmarcadas. No trataron de identificar las pinturas dadas al Rey cuyos marcos habían quedado vacíos, a lo que se superpuso la idea, errónea, de que todos los cuadros que contenían habían sido llevados a El Escorial¹⁸. Muestra de sus dudas sobre el asunto es la afirmación, en otro lugar, de que las pinturas llegadas a la colección real procedentes del Almirante habían sido compradas en su almoneda, un documento que no ha sido hallado hasta ahora¹⁹.

Tomás Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla», *The Burlington Magazine* (Londres), 1249 (2007), pp. 246-255.

(13) FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla», en Falomir, Miguel (ed.), *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 209-219.

(14) PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués de Leganés y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

(15) Publicado por BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, pp. 892-962.

(16) FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *El último...*, pp. 408-409.

(17) Ambos tasaron también los baúles, cofres y arcas el 29 de julio y las camas el mismo 24 de agosto.

(18) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 171-172. Lamentaron que no se anotaran los autores de todas las pinturas.

(19) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 135.

Diez de los marcos dorados estaban vacíos²⁰, y en seis de ellos se anotaba que la pintura “se dio al rey nuestro señor” o “a su magestad” indicando su asunto pero no su autor, salvo en un caso²¹. Eran un *Vulcano*, una *Adúltera*, una *Disputa*, un *San Sebastián*, una *Aparición de Nuestro Señor* de Veronés y un *San Jorge*. Los restantes trece marcos dorados de la lista se corresponden en su mayor parte con cuadros que figuran en la tasación realizada por Antonio Arias²².

Se conocía por la memoria de Velázquez que habían sido enviados a El Escorial tres cuadros del Rey que habían sido regalados por el IX Almirante, pero no se había puesto esta noticia en relación con la tasación de los marcos dorados vacíos. Dos de ellos corresponden a otros tantos asuntos que aparecían en esa lista, la *Aparición de Cristo con los Padres del Limbo a la Virgen* (conservado aún en el monasterio del Escorial) y el *San Sebastián*, ambos de Veronés según el sevillano; la segunda pintura se identifica en la actualidad como *Martirio de San Mena* (Museo Nacional del Prado, MNP Pooo497). El tercero, una *Santa Margarita que resucita a un joven* (MNP Pooo246), que Velázquez atribuyó a Caravaggio, se considera ahora de Giovanni Serodine y este asunto no aparece entre las pinturas sin marco entregadas al monarca. Salvo que Velázquez errara sobre el origen de esta pintura, lo que no pensamos, es claro que fueron siete al menos las pinturas que llegaron a la colección real procedentes de la del IX Almirante. Aún más, la propia declaración de Velázquez en la memoria de

(20) Cuatro de ellos son los últimos de la lista, y no se hace referencia a pinturas que hubieran tenido, sino sólo a cuatro señales que valdrían para identificarlos; tenían valores desiguales.

(21) Inventario de 1647, n° 1691. Ytten se vio otro marco dorado en que estuvo la pintura del Vulcano que se dio al rey nuestro señor, inventariado a n° 1691, tasóse en dos mil y ducientos reales. 20200.

1692. Ytten se vio otro marco dorado en que estaba la pintura de la Adúltera que se dio a su magestad, inventariado a n° 1692, tasóse en seiscientos reales. 0600.

1694. Ytten se vio otro marco dorado en que estaba el lienço de pintura de la Disputa que se dio a su magestad, inventariado a n° 1694, tasóse en tres mil reales. 30000.

1695. Ytten se vio un marco dorado en que estaba el lienço de San Sebastián que se dio al rey nuestro señor, inventariado a n° 1695, tasóse en treientos y treinta reales. 0330.

1696. Ytten se vio otro marco dorado con niños plateados en que estaba el lienço de la Aparición de nuestro Señor de mano del Veronés que se dio al rey nuestro señor, inventariado a n° 1696, tasóse en cient ducados. 10100.

1697. Ytten se vio otro marco dorado en que estaba la pintura de San Jorge con que se sirvió al rey nuestro señor, inventariado a n° 1697, tasóse en mil reales. 1000.

(22) Este pintor incluye muchas partidas en que valora separadamente el marco y la pintura, en otras señala la ausencia de marco y en otras no menciona si había marco, y especialmente no lo hace en el intervalo entre los números 583 a 651, correspondiente en general a las pinturas más grandes y de superior valoración cuyos marcos figuran en la tasación de 24 de agosto. El ensamblador San Agustín continuaría trabajando para el hijo de don Juan Alfonso, porque en su testamento de 1659 le reclamaba grandes cantidades de dinero por obras hechas para su casa (AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad, 1978, p. 142).

que “dio muchas y escogidas pinturas a Su Magestad cuando vino de Italia”, parece que alude a un número superior a siete.

Otro punto sobre el que no se ha investigado es el momento en que se produjo la donación. Según la frase antes transcrita, fue cuando “vino de Italia”, lo que se produjo en torno a marzo de 1646 -el duque de Arcos tomó el relevo en el virreinato el 11 de febrero- o bien después de su muerte en febrero del año siguiente, según la disposición testamentaria en que ofrece al monarca las pinturas que escogiere de una memoria que debían de entregarle sus herederos. Incluso es probable que hubiera entregas en ambos momentos.

Nos ocupamos seguidamente de la *Adúltera*, sin autor, que fue dada al soberano y que había tenido un marco dorado valorado en 600 reales. En la memoria de Velázquez aparece un cuadro de Veronés con este asunto. Fray Francisco de los Santos en 1657 cita en la sacristía un *Jesús y la mujer adúltera* de Van Dyck²³ que, sin embargo, no se menciona en la memoria velazqueña. Ambos cuadros, tras su paso por el monasterio, se conservan en otra sede: el de Veronés en el MNP (Poo3395) y el flamenco en el hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid, y cabe la duda de cuál de los dos fue del Almirante. El del italiano mide 103 x 118 cm y el de Van Dyck 200 x 235 cm. El tamaño de este último, que dobla al primero, parece más adecuado para los 600 reales en que se tasó el marco. Además, sería raro que Velázquez separara ese Veronés de los tres cuadros consecutivos que afirma que eran del Almirante (entradas XI a XIII), ya que figura como partida XIX sin indicación de procedencia. Este hecho nos parece excluyente para el ejemplar del italiano, pues Velázquez fue sin duda quien escogió los cuadros del noble que pasaron al Rey y no habían transcurrido tantos años de esa selección para que hubiera olvidado su origen. Por ello preferimos la pintura de Van Dyck. La ausencia de mención pudo deberse a un cambio de última hora decidido por Velázquez que no se incorporó a la memoria.

Queda por identificar en las colecciones reales otras dos pinturas dadas al Rey y mencionadas en la lista de marcos dorados vacíos, que en la tasación se denominan *Vulcano* y *Disputa*. Los marcos se apreciaron en las altísimas cifras de 2200 y 3300 reales respectivamente, sin par entre los

(23) SANTOS, Fray Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el real del Escorial*. Madrid, Imprenta Real, 1657, fol. 46v-47r.

que constan en la relación, lo que sugiere un tamaño muy grande de las pinturas y unas composiciones muy complejas.

En el inventario real de 1686 aparecen en el Salón de los Espejos del Alcázar -y sin duda estaban allí antes de 1666, pues hubo pocas alteraciones entre ambos años- la *Fragua de Vulcano* de Jacopo Bassano (250 x 407 cm, MNP Poo5263) y la *Disputa con los doctores en el Templo* de Veronés (236 x 430 cm, MNP Poo0491), que no estaban en 1636. Son telas de tamaño muy grande y similar. Proponemos que sean las que regaló el Almirante. Hasta ahora se solía explicar su llegada al Alcázar como producto de las compras de Velázquez en su segundo viaje italiano; en 1648, Ridolfi citaba la *Disputa* en la casa Contarini de Padua, pero podía ser otra versión o bien que el tratadista anotara esta ubicación sin conocer su nuevo destino posterior o que no tuviera tiempo para rectificarla²⁴. Palomino, que enumeró las pinturas traídas por Velázquez de Italia en su segundo viaje, no menciona estos dos cuadros²⁵.

Por nuestra parte, pensamos que existe una explicación diferente. Velázquez tuvo una importante intervención en el Salón de los Espejos antes de marchar a Italia por segunda vez, que le ocupó al menos toda la segunda mitad de 1646 y quizá empezó un poco antes. Su dirección efectiva terminó con ese año, aunque sus ocupaciones relativas a los pagos de artífices se extendieron bastante tiempo después, según tratamos en otra publicación²⁶. El comienzo de la intervención velazqueña coincide aproximadamente con

(24) RIDOLFI, Carlo, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venecia, Giovanni Battista Sgava, 1648, p. 304. En la misma casa citó el *Jesús y el centurión* de Veronés hoy en el Prado, que fue del conde de Arundel y que pudo adquirir antes de morir en 1646 en Padua. Tampoco puede descartarse que la comprara el IX Almirante, porque Ponz (PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, p. 43) citó en la sacristía de San Pascual "La pintura del Centurion postrado á los pies de Christo implorando la salud por su muchacho, es de Pablo Veronés, y de una composicion muy parecida á la que se halla del mismo asunto en una de las salas de Capítulos del Escorial", aunque no es muy probable porque debería haber figurado en el inventario de 1647.

