

AVANCE DE LA COLECCIÓN DE FERNANDO FERNÁNDEZ DE VELASCO: DEL TALLER DE VELÁZQUEZ A JACINTO MELÉNDEZ

La colección de pinturas que Fernando Fernández de Velasco reunió en Villacarriedo (Cantabria) incluía un retrato del fundador del palacio que adjudicamos a Miguel Jacinto Meléndez, retratos de Juan de Velasco, secretario personal de Ambrogio Spinola, y de José de Velasco, obras de Gaspar de Crayer. Además, contenía una singular galería de retratos procedente del palacio Velasco de Espinosa de los Monteros (Burgos) que pintó Domingo de Carrión, colaborador de Diego Velázquez, para Pedro de Velasco, secretario del duque de Medina de las Torres y ayo de Juan José de Austria.

Fernando Fernández de Velasco accumulate a collection of paintings in Villacarriedo palace (Cantabria), including a portrait of the founder of the palace that we attribute to Miguel Jacinto Meléndez, portraits of Juan de Velasco, personal secretary of Ambrogio Spinola, and José de Velasco, works of Gaspar de Crayer. Also, a unique gallery from the Velasco palace in Espinosa de los Monteros (Burgos) who painted Domingo de Carrión, Diego Velázquez collaborator, by Pedro de Velasco, secretary of the Duke of Medina de las Torres and preceptor of John of Austria.

Prácticamente permanece inédita la colección de pintura que reunió Fernando Fernández de Velasco (Burgos, 1835 – Villacarriedo, 1912), miembro de una rama secundaria de la familia Velasco cuyo tronco principal ostentó la condestabla de Castilla desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XVIII. Fernández de Velasco creó en el palacio de Soñanes en Villacarriedo (Cantabria) una evocación histórica, restaurando el palacio heredado de sus antepasados maternos al cual añadió una magnífica biblioteca y una colección de pintura

que especialmente trataba de resaltar las raíces de su apellido paterno. Para él –destacado protagonista del carlismo y diputado tradicionalista en las Cortes de 1867–, la tradición familiar de los Velasco significaba enlazar con una de las más importantes familias nobiliarias españolas, de modo que la genealogía legitimaba una trayectoria histórica al servicio de los valores del carlismo y el neocatolicismo más exacerbado. Personaje culto, fue escritor, académico de la Historia, y amigo de José María de Pereda y de Marcelino Menéndez Pelayo.¹

Nuestro protagonista incluyó en su colección obras de diversas procedencias y, entre ellas, una importante galería de retratos de miembros de la familia Velasco pintados por un colaborador de Velázquez, Domingo de Carrión, que muestra la influencia directa del maestro. Esta galería tiene su origen en Pedro de Velasco, ayo de Juan José de Austria, que construyó un palacio de tipo madrileño en Espinosa de los Monteros (Burgos) de 1627 a 1632, dotándolo de un conjunto de retratos pintados por Domingo de Carrión que mantenía, en 1636, una cuenta con Velázquez por pinturas y ha de ser el desconocido pintor que colaboró con el pintor sevillano en los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro en Madrid. Además de los retratos, Pedro de Velasco adornó la capilla de su palacio en Espinosa con obras de Orazio Borgianni y otras del círculo de Carducho atribuibles a Félix Castello. En este palacio fue educado en secreto el infante Juan José de Austria antes de ser legitimado en 1642, y allí se conservó también un cuadro pintado por el propio Juan José, que tuvo una educación esmerada que incluyó la práctica de la pintura y el grabado.