(25) Descartamos por tanto la hipótesis de Garas de que la *Fragua* pasara desde la colección Ludovisi entre 1662 y 1686 a la colección real española (GARAS, Klara, «The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-II», *The Burlington Magazine* (Londres), 771 (1967), pp. 339-349, espec. 343).

(26) CRUZ YÁBAR, Juan María, «La primera etapa del Salón de los Espejos y las intervenciones de Carbonel y Velázquez (1639-1648)», *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 26 (2016), pp. 141-169. Entre las obras de bronce que se preparaban desde el tiempo en que Alonso Carbonel dirigía la decoración del Salón, esto es, antes de que finalizara 1642, se hallaban dos tipos de cogollos para marcos de pinturas que fueron fundidos por Pedro de la Sota entre fines de enero y febrero de 1646. Se fundieron finalmente 128 adornos, que se colocarían inmediatamente sobre los marcos que se habrían hecho nuevos. En el inventario real de 1636 aparecían 31 pinturas en ese Salón, entre ellas los retratos de Carlos I, Felipe II, Felipe III y el del monarca reinante. Sin perjuicio de que hubiera habido cambios en las pinturas -y más que introduciría Velázquez-, ese número de cogollos revela que tan solo estaba previsto añadir una pintura más, pues los adornos corresponden a 32 cuadros, cuatro por cada uno, y la nueva pintura debía ser la del príncipe Baltasar Carlos.

la vuelta de Italia de don Juan Alfonso y con su generosa oferta al Rey de que escogiera pinturas entre las que traía de Italia, una elección que realizaría su pintor²⁷. Sin duda, los dos cuadros mencionados estaban entre lo mejor de las adquisiciones italianas del Almirante y Velázquez los elegiría para colocar en el Salón. Los nuevos marcos debían estar terminados para entonces, y por ello obligaría al arquitecto y ensamblador Francisco de Belvilar, que los había hecho, a realizar modificaciones para adaptarlos a las nuevas medidas de los cuadros del Almirante. Es la explicación más plausible al pleito -cuyos detalles ampliamos notablemente en la mencionada publicación- que litigaron ambos entre el 20 de julio de 1646, en que el alcalde don Antonio de Miranda firmó un mandamiento por el que se obligaba a Belvilar a reconocer una cédula firmada por Velázquez por importe de 1085 reales, y el 26 de febrero de 1647, en que se decretó la devolución a favor del arquitecto de los bienes que se le habían tomado en prenda. El pago contenido en la cédula es una cantidad relativamente pequeña, lo que lleva a pensar que Belvilar haría retoques en los marcos, ya pagados, para adaptarlos a las medidas de los nuevos cuadros.

Se ha destacado lo inexplicable de que el sevillano emparejara un asunto mitológico y otro cristiano sin vínculos de asunto que los relacionen. Sin embargo, es bien conocida la afición de Velázquez y del rey de mostrar en los lugares más nobles y visibles las obras excelentes que iban llegando a su colección, y por ahí se puede explicar la aparente incoherencia.

Confirma esta hipótesis el hecho de que Velázquez no quisiera llevarse los marcos dorados que tenían los cuadros, a pesar de ser espléndidos, pues estaban ya preparados los de ébano hechos por Belvilar, entonando con la parte de los espejos hecha en madera. Otro tanto pasaría con las otras cuatro pinturas que se entregaron al rey sin sus marcos. Hasta que se llevaron a El Escorial, tres de ellas, pasaron diez años. Velázquez tendría pensado colocarlas en estancias del Alcázar o de otros sitios reales en que no encajaría bien el dorado de esos marcos.

El camino abierto por esta hipótesis puede servir también para explicar la llegada a Palacio de otras pinturas italianas que se colocaron por entonces en el Salón y cuyo origen no está documentado. Cabe citar *Raquel y Eliecer*

(27) Aunque no hay datos de que la dádiva de 1646 se produjera en estos términos, pensamos que don Juan Alfonso usó el mismo procedimiento del legado testamentario, y dejó escoger al Rey lo que quiso.

(219 x 279 cm; MNP, Pooo512), atribuido a Battista Zelotti y en los inventarios reales a Veronés, *Moisés salvado de las aguas* de Veronés (desaparecido), y cuatro puestos a nombre de Jacopo Tintoretto en los inventarios: *Historia de Venus, Píramo y Tisbe, Venus y Adonis y Judit y Holofernes*, aunque el único conservado, este último (198 x 325 cm; MNP, Pooo390), ha sido atribuido a su hijo Domenico.

El último de los marcos dorados cuya pintura queda por examinar fue valorado en mil reales, lo que implica, por lógica, un gran tamaño. Era un *San Jorge* y no se indica autor. Solo hemos encontrado en las colecciones reales una pintura con tal asunto en el Pardo, en el inventario de 1674, puesto a nombre de Rubens y actualmente en el MNP (309 x 257 cm; Poo1644). Este cuadro fue adquirido por el Rey en la almoneda del pintor algo después de septiembre de 1640.

Hemos de tomar en cuenta, en un intento de solucionar el enigma, el regalo real que recibió el Almirante después de 1636 -en que aún figuraba en el Alcázar- del retrato ecuestre del duque de Lerma de Rubens²⁸ (290 x 207 cm; MNP Poo3137, adquirido en 1969 de los descendientes del noble), que Antonio Arias tasó en 1647. La mujer de don Juan Alfonso era doña Luisa Gómez de Sandoval y Rojas, hija del duque de Uceda y nieta del retratado. Esta pintura y el *San Jorge* de Rubens son dos figuras ecuestres del mismo autor y similares dimensiones y el Almirante era muy aficionado a los caballos. Obviamente, Lerma era un personaje cuya vista no resultaba grata al Rey y lo mismo sucedería con el santo patrono del reino de Aragón en las circunstancias políticas del momento, pues, en la tradición catalana, ayudaba a las tropas de sus condes²⁹. Felipe IV pudo regalar al Almirante ambos cuadros entre 1640 y primeros meses de 1641, en que don Juan Alfonso partió para su virreinato siciliano. No es muy probable que los llevara a Sicilia y luego a Nápoles, sino que permanecerían en su morada madrileña. El *San Jorge*, si se cumple esta hipótesis, hubo de figurar en la memoria entregada al rey por los herederos del Almirante en 1647 y Velázquez lo elegiría para el Rey por su admiración por el pintor flamenco. En la tasación de Arias se registra un *San Jorge* valorado en cien reales, que podía ser una copia pequeña del que se entregó al Rey³⁰.

(28) 1647, 636. Reproducimos los números puestos originalmente en el inventario; en los de 1664 y 1691, al no haber, los de Burke y Cherry.

(29) Cuando lo recuperó por donativo del IX Almirante se envió al Pardo.

(30) 1647, 465.

2. EL INVENTARIO DE PINTURAS DEL IX ALMIRANTE.

Antonio Arias, al tasar el 7 de agosto de 1647 las pinturas que quedaron a la muerte del IX Almirante, no indicó las medidas sino de manera genérica e imprecisa y rectificó varias veces las atribuciones, como ya señalaron Burke y Cherry. Pensamos que se redactó un inventario por las personas de la casa del Almirante que tenían cuidado de las pinturas y las rectificaciones las hizo el pintor al proceder a su tasación. No hay referencia a los espacios que las albergaban -ni siquiera si estaban en palacios diferentes- salvo a algunas galerías y el jardín, aunque se puede deducir, por la gran cantidad de cuadros de pequeño y mediano tamaño, que las estancias no eran de gran tamaño, salvo las que tenían las pinturas numeradas del 583 al 654, donde hay muchas de gran formato o de artífices reputados (números 550 a 659), que estarían en la zona más noble del palacio. Los precios más altos -desde 7700 a 2000 reales- los asignó Arias principalmente a Ribera, Tiziano, Rubens, Pietro Novelli, Antonio de Pereda, Guercino, Brueghel, Caravaggio o Bassano.

Don Juan Alfonso, además de la herencia paterna, recibió gran cantidad de pinturas de su madre, Vittoria Colonna, aunque no se conoce a los autores³¹. Sabemos también de algunas transacciones relacionadas con la pintura, como la compra en casa de Carducho de un original de Tiziano y seis cabezas de Antonio Moro³². En 1639 hay noticia de que vendió cuatro pinturas al duque de Aarschot por 1800 reales³³. Como advirtieron Burke y Cherry, en su período final en Palermo, Nápoles y Roma -donde estuvo en 1645 para presentar los respetos del rey de España al nuevo pontífice Inocencio X- encargó y compró pinturas de grandes maestros contemporáneos³⁴.

Clasificada por géneros, la colección del Almirante tenía retratos, y también dominaba la pintura religiosa y el paisaje, algunas mitologías, batallas, marinas y perspectivas, cazas, bodegones y floreros.

(31) Tampoco se identificaron en la tasación de los bienes de ésta de 1634 (BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, pp. 291-300).

(32) CARDUCHO, Vicente, *Diálogos...*, p. 148.

(33) PÉREZ PRECIADO, Juan José, *El marqués...*, p. 215.

(34) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 171.

Si repasamos el inventario de 1647 por autores, el único activo durante el siglo XV es FraAngelico (*Virgen con Niño, santa Catalina y ángeles*³⁵), aunque hay otros algo posteriores como Francesco Francia o Giovanni Bellini, que contaban con tres tablas. Burke y Cherry advirtieron que el Almirante debió de adquirir una *Cabeza de san Francisco* de Andrea Sabatini o da Salerno durante su virreinato en Nápoles, y añadimos otros tres cuadros del Zíngaro, sobrenombre del napolitano Antonio Solario, y un retrato de *Don Pedro de Toledo*³⁶, hoy desaparecido, pero que por la descripción de 1691³⁷ era copia del conservado en el Museo de la cartuja de San Martino en Nápoles.

Importante es la presencia de los grandes maestros del Cinquecento, Leonardo con cinco cuadros entre los que llama la atención una tabla grande de la Virgen y santa Ana valorada en 2200 reales. Aunque no se menciona al Niño, sí se hace en 1691³⁸, por lo que se trata de una copia o versión de *La Virgen y el Niño con santa Ana* del Louvre, tal vez alguna de las numerosas conservadas, la mayoría con procedencia que descarta que sea la de los Almirantes. El maestro de Rafael, Perugino, puede ser el llamado en el documento “Parangin”, autor de una pequeña *Virgen de los Dolores* sobre piedras³⁹. Atribuidas a Rafael había un par de obras de *Virgen con el Niño*⁴⁰ y un

(35) 1647, 470.

(36) 1647, 365: Yten vio un retrato de don Pedro de Toledo con marco dorado y inventariado a n° 365 tasóle en docientos reales.

(37) 1691, 172: Dos pinturas y iguales en lienzo de vara de alto y dos terzias de ancho [...] Y la otra es un retratto de medio cuerpo de don Pedro de Toledo con una cadena de oro al cuello y de ella pendiente un avitto de Santiago que está en ella en cien ducados 1100.

(38) 1647, 456: yten Vio un quadro Grande en tabla de nraSra y Sancta ana de mano de Leonardo da vinze = con marco dorado, inventariado a n° 456 = Tasola en Dos mill y Docientos Reales 2200. 1691, 348: Una pintura en lienzo de tres varas de alto y dos y quatro dedos de ancho en que se ve el niño santta Ana y nuestra señora en tres mill Reales 3000. El tamaño es mayor que el original de Leonardo, pero, a juzgar por su precio, se consideraba original. En cambio otro cuadro de este asunto sería copia si nos atenemos a su valoración, aunque su tamaño sí se corresponde con el del Louvre (1691, 499: Otra pintura en tabla de nuestra Señora el niño asido a un cordero y santta Ana detrás de nuestra señora que ttiene dos varas de alto y vara y dos terzias de ancho en mill y cien Rs 1100).

(39) 1647, 283. Aunque no aparece en el inventario del X Almirante de 1691, el jesuita lisboeta Antonio Franco (FRANCO, António, *Imagem da Virtude, História do Noviciado da Companhia de Jesus*, Lisboa, manuscrito inédito) citó un Perugino entre los cuadros llevados por el hijo de aquél, Juan Tomás Enríquez de Cabrera, XI Almirante, a Lisboa al huir de España en 1702 (DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 251).

(40) Una de ellas (1647, 516: Yten vio una nuestra Señora con el Niño y Sanct Joseph con marco dorado de la escuela de Rafael inventariada a n° 516 = Tasóla en quinientos y cinquenta reales 550) puede ser la versión de la *Sagrada Familia con una palmera* de la NationalGalleryofScotland que había en 1691, 157: Otra pintura en ttabla que tiene de alto una vara menos cinco dedos y tres quarttas de ancho en que se ve nuestra Señora sentada con el Niño en los brazos y san Joseph con una muletta en la mano yzquierda y con la derecha parece va a jugar con el Niño y nuestra Señora le desvía, en dos mill y quinientos reales 2500.

dibujo de una batalla considerados originales, al igual que una *Virgen del Pez*⁴¹ que debía ser copia, como se dice que eran el *Pasmo de Sicilia* con los misterios de la Pasión pintados en el marco (3000 reales)⁴² y la *Galatea*; había otras dos de su escuela y otro cuya autoría negó Arias. De sus discípulos había dos cuadros de Perino del Vaga y seis de Polidoro da Caravaggio, entre ellos dos retablos pequeños con la *Expulsión de los mercaderes* y la *Resurrección de Lázaro* que figuran también en el inventario del X Almirante de 1691⁴³. Finalmente había un dibujo de Miguel Ángel y una buena versión de su desaparecida *Leda*.

El Cinquecento florentino contaba con siete ejemplares de Andrea del Sarto, entre los que destacaba una *Virgen con el Niño y san Juanito* de 2000 reales, tres de Bronzino y dos de Salviati (una *Resurrección* que pasó al X Almirante⁴⁴); es curiosa la mención a una *Perspectiva con la coronación de espigas* de Alejandro de Médicis, que habría que identificar con Alessandro Allori, pintor oficial de los Médicis. Los parmesanos figuraban representados por un original de su máximo representante, Correggio, y otro de su escuela.

Gran peso tenía la pintura veneciana, con muchos tizianos, no siempre adquiridos en Italia; recordemos que el IX Almirante compró en casa de Carducho⁴⁵. En la tasación, once se consideraron originales, siete retratos y un *Niño, san Juanito y santa Catalina*, un *Cristo*, una *Danza de mujeres*

(41) 1647, 1127.

(42) Se trata de la segunda copia conocida del *Pasmo* en España tras la de 1578 enviada por don Juan de Cardona a Felipe II (documentado por PÉREZ DE TUDELA, Almudena, «Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI», en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, pp. 467-489, espec. p. 478) y conservada, aunque deteriorada, en el Museo del Prado (CRUZ YÁBAR, Juan María, «La llegada del Pasmo de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo», *De Arte* (León), 14 (2015), pp. 38-53, espec. p. 41).

(43) 1647, 478-479: Ytten vio un retablo pequeño que es quando Cristo hechó a los judíos del templo con marco dorado = inventariado a n° 478 = Tasólo en ciento y diez reales 110. Ytten vio otro de lo mismo en tabla de la resurrección de Lázaro ambos a dos del Pulidoro con marco dorado = inventariados a n° 479 = Tasólo en ciento y diez reales 110. 1691, 161: Dos pinturas yguales en ttabla que tienen de alto media vara y de ancho una tterzia que en la una se ve el milagro de la Resoración de Lázaro y nuestro Señor con el brazo levantado y diferentes figuras y la otra es quandohechó nuestro Señor del templo a los que comerciaban a mill reales cada una 2000.

(44) 1647, 253: Ytten vio un Christoresuçitado En tabla de mano de ChiquinoSalviati inventariado a n° 253. Tasóla en mill reales 1000. 1691, 520: Una pintura en ttabla de vara y tterzia de alto y vara de ancho de la rresurreccion de nuestro Señor el qual está en el ayre sobre el sepulcro rresplandeciente con una bandera blanca y una cruz colorada en ella y alrededor del sepulcro diferentes soldados unos dormidos y otros espanntados en mill y ochocientos reales 1800.

(45) CARDUCHO, Vicente, *Diálogos...*, p. 148.

desnudas y una *Virgen con el Niño* valorados en 50, 200, 300 y 400 ducados respectivamente. Dos pinturas más se decía que eran de Tiziano, pero Arias solo aceptó la atribución del *San Lorenzo*, que sería en su martirio (5500 reales)⁴⁶. Efectivamente, en 1691 encontramos uno cuya descripción se corresponde con el que hizo Tiziano para los jesuitas de Venecia, aunque su valor de 4400 reales lleva a pensar que sería copia⁴⁷. También lo eran, pero peores, un retrato y una *Venus del espejo*, y lo serían también, por ser asuntos conocidos del maestro, tres pinturas agrupadas con desnudos femeninos: una *Dánae*, *Venus y Marte* y *Venus con un organista*⁴⁸. De su escuela había un ejemplar y Arias descartó que fueran suyos otros dos.

En cambio se dio como de Tiziano un retrato de hombre en pie que tenía tres cabezas, valorado en 2200 reales⁴⁹. En 1691 aparecía en el inventario sin atribución y se describe como tres judíos en una hoguera⁵⁰. Lo identificamos como el existente en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁵¹ (KHM, n° inv. 2631, 47,3 x 77,6 cm) [ILUSTRACIÓN 1] bajo la denominación de *Tres judíos ante la vara de Aarón*, con atribución a Van Dyck. En 1691 tenía su correspondencia con otra pintura que suponía un ejercicio de virtuosismo parecido, cuya descripción⁵² no deja lugar a dudas de que es el retrato del *Platero desde tres puntos de vista* de Lorenzo Lotto también conservado en el mismo museo vienés (KHM n° inv. 92; 52 x 79 cm) [ILUSTRACIÓN 2]. Esta última pintura no recibió atribución en 1691, aunque Lotto solía tenerse por Tiziano en aquel momento. Quizá, al llegar este último cuadro a la colección, se emparejó con el de Van Dyck por la semejanza de los asuntos

(46) 1647, 299: Ytten vio un sanct Lorenzo en lienzo que dicen del Ticiano sin marco, inventariado a n° 299 = es del Ticiano = Tasóle en cinco mill y quinientos reales 5500.

(47) 1691, 522: Otra pintura en lienzo que tiene de alto dos varas y una vara de ancho de un san Lorenzo sobre las parrillas y diferentes verdugos alrededor y un ydolo sobre una coluna a un lado y otro por unas gradas soldados y uno con una luminaria en una mano en quatrocientos ducados 4400.