Otros cuadros reunidos por Fernando Fernández de Velasco proceden de Logroño y los había conseguido Juan de Velasco, secretario personal de Ambrogio Spinola durante más de veinte años. Este personaje estuvo en la embajada de Génova durante cinco años –entre 1599 y 1604 seguramente– y fue secretario personal del general genovés al menos desde 1606 hasta su muerte ocurrida el 2 de diciembre de 1621 cuando las tropas de Spinola cercaban Wesel (Alemania) en la campaña del Palatinado, en los inicios de la guerra de los Treinta Años. Juan de Velasco había tramitado las negociaciones con los holandeses –armisticio de 1607 y Tregua de los Doce Años de 1609– y gozaba de la confianza de Spinola quien solicitó, en 1613 y volvió a suplicar en enero de 1615, al rey Felipe III un aumento de sueldo para su secretario y que se le otorgara alguna merced.² Finalmente, el 9 de junio de 1618 se le concedió título de secretario real para toda su vida y se le eximió de la obligación de acudir a la corte a tomar posesión del título, pues servía en Flandes “cerca de la persona del marques de Espinola”.³ Juan de Velasco fue un importante bibliófilo y aprovisionó de pinturas a su hermano José de Velasco, canónigo en Logroño. En la cercanía de Spinola, Juan de Velasco hubo de estar en contacto con pintores flamencos de Bruselas –Gaspar de Crayer, Hendrick de Clerck, Otto van Veen, del que poseía buena parte de los libros ilustrados con grabados que publicó–, así como con algunos pintores italianos. Como secretario del rey se hizo retratar de cuerpo

¹ FERNÁNDEZ DE VELASCO, F.: *F. Fernández de Velasco*, Santander, 1953. Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P.

² Archivo General de Simancas (en adelante AGS), E. Leg. 2297; RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Ambrosio Spínola. Primer marqués de los Balbases*, Madrid, 1904, p. 728.

³ AGS, EMR_QUI, Leg. 30, ff. 700-703. El título y el salario –de 100.000 maravedíes anuales– se otorgaron con efectos retroactivos desde el 4 de abril, seguramente porque en esta fecha había sustituido a Juan de Mancisidor como Secretario de Guerra.

entero (fig. 1) en un cuadro que su hermano legó en 1623 a la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño. El secretario, con una caracterización amable y elegante, viste capa y espada, y posa de pie junto al bufete en el que está puesto el sombrero por tener derecho a despachar con este atuendo, es decir, con los atributos y privilegios que la etiqueta española le autorizaba emplear como secretario real y representante de Su Alteza.⁴ La pared está vestida de terciopelo rojo con dos bandas de terciopelo cortado con dibujo adamasado. Las telas procuran un ambiente cálido y evocan el marco palatino de la corte. Este revestimiento era habitual en Países Bajos y es posible que así se engalanaran algunas habitaciones del Palacio Viejo de Bruselas, pues con fondos semejantes retrató Rubens a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en 1609. El modelo deriva de la efigie oficial del archiduque Alberto –incluso la rica tela de la manga coincide con la que viste el Archiduque en sus retratos– y se puede poner en relación con la figura del Archiduque que posee el Museu de Arte de São Paulo (Brasil) que había pertenecido al marqués de Leganés⁵ o mejor con los modelos de los que partió Crayer para



1. Gaspar de Crayer, *Juan de Velasco*, 1618-1620, óleo sobre lienzo, 200 x 115 cm, colección particular.

⁴ El 20 de abril de 1647 se redactó un texto sobre el tratamiento y cortesías que había de usar el infante Juan José de Austria -Resolución de S.M. [Felipe IV] (...) sobre los tratamientos y cortesías que ha de usar D. Juan [José de Austria] con toda suerte de personas [manuscrito de la Biblioteca Nacional de España]- que permite comprender el alto privilegio que suponía despachar con sombrero sobre la mesa. En el capítulo 13, que trata sobre el tratamiento a los Títulos, se señala que don Juan les pida que se cubran pero que los títulos estén advertidos de no cubrirse y que don Juan “este advertido de tener el sombrero sobre el bufete, como lo hacía el señor don Juan su tío y el duque de Parma”, en alusión a Juan de Austria y Alejandro Farnesio. Bermúdez de Pedraza señala que en los Consejos “los Secretarios estan en pie, y descubiertos, como criados del Rey, siguiendo la costumbre, de que todos sus criados, si bien sean Grandes, estan descubiertos en su presencia. Tienen un bufete alto, donde ponen las bolsas, hazen relacion, decretan, o apuntan lo que se acuerda”; BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del Rey*, Madrid, 1620, pp. 73 y 77.