(48) 1647, 1091.

(49) 1647, 540: Ytten vio un retrato de un hombre en pie que tiene tres cavezas con su marco dorado de mano del Ticiano = inventariado a n° 540 = Tasóle en dos mill y docientos reales 2200.

(50) 1691, 122: Otra pintura en ttabla que tiene de alto tres quartas y de ancho una vara en que se be tres medios cuerpos de tres judíos puestos en el fuego y el uno de ellos mirando a la vara de Arón en mill seiscientos y cincuenta reales 1650.

(51) Unos dos centenares de pinturas del X Almirante, incluidas las que fueron de su padre, las llevó el hijo y nieto de ambos, don Juan Tomás Enríquez de Cabrera, XI Almirante, a Lisboa al tomar partido por el archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión, y este adquirió una parte al morir don Juan Tomás en 1705 y las llevó a Viena al acabar la guerra en 1715, de donde recalaron en el KHM (DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 246).

(52) 1691, 126: Otra pintura en lienzo que tiene de alto tres quartas y de ancho una vara en que se ve a tres figuras de hombre de medio cuerpo y tienen en las manos una caja de joyas, y todos tres se pareznenasi en el vestido como en los rrostros que a esta pintura llaman la del Plattero en sesenta mill reales 60000.



Il. 1. Van Dyck (atribuido), *Tres judíos ante la vara de Aarón*. Viena, Kunsthistorisches Museum.



Il. 2. Lorenzo Lotto, *Un Platero desde tres puntos de vista*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

y porque ambos habían sido atribuidos al veneciano, el primero por Antonio Arias y el segundo en la colección real inglesa, de la que procedía, y ambos han acabado en la misma sede. En el Museo vienés se anota respecto al primer lienzo que ha sido recortado; en efecto, así debió de suceder, para perfeccionar su emparejamiento dando a ambos la misma medida, pues el de los judíos se registraba en 1647 como “un hombre en pie que tiene tres cabezas” por lo que debía de ser más alto. En nuestra opinión, no es uno, sino tres personajes, pero podría tratarse de la misma persona en tres posturas distintas, un estudio de cabezas que haría el flamenco emulando al *Platero* de Lotto, como también lo hizo con el *Triple retrato de Carlos I*, que era entonces el poseedor de esa pintura.

Se piensa que el lienzo de Lotto fue adquirido por Alonso de Cárdenas, el comprador de Felipe IV en Inglaterra, pero hemos de recordar, según destacaba ya Loomie⁵³, que las compras hechas en la almoneda del rey difunto fueron finalmente pagadas por el valido don Luis de Haro, aunque estaban destinadas a Felipe IV. En ningún inventario real ha sido localizada la pintura de Lotto, y tampoco existe ninguna cita o comentario acerca de su localización en el Alcázar o en otro real sitio. Podría haber sucedido que, llegadas las pinturas a Madrid hacia 1654, don Luis se hubiera quedado alguna con permiso del Rey, en especial este *Platero*, y pudo regalarlo antes de morir en 1661 al X Almirante. Prueba de la buena relación entre ambas familias es el matrimonio en 1671 entre su hija, doña Teresa Enríquez de Cabrera, y don Gaspar de Haro, hijo de don Luis. De hecho, don Luis regaló a don Juan Gaspar un lienzo de *Venus y Adonis*⁵⁴ que, aunque no se haya advertido, ha de ser el ejemplar de Tiziano que fue del conde de Arundel, que se cita en el inventario de 1691⁵⁵, que llegó a Viena (KHM, 96 x 118 cm) y fue destruido en la segunda Guerra Mundial.

Venecianas eran también tres pinturas de Sebastiano del Piombo y seis de Tintoretto, la mayoría retratos. De ellos dos eran medio cuerpos de dux, tras los cuales hay otra pareja con papel escrito en mano y letrado que, aunque no

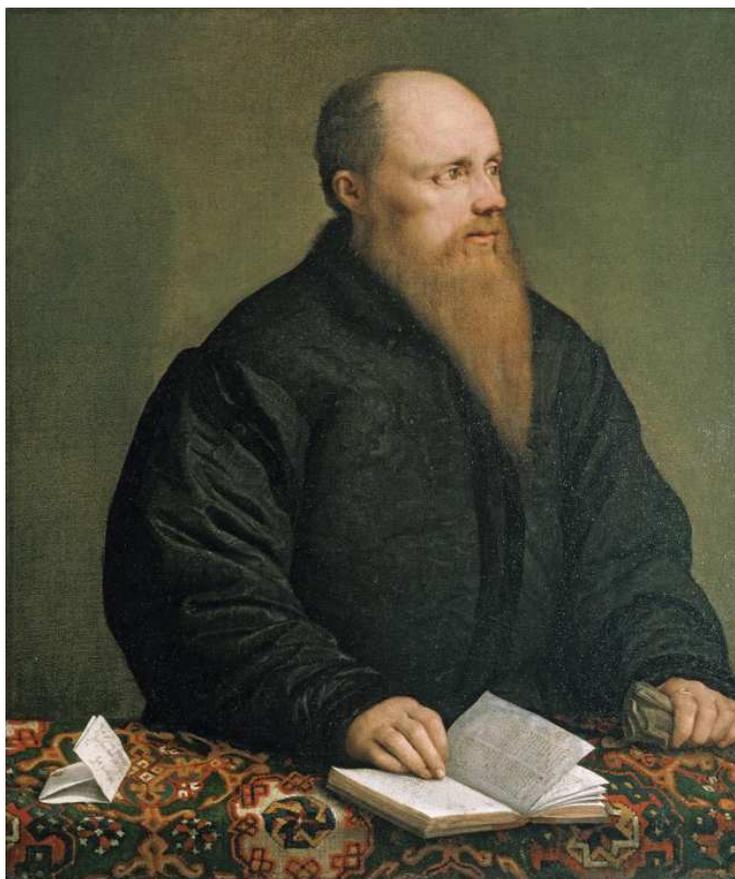
(53) LOOMIE, Albert J., «New light on the Spanish Ambassador's Purchases from Charles I's Collection 1649-53», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), 52 (1989), pp. 257-267.

(54) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 155.

(55) 1691, 129: Otra pinttura en lienzo de una vara de alto y vara y media de ancho en que se ve una figura de Venus desnuda abrazada de Adonis el qual tiene dos cuerdas liadas a un brazo y de ellas tiene asidos dos perros y al otro lado una paloma en un árbol y un cupidillo con otra en las manos en quattromill ducados 44000.

se dice que sean del pintor⁵⁶, parece que forman un conjunto que se encontrará de nuevo en 1691 en la sala dedicada a Tintoretto; del mismo modo ocurre con una *Susana* grande⁵⁷.

De los Bassanos había 13 lienzos y una tabla, todos valorados en altos precios por la gran cantidad de figuras y objetos. Las composiciones son las habituales en la producción familiar, y solamente es algo ajena un retrato de un viejo con un libro⁵⁸ que puede ser el *Retrato de gentilhombre* del Brooks Museum of Art de Memphis (nº inv. 61208, 76 x 65 cm) [ILUSTRACIÓN 3]



II. 3. Jacopo Bassano, *Retrato de gentilhombre*. Memphis, Brooks Museum of Art.

(56) 1647, 1611-1614.

(57) FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Tintoretto...», p. 212.

(58) 1647, 1616: ythen vio otro Retrato en lienzo figura de medio cuerpo Donde ay un Viejo con un libro de mano del Basan: inventariado a nº 1616: Tasole en Mill y quinientos Reales 1500.

porque es el único que se conserva firmado –«Jac^s a ponte/bassanensis p./in...»- y la ostentosa firma sería la que permitiría atribuirlo a Arias –lo valoró en 1500 reales-, porque los Bassano hicieron pocos retratos y no eran conocidos por esa faceta. Aparecen de nuevo en 1691 la *Creación*⁵⁹ y la *Última cena*⁶⁰ que pudieron ser luego de Isabel de Farnesio y hoy están en el MNP (Poo6164 y Poooo64), el *Diluvio*⁶¹, tal vez el vendido en subasta en 2001[ILUSTRACIÓN 4]⁶², y los demás son los no localizados



Il. 4. Bassano, *El Diluvio*. Vendido en Londres, Sotheby's, 2001.

(59) 1647, 323: Ytten vio un quadro grande de la creación del mundo, de mano del Basan sin marco, inventariado a n° 323 = Tasóle en mill y cient reales 1100. 1691, 146: Otra pintura en lienzo con añadidos de ttabla del mismo ttamaño que la anttezedente en que se ve al Padre etterno en una nube rresplandeiente y al pie de unos árboles Adán y Ebarrecostados y desnudos y muchos géneros de animales entre los árboles, y a lo zerca se ve una pava blanca y un pavo pintado en mill y quinientos reales 1500.

(60) 1647, 616: Ytten vio un lienço de la çena de Cristo de mano del Basan, inventariado a n° 616 = Tasóle en dos mill y quinientos reales 2500. 1691, 341: Dos pinturas en lienzo yguales que cada una tiene de alto dos varas y seis dedos, y tres varas y media de largo... y la otra es la zena en que estáa nuestro Señor con los apóstoles, y a un lado de la messa ay un muchacho rrecostado en el suelo, hechando vino en un vidrio, y un chiquiello con una ttoalla al hombro que sirve la mesa, y a lo lexos se ve un aparador, ttassada cada una en quatrocientos ducados 8800.