⁵ VLIEGHE, H.: *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, t. I, Bruselas, 1972, pp. 260-261, t. II, lám. 239. Vlieghe piensa que pudo encargarse durante la visita que el marqués de Leganés hizo a los Países Bajos en 1627-1628. Para el modelo habría seguido un grabado de Jan Muller abierto en 1615 a partir del retrato que Rubens hizo al archiduque en 1600-1610. Tampoco descarta Vlieghe que tuviera en cuenta el retrato del Archiduque que Otto van Veen pintó en 1600. Si el retrato de Juan de Velasco corresponde a Crayer habrá que convenir que estos modelos los conocía desde hacía años o que el retrato de São Paulo es anterior a la muerte del Archiduque ocurrida en 1621 ya que Diego de Mexía, futuro marqués de Leganés, hizo su carrera en Flandes desde 1600 y desde 1618 ocupó cargos de responsabilidad militar y de confianza del Archiduque. Véase, también, DÍAZ PADRÓN, M.: “Gaspar de Crayer un pintor de retratos de los Austria”, *Archivo Español de Arte*, 38, 151, 1965, pp. 229-244; DÍAZ PADRÓN, M.: “Algunos retratos más de Gaspar de Crayer”, *Archivo Español de Arte*, 38, 151, 1965, pp. 291-299.

realizar este retrato, pues se supone que data de 1627-1628, aunque podría ser anterior a 1621. En este lienzo, Crayer presentó al Archiduque de cuerpo entero, al gusto de la corte española, frente al retrato de medio cuerpo que era habitual en los Países Bajos. También el cuadro de Juan de Velasco lo relacionamos con el arte de Gaspar de Crayer, pintor y retratista de la corte bruselense del que se conocen retratos desde 1618,⁶ aunque no descartamos que pueda ser obra de Otto van Veen. La representación de Velasco, ataviado de secretario, se pintaría poco después de obtener el título en junio de 1618 y, en cualquier caso, antes de su fallecimiento en diciembre de 1621.

Juan de Velasco envió a Logroño retratos de su hermano José y de un canónigo llamado Badarán. Suponemos que a uno de ellos retrata otro cuadro de la colección que muestra a un sacerdote de cuerpo entero con un librito de oración en la mano. Ha sufrido una incorrecta restauración, pero aún se aprecia la calidad de la pintura en la notable caracterización del rostro y en la minuciosidad de los encajes de Flandes añadidos a la tela blanca que cuelga de la cintura del ceñidor.

A los cuadros de estas dos procedencias se añadieron otros de la familia Díaz de Arce, con retratos que atribuimos a Jacinto Meléndez⁷ y diversas pinturas religiosas, entre la que destaca una versión de *Jesús ante Caifás* muy cercana al original de Honthorst en la National Gallery de Londres, así como copias de Guido Reni y pinturas españolas desde finales del siglo XVI hasta la época de Goya, incluyendo un retrato de María Josefa de Alegría, esposa del virrey de Nueva España Miguel de Azanza, por Antonio Poza, tradicionalmente atribuido a Goya.

Por su interés, y dado el espacio del que disponemos, presentamos algunas propuestas y conclusiones alcanzadas durante el estudio de la galería de retratos procedentes del palacio Velasco en Espinosa de los Monteros.

Los retratos de la familia de Pedro de Velasco (fig. 2), pintados por Domingo de Carrión, descubren a un pintor que colaboró con Velázquez largo tiempo: posiblemente desde 1622 a 1636 y tal vez hasta la muerte de Carrión ocurrida en fecha desconocida posterior a 1645 y anterior a 1660 cuando se le mencionó como difunto.⁸ El 4 de octubre de 1636 Carrión declaró, en un primer testamento, que había realizado diversos retratos. Además, señaló que Velázquez le debía cierta cantidad por una cuenta que habían mantenido tocante a pinturas.⁹ El documento únicamente registra deudas por retratos, práctica pictórica que hubo de ser su especialidad aunque hasta ahora, caprichosamente, la única obra conocida y firmada

⁶ En 1621 y 1622 diversos organismos de los Países Bajos le solicitaron retratos de los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón que han desaparecido o no se han identificado, pero casi todo lo que se ha presentado de él es posterior al momento en el que se pintó el retrato de Juan de Velasco. Destacamos por el relativo parecido el retrato de un personaje desconocido pintado en 1618, el retrato de la emperatriz Ana esposa del emperador Matías, del mismo año, y los retratos de Nicolás Triest y su esposa; VLIEGHE, H.: *Gaspar de Crayer...*, op. cit., t. I, pp. 247-252 y t. II, láms. 222-226.

⁷ ARAMBURU-ZABALA, M. Á.; BARRÓN GARCÍA, A. A.: "El palacio del intendente de Aragón don Juan Antonio Díaz de Arce en Villacarriedo", en prensa.

⁸ Sobre la obra de este pintor, BARRÓN GARCÍA, A. A. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.: "Domingo de Carrión pintor de retratos y posible colaborador de Diego Velázquez", *Boletín del Museo del Prado*, XXXI, 49, 2013, pp. 64-81.

⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 4399, Domingo Beltrán, ff. 811r-813v.

del pintor es una *Sagrada Familia* de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid que, igualmente, revela su capacidad retratística.

El príncipe de Esquilache le debía 200 reales sobre el precio acordado por dos retratos de los padres del príncipe que, por las medidas que ofrece, habían de ser de cuerpo entero como era habitual en el retrato español de la época. Francisco de Borja y Aragón (+1658) era príncipe de Esquilache por estar casado con Ana de Borja, princesa de Esquilache y condesa de Simari. Además, era conde de Mayalde y había sido virrey del Perú entre 1615 y 1621. Fue Gentilhombre de la Cámara de Felipe III y caballero de Montesa y Santiago. Fueron sus padres Juan de Borja y Castro, primer conde de Mayalde, y Francisca de Aragón y Barreto, condesa de Ficalho, de quienes encargó retrato a Carrión. Juan de Borja, fallecido en 1606, era hijo a su vez de San Francisco de Borja y fue embajador en Lisboa y Praga donde publicó, en 1581, un escrito propio con magníficos grabados: *Empresas morales*. Aunque no hemos localizado los retratos ni sabemos si se conservan, interesa destacar que el culto príncipe de Esquilache le escogiera para la ejecución de los retratos paternos. Al decir de Vicente Carducho adornaban su casa grandes pinturas y fue una de las residencias nobles que visitó en su demostración de la estima que disfrutaba la pintura en la corte de España.¹⁰



2. Domingo de Carrión, *Pedro de Velasco, señor de Santelices*, 1627-1628, óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm, colección particular.

Tampoco conocemos el paradero de los retratos que hizo para Juan de Bracamonte, mayordomo de la reina Isabel de Borbón y pariente del acemilero del rey, que le debía 100 reales de un retrato de su mujer –María Pacheco Dávila–, y otros 50 reales de “una caveza que hize del retrato de la muger del dicho acemilero mayor”, es decir, de la esposa de Gaspar de Tebes que desempeñaba ese cargo desde octubre de 1621.¹¹ Tebes fue caballero de Santiago y formaba parte del círculo del conde-duque de Olivares, caballero mayor. Gozaba de la confianza del rey y fue embajador en Francia (1630), Venecia (1642-1656) y Viena (1656-1661). Felipe IV le concedió los títulos de marqués de la Fuente y conde de

¹⁰ CARDUCHO, V.: *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid, 1633, p. 149.

¹¹ GASCÓN DE TORQUEMADA, G.: *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, 1991, pp. 113, 142, 319, 335 y 382.



3. Domingo de Carrión, *María de Velasco* (detalle), 1629-1636, óleo sobre lienzo, 200 x 109 cm, colección particular.



4. Domingo de Carrión, *Gaspar de Velasco*, 1643-1644, óleo sobre lienzo, 200 x 109 cm, colección particular.

Benazuza, y fue también alcalde mayor de Sevilla.¹² Estuvo casado con la marquesa Úrsula de Córdoba, fallecida en 1642, que será la retratada por Carrión antes de 1636.