(61) 1647, 533: Ytten vio un quadro en lienço del dilubio de mano del Basan sin marco = inventariado a n° 533 = Tasóle en dos mill y ducientos reales 2200. 1691, 138: Otras dos pinturas yguales de vara y tterzia de alto y dos varas de ancho [...] Y en la otra se ve diferentes figuras y animales y trastos sobre el agua que parece estar-se aogando, o que es el delubio general y en una fábrica que está a un lado se ve un porttal y en él diferentes figuras y otros en el ttecho de una cassa en onze mil reales 11000.

(62) Venta en Sotheby's Londres, 12 de julio 2001; 98 x 174,5 cm.

*Sagrada Familia con san Juan*⁶³, los *Discípulos de Emaús*⁶⁴, *Hércules y Ónfale*⁶⁵, el *Invierno*⁶⁶ y el mes de *Septiembre*⁶⁷. Un *Nacimiento*⁶⁸ podría ser uno de los dos que se registran en 1691, pero sus 4400 reales frente a los 2000 de los otros aconseja identificarlo con el grande que vio Ponz en el testero de la sacristía de San Pascual⁶⁹. Una *Feria* citada justo antes del cuadro anterior y valorada en 3300 reales tuvo un marco de 700 reales tasado por Juan Pérez y Juan Bautista de San Agustín.

Se enumeró una tabla de las Musas, que aparece también en 1691 y que hemos hallado en Viena con la denominación correcta de *Apolo y las Musas* y clasificada como italiana del Norte del tercer cuarto del siglo XVI (KHM, n° inv. 2626; 29,6 x 58,6 cm) [ILUSTRACIÓN 5]⁷⁰. Luca Cambiaso y Sofonisba Anguissola, pintores activos en Génova y Madrid, están representados en la colección, el primero con seis cuadros y la segunda con dos. Ponz vio en San Pascual una tabla de la *Virgen con el Niño y san Juan* que le pareció del estilo de Cambiaso⁷¹.

(63) 1647, 615: Ytten vio un lienço de una nuestra Señora con muchos ángeles de mano del Vasan = inventariada a n° 615 = Tasóla en mill y quinientos reales 1500. 1691, 341: Dos pinturas en lienzo y guales que cada una tiene de alto dos varas y seis dedos, y tres varas y media de largo que la una es de nuestra Señora, sentada con el Niño desnudo en los brazos, y a un lado san Joseph recostado sobre el brazo derecho y junto a él un pollino, y detrás un ángel, con una zesta de frutta, y junto a nuestra Señora ay un ángel a cada lado, y san Juan yncado una rodilla, y junto a él, el cordero [...], ttassada cada una en quatrocientos ducados 8800.

(64) 1647, 606: Ytten vio un lienço grande del Emaús de mano del Basan, y inventariado a n° 606. Tasóle en dos mill reales 2000. 1691, 629: Otra pintura en lienzo que es el caso del castillo de Emaús con otras personas que sirven la messa y un perro y un gatto de dos varas de alto y vara y media de ancho en dos mill y duzientos reales 2200.

(65) 1647, 608: Ytten vio un lienço grande de un Hércules que esta ylando y otras figuras = inventariado a n° 608 = Tasóle en quatromill reales 4000. 1691, 49: Otra pintura en lienzo que tiene de alto tres varas menos tres dedos y de ancho tres varas menos dos dedos en que se ve a Ércules sentado desnudo con uso y una rueca en las manos, tres mujeres junto a él haciendo labor un cupidillo con alas y un arco en las manos y la alxava en el suelo, y otra muxer con la piel del león y clava en la mano derecha, en mill reales 1000.

(66) Invierno: 1647, 611: Ytten vio un lienço grande de un invierno con muchas figuras de mano del Vasan = inventariado a n° 611 = Tasóle en dos mill reales 2000. 1691, 147: Otra pintura en lienzo que tiene de alto dos varas y quartta y de ancho vara y terzia en que se ve diferentes figuras partiendo leña unos y otros attándole, un viexo y una muxer con una rueca sentados a la lumbre en mill reales 1000.

(67) Aunque se denominara otoño en 1647, la descripción de 1691 se corresponde mejor con septiembre. 1647, 614: Ytten vio un lienço grande del otoño de mano del Basan inventariado a n° 614 = Tasóle en dos mill reales 2000. 1691, 915: Otra en lienzo que tiene de alto lo mismo que la antezedente y de ancho vara y media que haze esquina en que se ve una vendimia con marco y vidrios azogados y pintados tasada en tres mill y duzientos reales 3200.

(68) 1647, 633: Ytten vio otro lienço grande de una navidad de mano del Basan = inventariado a n° 633 = Tasóle en quatromill y quatrocientos reales 4400.

(69) PONZ, Antonio, *Viage...*, p. 40.

(70) Se debió de trasladar de tabla a lienzo en Viena; 1647, 543: Ytten vio un quadro en tabla con las musas sin marco = inventariado a n° 543 = Tasóle en ciento y diez reales 110. 1691, 156: Otra pintura en tabla que tiene de alto una terzia y de ancho media vara en que se ve una música de diez ninfas arrimadas a unos árboles y algunas sentadas y tienen diferentes ynstrumentos y la del medio esta tocando un violín en mill y quinientos reales 1500.

(71) 1647, 526: Ytten vio un quadro en lienzo puesto sobre tabla de una nuestra Señora, el Niño y sanct Juan de mano de Lucas Canyaso sin marco = inventariada a n° 526 = Tasóla en mill reales 1000. PONZ,

Entre los romanos había cuatro cuadros de Tempesta y dos perspectivas de Agostino Tasso y tres del caballero de Arpino. Un *Jesús atado a la columna* de éste⁷² debe de ser el que aparece en 1691 como Cristo con cuatro sayones alrededor⁷³ y podría derivar del de la iglesia de San Biagio e San Carlo ai Catinari de Roma.



Il. 5. Anónimo italiano, *Apolo y las Musas*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Pintores boloñeses que viajaron a Roma están también presentes en la colección, sobre todo los Carracci, de los que figura una *Virgen y san José* de Annibale y una *Piedad* en tabla de Agostino⁷⁴, posiblemente un *Jesús llevado al sepulcro* de 1691⁷⁵ que debe de ser el que se conserva en el KHM (nº inv. 268; 45 x 35 cm) [ILUSTRACIÓN 6] como círculo de Annibale. De Domenichino se registra solo una *Magdalena*. Diez ejemplares de Guido Reni son asuntos habituales en su producción y los precios de poca importancia, salvo una lámina de la *Virgen y el Niño* con

Antonio, Viage..., p. 44: El de una nuestra Señora con el Niño, y San Juan, que le besa el pie, es del estilo de Lucas Cambiaso.

(72) 1647, 557: Ytten vio un sancto Cristo, amarrado a la coluna con su marco dorado de mano de Jusepe de Arpina = inventariado a nº 557 = Tasóle en mill y seiscientos y cinquenta reales 1650.

(73) 1691, 526: Otra pintura en lienzo de vara y media de alto y vara y terzia de ancho de Cristo amarrado a la coluna y quatro sayones alrededor de su Magestad en dos mill reales 2000.

(74) 1647, 482: Ytten vio un quadro de una Piedad en tabla, con un marco dorado de mano de Agustín Carracho = inventariado a nº 482 = Tasóla en mill reales 1000.

(75) 1691, 158: Otra Pintura en ttabla que tiene de alto media vara y de ancho una terzia en que se ve a nuestro Señor quando le llevaron al sepulcro que se ven seis figuras y otra senttada con uno como muchacho recostado en su regazo, en dos mill y sieteçientos reales 2700.



II. 6. Aníbal Carracci (círculo), Jesús llevado al sepulcro. Viena, Kunsthistorisches Museum.

marco ovalado⁷⁶. Aunque no se dan las medidas ni aparece en 1691, podría ser el ejemplar del KHM (nº inv. 246; 66 x 88 cm) [ILUSTRACIÓN 7], al que llegó procedente de la Kunstkammer de Graz, donde se encontraba en 1765, porque se conocen otras versiones pero no en cobre.

Del Guercino había cuatro lienzos, pero lo excepcional es que se hayan conservado tres, todos magníficos. Dos de ellos los identificaron Burke y Cherry en la tasación de 1647 y luego entre los enumerados por Ponz en San Pascual. Hoy están, donados por sir Denis Mahon, en las Galerías Nacionales de Londres (*San Gregorio Magno con san Ignacio y san Francisco Javier*) y de Dublín (*Jacob bendiciendo a los hijos de José*)⁷⁷. El tercer cuadro, la *Parábola del Hijo pródigo*⁷⁸, lo hemos localizado en el KHM (nº inv. 253; 107 x 144 cm) [ILUSTRACIÓN 8]; como el de Jacob, lo



Il. 7. Guido Reni, *Virgen con el Niño*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

(76) 1647, 360: Ytten vio una nuestra Señora con el Niño en lámina con marco aovado y dorado de mano del Guido, inventariado a nº 360 = Tasóla en dos mill reales 2000.