Mejor suerte han tenido ciertos retratos que había pintado para Pedro de Velasco: “declaro que don Pedro Velasco secretario del duque de Medina de las Torres ansimismo me deve doscientos y cinquenta reales de ciertos retratos que le hice, mando se cobren del susodicho y sus vienes”.¹³ Ha de referirse a algunos retratos que adornaron la sala principal del palacio que Pedro de Velasco levantó en Espinosa de los Monteros entre 1627 y 1629, año en el que estaba concluido si se exceptúa la capilla que, añadida al proyecto original, estaba en construcción al fundar mayorazgo el 15 de junio de 1629¹⁴. La decoración de la sala se llevaría a cabo por los mismos años en que se realizaban las pinturas del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro y, en cualquier caso, poco antes de octubre de 1636. Tras la muerte

¹² ESCUDERO, J. A.: *Los hombres de la monarquía universal*, Madrid, 2011, pp. 232 y ss.; OCHOA BRUN, M. Á.: “El incidente diplomático hispano-francés de 1661”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 201, 2004, p. 114.

¹³ AHPM, prot. 4399, ante Domingo Beltrán, f. 812. Se cita en VIZCAÍNO VILLANUEVA, M. Á.: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, 2005, p. 188, nota 339.

¹⁴ AGS, CME, 753,46. AHPM, Francisco Suárez, prot. 6155, ff. 177-205.

de Pedro de Velasco, en 1650, se hizo inventario de los bienes depositados en el palacio de Espinosa de los Monteros. En la sala grande o principal del palacio colgaban diecisiete retratos¹⁵ de figura completa que representaban al fundador y a su esposa, Manuela de Ballesteros, a sus padres y abuelos, a sus hijos y a algunos deudos familiares como los condes de la Revilla. Los retratos de la familia Velasco de Espinosa que se han conservado se pintaron en dos tiempos distintos. A un primer momento pertenecen los retratos de Pedro de Velasco y Manuela de Ballesteros, los fundadores del palacio y mayorazgo. También son anteriores a 1636 los retratos de la hija mayor María de Velasco (fig. 3), el del padre del fundador –Diego de Velasco– que sujeta un retrato pequeño de Juana García de Arredondo, otro de Juan de Velasco, y los de los condes de la Revilla, Alonso de Velasco y Casilda de Velasco. Estas pinturas se realizarían entre 1627-1630, momento en el que concluyen las obras de arquitectura del palacio, y octubre de 1636, fecha del testamento de Domingo de Carrión. En un segundo momento, que podemos datar a finales de 1643, se añadieron los retratos de tres hijos varones: Pedro, el primogénito varón, Diego y Gaspar (fig. 4).

Aparte, en la Sala de Estrado de este palacio, ubicada al fondo del zaguán de la casa, había, en 1650, retratos de cuerpo entero de Felipe II, III y IV,¹⁶ y retratos de medio cuerpo de Fernando el Católico, de Carlos V, del duque de Lerma, de Diego de Velasco –tal vez el padre o el hermano mayor de Pedro de Velasco–, de Rodrigo de Velasco –seguramente el señor contemporáneo de Barrio de Díaz Ruiz (Burgos)– y de una señora que tal vez fuera la duquesa de Lerma o Ana María de Velasco, esposa de Rodrigo de Velasco y hermana del I conde de la Revilla. Completaba el adorno de esta sala un grabado con el árbol de la genealogía de la Casa de Austria y dos retratos del infante Juan José de Austria al que crió como ayo Pedro de Velasco.

La última noticia que aporta el testamento de Domingo de Carrión es la referencia a Diego Velázquez: “declaro que me debe Diego Velazquez pintor de su Magestad cien reales de cierta cuenta que entre ambos emos tenido tocante a pinturas cobrense del susodicho y sus vienes”. No se concretan las pinturas sobre las que mantenían cuenta particular, circunstancia que suele acontecer cuando dos artistas trabajan asociados o, al menos, en colaboración mantenida en el tiempo.