(77) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 434.

(78) 1647, 511: Ytten vio un quadro del rico avariento de medio cuerpo con marco dorado del Guercin de Chento inventariado a nº 511 = Este quadro es del Hijo pródigo: y no del rico avariento = Tasóle en tres mill y trescientos reales 3300.



Il. 8. Guercino, *Parábola del Hijo Pródigo*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

encargó el cardenal Jacopo Serra en 1619⁷⁹ y el Almirante debió de adquirirlos de su heredero, el cardenal Giulio Sacchetti. Aparecía también en el inventario de 1691⁸⁰.

Dentro del realismo romano, Caravaggio estaba representado con cinco originales, a decir de Arias: en tres casos se corresponden con el valor que les dio, 3300 reales a un *Martirio de san Pedro*, otros tantos a una *Conversión de san Pablo* -los mismos asuntos de la capilla Cerasi de Santa María del Popolo- y una lámina de la *Adoración de los Reyes* valorada en 1200 reales, un asunto que no figura en el catálogo del pintor. En cambio, dos retratos estaban tasados en bajo precio. También fue baja la valoración -660 reales- de la *Madonna di Loreto*, por lo que sería copia de la que se halla en la capilla Cavalletti en la basílica romana de Sant'Agostino. La tuvo

(79) El *San Gregorio* con los santos jesuitas lo hizo Guercino para los Ludovisi, herederos del papa Gregorio XV.

(80) 1691, 248: Otra pintura en lienzo de vara y media de alto y cinco terzias de ancho en que ay tres figuras de más de medio cuerpo que parece ser el hixo pródigo quitándose la camissa, su padre tomando otra camissa que trae su hermano en el brazo y en la mano un par de zapattos en dos mill reales 2000.

entre sus bienes Vittoria Colonna, madre del IX Almirante –en cuyo inventario de 1634 no se atribuía a Caravaggio-, y se transmitió a su hijo y luego a su nieto⁸¹; pensamos que es la copia conservada en el Museo Lázaro Galdiano (nº inv. 08475; 234 x 148 cm). El tasador de 1647 calificó de copia un *San Juan Bautista* echado, relacionado tal vez con el de colección particular muniquesa que fue de los condes de Lemos⁸². Es llamativo que don Juan Alfonso tuviera una *Vocación de san Mateo* y un *Martirio de san Mateo*, asuntos que no suelen aparecer juntos fuera de los encargos cumplidos por Caravaggio para la capilla Contarelli; sin embargo, el tasador los atribuyó a un pintor Jusé⁸³ –quizá el caballero de Arpino- y a Andrea del Sarto y serían pequeños, por su estimación en 150 reales cada uno.

Entre los caravaggistas había una *Negación de san Pedro* grande de Bartolomeo Manfredi⁸⁴ que debe ser el cuadro de este asunto del MNP (nº Poo2788, 172 x 252 cm) [ILUSTRACIÓN 9] que estuvo atribuido a Manfredi y hoy a Nicolas Tournier⁸⁵. Había algunos cuadros de pintores barrocos romanos como un *San Pablo* pequeño de Pietro da Cortona y flores, tres de Mario y uno de Giovanni Stanchi. No faltaban los pintores franceses y flamencos de Roma, y entre los primeros, tres supuestos ejemplares de Poussin, tal vez de su sobrino Gaspard Dughet, quien puede ser el Guet del que el Almirante tenía dos cuadros, o bien Simon Vouet. De los segundos había más, tres paisajes de Paul Bril y de Pieter van Laer o sus seguidores los *bamboccianti* había cuatro tablas.

El Adán autor de un *Retrato de viejo* podía ser Adam Elsheimer. La presencia en la colección de este pintor alemán que formó parte del círculo manierista romano nos lleva a ocuparnos a continuación de una pequeña

(81) 1634, 216: otro lienço de pintura sin marco grande de mas de dos bars de alto y mas de bara y media de ancho es unos pelegrinos pidiendo limosna yncados de Rodillas delante de nras^a y El niño Jhs.1647, 1189 y 1190:yten Vio una copia de nra Sr^a Con el niño sin Marco de mano del caravacho inventariada a los num^{os} 1189 = 1190 = tiene un Peregrino y una Peregrina = Tasola en sesenta Ducados 660. 1691, 793: Otra en lienzo que tiene de alto dos varas y media y de ancho dos varas y dos terzias en que se ve a nuestra señora en pie con el niño en los brazos y dos peregrinos en quinientos y setenta Reales 570.

(82) MARINI, Maurizio, *Michael Angelus Caravaggio Romanus*, Roma, De Luca, 1979, pp. 23-25.

(83) Cabría pensar en un Giuseppe, Salerno o Ribera, pero sería más lógico Giuseppe Cerasi, el caballero de Arpino, pese a no ser contemporáneo de Sarto.

(84) 1647, 622: Yten vio un lienço grande de una negacion de sanct Pedro y en él están jugando a los dados de mano del Manfredo = inventariado a nº 622 = Tasólo en dos mill y quinientos reales 2500.

(85) Cabe la posibilidad también de que se trate del lienço de Manfredi hoy en el Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick (nº inv. 495, 166 x 232 cm), porque llegó a esta colección a fines del siglo XVII y no figura en la del X Almirante.



II. 9. Nicolas Tournier, *Negación de san Pedro*. Museo Nacional del Prado.

lámina con marco de una hechicera adjudicada por Arias a Ribera⁸⁶. Pérez Sánchez⁸⁷ pensó que se trataba de la *Hécate* de Apsley House que juzgó de Ribera o Salvator Rosa, inspirada en un grabado de Rafael, que estaba en el Alcázar en 1666. Burke y Cherry⁸⁸ aceptaron la identificación, pero propusieron, con dudas, que se tratara de la bruja que se menciona en la tasación de 1691⁸⁹ y que luego estuviera en San Pascual, sin tener en cuenta que la *Hécate* había pasado a ser del Rey antes de 1666. Los cuadros regalados por el IX Almirante a Felipe IV no fueron incluidos siquiera en el inventario y tasación de 1647, pues ya no se hallaban en la casa del noble cuando entró Arias a tasar, y esta pequeña lámina está en los inventarios de pinturas de ambos Almirantes.

(86) 1647, 279: Ytten vio un quadro pequeñito en lámina, con una echicera con marco, de mano de Jusepe de rive-ra = inventariada a n° 279 = Tasóla en docientos y treinta reales 230.

(87) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Ribera...», p. 39.

(88) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, pp. 434 y 962.

(89) 1691, 169: Una lámina de ocho dedos de alto y diez de ancho que se ve una bruja desnuda sobre una cabra y la cabra un pedazo de paño blanco y en la mano una rueca y alrededor quatorcupidillos y a lo lexos se ven figuras junto a una lumbré en mill y ochocientos reales 1800.

Estamos conformes con Burke y Cherry en que la *Hechicera* de 1647 y La *Bruja* de 1691 eran la misma pintura, pues ambas son descritas como cuadros pequeños en lámina. La tasación de 1691 aporta un cierto número de detalles sobre su asunto y lo que se adivina nada tiene que ver con la lámina de *Hécate* de Ribera⁹⁰. Se describe como una bruja sobre una cabra que lleva una tela y debajo unos amorcillos. Este asunto nos trae a la mente con toda fidelidad la lámina de la *Bruja* atribuida a Adam Elsheimer sobre grabado de Durero que se halla en Hampton Court (RCIN 404717; 13,6 x 9,9 cm) [ILUSTRACIÓN 10]. Según la información del Museo, se encontraba en 1639 en la colección de Carlos I de Inglaterra, y antes fue de sir Arthur Hopton, que, al parecer, lo había adquirido en Alemania en uno de sus viajes. Es posible que Hopton tuviera una segunda versión de la lámina y la regalara al Almirante, con el que tenía frecuente trato.

Se había inventariado -quizá por el escribano que fue redactando el inventario con criados de la casa- un lienzo grande de *Venus con Adonis muerto* de Ribera, y Arias corrigió el asunto, al que llamó *Leandro y Hero*, y también el autor, que llamó Justo Papa⁹¹. Tiene que ser el cuadro del mismo asunto y precio similar de 1691⁹². Opinamos, por la descripción y medidas, que es el que se conserva, atribuido a Jan van den Hoecke (1611-1651), en el KHM (nº inv. 727; 155 x 215 cm) [ILUSTRACIÓN 11]. Joost o Josse de Pape (+1646) fue un flamenco seguidor de Rubens, lo mismo que van den Hoecke, y ambos estuvieron en Roma hasta su muerte. Van den Hoecke tuvo relación con la Corte de Viena, lo que justifica la atribución actual. De Pape solo se conoce una *Venus y Adonis* de 1629 en el Rijksmuseum aún muy rubeniana, pero la estancia en Italia pudo cambiar su estilo. Debería tomarse en consideración la atribución de Arias, ciertamente sorprendente, pues no era un pintor demasiado conocido en España. Quizá se sabía de su autor porque el Almirante lo había comprado al flamenco directamente mientras desarrollaba en Roma su embajada especial en 1645.

(90) Fue en realidad del duque de Medina de las Torres, según ha desvelado BOUZA, Fernando, «De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 45 (2009), pp. 44-71, espec. p. 53. Quizá Arias conocía este cuadro y el ambiente de la *Bruja* del Almirante le recordó a Ribera.

(91) 1647, 592: Ytten vio un lienzo grande de la diosa Venus con Adonis muerto de mano de Joseph de Rivera = inventariado a nº 592 = Éste no es de mano de Joseph de Rivera sino de Justo Papa, = y no es de Venus y Adonis, sino de Leandro y Ero, = Tasóle en dos mill y docientos reales 2200.

(92) 1691, 598: Otra pintura en lienzo que es la historia de Leandro y Ero, en que se ve a Leandro muerto sobre un peñasco, y Ero elevada con el sentimiento, que tiene de alto dos varas y dos y media de ancho tassada en dos mill y quinientos reales 2500.



II. 10. Adam Elsheimer (atribuido), *Bruja*. The National Trust, Hampton Court.

Fundamental era la pintura napolitana y siciliana dentro de la colección, explicable en parte, como dijeron Burke y Cherry, por sus virreinos y por su deseo de reunir obras de los pintores del Buen Retiro, sobre todo de Roma; pero advirtieron también que habría adquisiciones anteriores, hechas en o desde Madrid. Así lo confirma la entrega a Vicente Carducho, a cambio de varias pinturas, de “vna copia tan bien hecha y tan bien imitada a su original, que al mas experto podía engañar: que es vnabacanaria del Caracholi, cosa extremada y graciosa”⁹³, presente en la tasación de las pinturas de Carducho de 1638 como original⁹⁴. Pero la mayoría parecen comprados en

(93) CARDUCHO, Vicente, *Diálogos...*, p. 148.

(94) CATURLA, María Luisa, «Documentos... », pp. 148-149.

Nápoles: un *Nacimiento* grande de Massimo Stanzione (con su marco dorado y plateado de 250 reales), dos países del escurridizo Luigi Carbone, otros tantos de Aniello Falcone más siete batallas (al menos dos estaban en 1691), dos naturalezas muertas con frutas de Luca Forte (uno con su marco de 400 reales), cuatro perspectivas de Viviano Codazzi. De un cuadro de un hombre echado en el suelo se anotó que no era de Vaccarelo, referencia probable a Andrea Vaccaro. Delaforce encontró en las tasaciones de 1647 y 1691 y en el KHM la lámina con el *Martirio de santa Úrsula* de Scipione Compagno⁹⁵. Napolitano era sin duda un *Martirio de san Genaro* grande de 3000 reales y marco de 800, que será el de dos varas y media de alto por dos de ancho con su marco dorado tasado en 4400 reales tras la muerte en 1664 de la viuda del IX Almirante, pero no hay atribución en ninguno de los dos inventarios.

Ribera fue el pintor predilecto del noble, a juzgar por la cantidad y calidad de ejemplares que había en su colección. Pensamos que le hizo encargos durante los dos años que duró su virreinato, y que pudo influir en ello un sentido de la emulación de los virreyes precedentes y quizá la vista del importante conjunto de pinturas del Españolito que había reunido allí el secretario real don Jerónimo de la Torre antes de volver a la Corte en 1644⁹⁶. Asuntos comunes que se registran en propiedad de don Jerónimo y don Juan Alfonso eran unas parejas de *San Sebastián* y *San Pablo ermitaño*, que en el inventario de 1647 de este último se tasan en 2200 reales cada uno⁹⁷, y un *San Juan Bautista* con valor de 1.100 reales.

Palomino dio noticia⁹⁸, que desarrolló Ponz⁹⁹, de que en el convento de San Pascual fundado por el X Almirante de Castilla había cinco cuadros de Ribera: en el retablo mayor la *Concepción*, en el lado de la epístola del crucero el *Bautismo* y el *Martirio de san Sebastián* y en el del evangelio *San*

(95) DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», pp. 254-255.

(96) CRUZ YÁBAR, Juan María, «Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid», *Goya* (Madrid), 349 (2014), pp. 290-307. También el virrey saliente, duque de Medina de las Torres, tenía importantes pinturas de Ribera, pero las circunstancias políticas de su salida de Nápoles y llegada del Almirante no permiten suponer que este último viera su colección.

(97) CRUZ YÁBAR, Juan María, «Los cuadros...», pp. 301-302. En 1662, se tasaron los ejemplares de *San Sebastián* y *San Pablo ermitaño* que tenía don Jerónimo de la Torre en 3.300 reales cada uno. La mayor estimación podría deberse a los quince años transcurridos entre una y otra tasación.

(98) PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español pintoresco y laureado*, Madrid 1715-1724 [ed. Aguilar, Madrid 1947], p. 878.

(99) PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Ibarra, 1776, t. V, p. 42. No pudo ver las pinturas del resto del cenobio por ser de clausura.



Il. 11. Jan van den Hoecke o Joost de Pape, *Leandro y Hero*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Andrés y San Pablo ermitaño. Pérez Sánchez¹⁰⁰, a partir de esta noticia, identificó el primero como el conservado en el Museo del Prado, el segundo en el Museo de Bellas Artes de Nancy (1643, 235 x 160 cm), el tercero en Berlín (1636; 200 x 149 cm, destruido en la segunda guerra mundial), el cuarto del Museo de Bellas Artes de Budapest (1628; 206,1 x 177,7 cm) y el último en el Louvre (R. F. 125). Burke y Cherry¹⁰¹ identificaron en el inventario de 1647 la *Concepción*, el *San Andrés*¹⁰² y el *San Sebastián*, siguiendo a Pérez Sánchez en su localización actual. Pensaron que el último cuadro pasó a la colección de la viuda del Almirante -aunque su bajo precio (1500 reales) lo hace dudoso- y que se hallaba en el inventario de 1691 con el nº 98¹⁰³, pero este ejemplar no debía de ser el que fue a San Pascual, pues los cuadros fueron entregados antes de la muerte del X Almirante.

(100) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Ribera...», p. 83.

(101) BURKE, Marcus B, y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 434.

(102) Se menciona una copia en la tasación de pintura de 1647, 326.

(103) BURKE, Marcus B, y CHERRY, Peter, *Collections...*, pp. 434 y 962.

Anotaremos respecto al *Bautismo* que no figura en el inventario de 1647, por lo que no lo adquiriría don Juan Alfonso, sino su hijo don Juan Gaspar. No nos corresponde, por ello, comentarlo.

El *San Pablo ermitaño*¹⁰⁴ estaba emparejado con el *San Sebastián*¹⁰⁵ en la colección. Presumiblemente, fueron encargo del Almirante realizado poco después de su llegada a Nápoles, por lo que su aspecto no debe de estar lejos de los dos cuadros homónimos que fueron propiedad de don Jerónimo de la Torre. En nuestra publicación sobre el secretario real identificamos como de su colección el *San Pablo Ermitaño* del Louvre, que Pérez Sánchez considera que fue del Almirante y se entregó a San Pascual; por nuestra parte, preferimos que el del IX Almirante sea el que se halla en el Museo Nacional de Estocolmo, pues su composición es parecida al del museo parisino y tiene iguales medidas (208 x 157 cm), pero está fechado en 1644, año en que don Juan Alfonso inició su virreinato. En cuanto al *San Sebastián* de Berlín que era su pareja según Pérez Sánchez, su fecha de 1636 no conviene a nuestra hipótesis, y por el contrario, el que se conserva en el Muséed'artmoderne André Malraux de Le Havre (226 x 173,5 cm) responde al mismo modelo del que tuvo don Jerónimo de la Torre. Existen algunas opiniones que niegan su condición de original, en cuyo caso podría ser copia del que tuvo el Almirante y pasó luego a San Pascual.

La *Concepción* del Prado obtuvo la valoración más alta de Arias (7700 reales) y se difundió mediante frecuentes copias¹⁰⁶. No obstante, el ejemplar más copiado de los riberas del Almirante fue el denominado en el inventario *Virgen con san José*¹⁰⁷. La inexpresiva denominación y falta de detalles de la tasación de Arias ha dificultado hasta ahora identificar este lienzo. Pero en 1664 volvió a tasarse, ahora con ocasión de la muerte de la viuda del Almirante¹⁰⁸, y la descripción es amplia: “Destierro de Nuestra Señora...con

(104) 1647, 604.

(105) 1647, 603.

(106) Prueba de su fama es que tuviera una copia el escribano Francisco Frechel. Zurbarán y Francisco Rizi, al tasar sus pinturas en 1663, identificaron que el original era del Almirante (BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 44).

(107) 1647, 596: Ytten vio un lienzo grande de una nuestra Señora y sanct Joseph de mano de Joseph de Rivera = inventariado a n° 596 = Tasólo en cinco mill y quinientos reales 5500.

(108) La pintura pasó a poder de doña Luisa de Sandoval y Padilla, en cuyo inventario de 1664 fue valorada en precio algo más alto que en 1647; 1664, 1: Primeramente tassó un destierro de nuestra Señora de tres baras de alto y dos y media de ancho con un niño Jesus dormido en los braços con un san Joseph riéndose y con dos niños hechando flores en quinientos y cinquenta ducados 6050 (Transcrito en BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, pp. 579-580).

un Niño Jesús dormido en los brazos, con un san José riéndose y con dos niños echando flores”, e incluye las medidas (3 x 2 y ½ varas, equivalentes a 250 x 210 cm aproximadamente). Estos presupuestos no dejan lugar a dudas de que es *El descanso en la huída a Egipto* que actualmente pertenece a la Fundación Villar-Mir [ILUSTRACIÓN 12] ¹⁰⁹.



Il. 12. Jusepe de Ribera, *Descanso en la huída a Egipto*. Fundación Villar-Mir.

(109) SPINOSA, Nicola, *Ribera, la obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 471, ficha A 347. No se conocían sus precedentes propietarios, según esta publicación, más allá de 1920.

En la tasación de 1647, la anterior pintura aparece seguida de un *Martirio de santa Inés*¹¹⁰ que es valorado en la misma cantidad, 5500 reales. Podría presumirse que fuera también de Ribera, pues es extraño que Arias no apuntara la autoría en una pieza de tan alto valor. Sin embargo, en el inventario de 1664 de la viuda del Almirante ya no aparece emparejado con la *Virgen y san José*, sus dimensiones son menores (2 x 1 y ½ varas) y no se describe como martirio¹¹¹. El precio tampoco es igual, pues en esta tasación dobla a su antigua pareja (13200 reales, aunque se destaca el marco), y tampoco se tasan juntos, ya que el *Descanso* abría el inventario mientras que *Santa Inés* lleva el número 33.

El *Martirio de san Andrés*¹¹² del Almirante se supone que es el de Budapest porque concuerda con la descripción de Ponz y se considera el original, aunque al estar fechado en 1628 no parece que llegara por encargo. Hay otros ejemplares que se tienen por copias en el Museo Goya de Castres y en el Palacio Real de Madrid.

El *San Antonio* de Ribera de don Juan Alfonso, valorado en el alto precio de 3000 reales¹¹³, pudo ser uno de los cuadros que, según fray Francisco de los Santos, regaló su hijo don Juan Gaspar a Carlos II para decorar un salón en las estancias reales del monasterio del Escorial, entre la veintena donados por varios nobles que llevó Juan Carreño de Miranda en 1676¹¹⁴. El jerónimo anotó un cuadro de este asunto en ese recinto¹¹⁵. No está claro si este cuadro es el que se conserva *in situ* o el de la Academia de San Fernando, cuyo catálogo indica que procede igualmente del Monasterio (1636, n° inv. 637; 262 x 200 cm), en cuyo caso, por su calidad, este sería el del Almirante y el otro una copia¹¹⁶.

En Palermo debió comprar el Almirante tres perspectivas grandes de Vincenzo de la Barbera (h. 1577-1642 Palermo). Pietro NovelliilMonrealese,

(110) 1647, 595: Ytten vio un lienço grande de un martirio de santa Ynes inventariado a n° 595 = Tasóle en cinco mill y quinientos reales 5500.

(111) 1664, 33: Más tassó una santa Ynes de dos baras de alto y bara y media de ancho con su marco tallado negro y dorado mill y ducientos ducados 13200.

(112) 1647, 630.

(113) 1647, 626: Ytten vio un lienço grande de un sanct Antonio de Padua de mano de Jusepe de Rivera = inventariado a n° 626 = Tasólo en tres mill reales 3000.

(114) SANTOS, Fray Francisco de los, Descripción... (ed. 1681), fol. 83v.

(115) SANTOS, Fray Francisco de los, Cuarta Parte de la Historia de la Orden, 1680, p. 261.

(116) Aunque existía alguna pintura más puesta a nombre del pintor valenciano, las valoraciones eran pequeñas o las atribuciones de Arias incorrectas, como sucedía en el caso de la Bruja.

a quien hizo ingeniero de la Corte, pintó para él, quizá gratuitamente, su retrato de medio cuerpo y otro ecuestre de Felipe IV, ambos tasados en 1650 reales, y tenía además tres grandes cuadros suyos, un *Hércules hilando* de 2000 reales, un *Caín que mata a su hermano con Adán y Eva* de 3300, y otro de *Lot* con muchas figuras en 4400 y marco de solo 70 reales.

Pasamos ya a los autores nórdicos. De cinco pinturas se dice que eran alemanas, sobre todo un retablo grande de *San Juan predicando en el desierto* con muchas figuras pequeñas, valorado en 2200 reales; de once se dice que son de Durero, pero un retrato de Erasmo sería de Holbein, y una tabla pequeña con un juego se considera en 1691 de su escuela. Burke y Cherry¹¹⁷ identificaron un *Adán* y una *Eva*, como los del Museo del Prado, aunque erróneamente pues se ha justificado su procedencia de la colección de Cristina de Suecia; además, se localizan en 1691 en el inventario del X Almirante¹¹⁸ y la descripción que allí se hace difiere de la tabla en el caso de Adán.

De manera genérica, Arias denominó flamencas a 28 pinturas, la mayoría países, ocho de ellos del “Flamenco”. Había un pequeño *Nacimiento* guardado de corales de Lucas van Leyden valorado en 1600 reales, y seis cabezas de Antonio Moro fueron las compradas en casa de Carducho. De los Brueghel había siete composiciones valoradas con altos precios pese a su pequeño tamaño: así, una lámina con la *Adoración de los Reyes* de 2000 reales, otra de la *Virgen con el Niño* dormido y ángeles dentro de una guirnalda de flores que dio la marquesa de Villanueva de Valdueza (2200 reales) o una tabla con otra guirnalda y en su interior una *Virgen con el Niño* de 3300 reales.

A nombre de Rubens aparecen seis pinturas, aunque Arias rechazó que lo fuera un *País con ninfas*. Dos de los marcos vacíos habían tenido pinturas suyas, el *Martirio de san Lorenzo* de 4400 reales con marco de cien reales, y otro de 200 para *Venus y Adonis* que no figura en el inventario. Se repite

(117) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 434.

(118) 1647, 316: Yten vio dos quadros en tabla el uno de Adán y el otro de Eva, que están en cueros de mano de Alberto Duro sin marcos, inventariados a n° 316 = tasóles ambos en quinientos y cinquenta reales 550. 1691, 242: Dos pinturas en tabla yguales que tienen de alto dos varas y media menos un dedo y vara menos dos dedos de ancho que en la una se ve a Adán desnudo con un león a los pies y un ramo con una manzana en la mano yzquierda y un papagayo sobre un ramo a un lado en mill y quinientos reales 1500 Y en la otra se ve a Eba desnuda tomando la manzana de la boca de la serpiente y a los pies está una perdiz y de una rama de un árbol está pendiente una tarxetta en mill y quinientos reales 1500.

en la tasación de 1691 *Venus, Marte y Cupido* (será la copia atribuida a Paul de Vos de Potsdam¹¹⁹) y el *Retrato ecuestre del duque de Lerma* hoy en el Prado, ya identificado por Burke y Cherry.

De Van Dyck había cuatro cuadros, dos retratos de mujer de precio insignificante, una *Adoración de los Reyes* grande de 1500 reales con marco dorado de igual precio por tener figurillas plateadas. La *Santa Rosalía* de 3300 ha de ser la de San Pascual de cuerpo entero y similar a la de El Escorial que Rose de Viejo encontró en la Menil Collection de Houston¹²⁰; la pudo comprar el IX Almirante en Sicilia por ser la santa panormitana.

De animalistas flamencos había de Snyders tres copias de naturalezas muertas con aves, animales y frutas. De Paul de Vos eran cuatro cuadros grandes de animales y cazas diferentes a 2500 reales cada uno, que podrían ser tres monterías de dos varas y media de alto por cuatro varas de largo de 1691, aunque se rebajaron dos a 2200 y uno a 1100 reales. Además había en 1647 una copia de un gran lienzo de *Lobos comiendo un caballo* de Vos.

No parece que el IX Almirante tuviera mucho interés en la pintura española, y solo había un lienzo en grisalla, una lámina de un desconocido Marcelo de Iniesta, y dos pinturas de Pereda, un fruterico y el *Desengaño* hoy en el KHM. Ya dijo Palomino que “Esta Pintura por ser cosa insigne la colocó el Señor Almirante padre en la sala destinada para pinturas de los eminentes españoles” y Burke y Cherry la identificaron en los inventarios de 1647 y 1691.

(119) 1647, 598: Ytten vio un lienço de la diosa Venus y Marte y Cupido es de Ruvens inventariado a nº 598. Tasóla en tres mill reales 3000. 1691, 70: Otra pintura en lienzo que tiene dos varas y media de alto y quatro varas y seis dedos de largo en que se ve diferentes armas, pettos y espaldares y murriones, alabardas, una pieza de artillería cavalgada un caballo que solo se le ve la caveza y pescuezo, Marte juntto a él Venus le tiene de la mano y la otra puesta sobre el ombro y está desnuda y solo tiene un manto colorado, un cupidillo junto a ella y detrás un sátiro con un achaenzendida en la mano y otro cupidillo entre las armas, en siete mill reales 7000. También podría identificarse con el original de Rubens del mismo asunto presente en 1691, 81, hoy en la Dulwich Picture Gallery, aunque nos inclinamos por el de Potsdam porque se valoró en 7000 reales y el otro en 1500, un precio inferior al de 1647; Vergara descubrió la procedencia de ambos cuadros en el inventario de 1691 (VERGARA, Alexander, «TheRoom...», p. 35).

(120) ROSE DE VIEJO, Isadora, *Manuel Godoy. Patrón de las Artes y coleccionista*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, p. 118. Podría ser también la de Apsley House en Londres.