Las pinturas del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro se realizaron entre finales de 1633 y comienzos de abril de 1635 y, a la vista de los retratos de Espinosa que adjudicamos a Carrión, bien pudo ser éste el desconocido pintor de pincelada prieta y minuciosa que se encargó de las figuras, vestidos y gualdrapas en los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón, y de la reproducción fidedigna de las joyas de la corona española: el diamante “estanque” y el rico joyel con la perla “peregrina”. Como se puede esperar de un encargo real, estos retratos ecuestres están ejecutados con mayor cuidado

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante AHPB), prot. 2743/17, fols. 19r-24v.

¹⁶ AHPB, prot. 2743/17, fols. 19r-24v: “Yten en la sala destrado ay tres quadros de cuerpo entero de los reyes Felipe segundo y terzero y quarto. Yten mas dos pinturas de medio cuerpo de don Fernando el catolico y Carlos Quinto. Yten mas quatro quadros de medio cuerpo de Diego de Velasco y de Rodrigo de Velasco, el duque de Lerma viejo y otra señora. Yten mas tres quadros pequeños de cuerpo entero de diferentes reyes y reynas y prinzipes. Yten otro quadro del señor don Juan de Austria de hedad de siete años. Yten otro quadro grande de señor don Juan de Austria de hedad de veinte años andando açerca con sus cazadores y volateria. Yten una pintura de cosas de comer como son çaçã, vesugos, pastelon y otras cosas. Yten un arbol de papel con su marco de la xeneloxia de la casa de Aostria”.

que los cuadros de Espinosa de los Monteros, pues seguramente se concertaron en un precio más elevado. Además, es posible que Carrión colaborara en otros retratos reales salidos del taller de Velázquez en la segunda mitad de los años veinte y en los primeros años treinta. Se desconoce el obrador donde se formó Carrión pero su pintura le presenta como heredero del retrato cortesano de los Austrias hispanos que comenzó con Antonio Moro y continuó con Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Bartolomé González y Rodrigo de Villandrando. La muerte de Villandrando en noviembre de 1622 facilitó el acceso de Velázquez a la corte y el nombramiento de pintor del rey.¹⁷ Velázquez, encargado de los retratos reales desde que en octubre de 1623 fuera nombrado pintor real, hubo de necesitar de ayudantes y Domingo de Carrión pudo comenzar a colaborar desde esos tempranos momentos o bien contactar con el sevillano una vez que falleciera Bartolomé González, pues el estilo del que parte Carrión es también semejante al de González, aunque, a juzgar por los retratos de Espinosa, es más probable que Carrión se iniciara o colaborara con Villandrando en cuya almoneda de bienes adquirió Carrión varios lienzos preparados para el retrato y dos caballetes.¹⁸ Con posterioridad, la colaboración entre Carrión y Velázquez debió ser dilatada en el tiempo, como la existencia de una cuenta entre ambos indica, y la pintura de Carrión evolucionó en el contacto con Velázquez, como muestra el retrato de Gaspar de Velasco, tan cercano a otro de un caballero de la Casa de Priego –en la colección Granados y adjudicado a Juan de Alfaro y Gámez– que también éste podría pertenecer a Carrión.

En el palacio Sacchetti de Roma se guardan retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón que el estado de conservación no permite valorar con detalle pero que Cruz Valdovinos¹⁹ ha señalado que pueden ser copias con variantes de otros retratos originales de Velázquez del año 1623 o 1624. Fueron llevados a Roma por el cardenal Giulio Sacchetti, nuncio en Madrid de 1624 a 1626.²⁰ Ambos aparecen inventariados en 1639 junto a un retrato del hermano del rey del que nada se sabe. Nos preguntamos si participó en estos retratos Domingo de Carrión, pues el retrato de Manuela de Ballesteros deriva muy directamente del retrato de la reina en la colección Sacchetti. La falda se adorna con los mismos motivos aunque en la que viste la reina en Roma los bordados de hilo de oro se perfilan casi individualmente mientras que en el retrato de Manuela de Ballesteros se reducen a toques únicos de pincel, una simplificación que tanto puede deberse al influjo de Velázquez como a la economía de medios utilizados en un retrato que seguramente no alcanzó un elevado precio. Adornos semejantes se ven en la falda de María de Velasco, hija de Manuela y Pedro de Velasco. Recientemente se ha publicado otra versión del rey Felipe IV en colección particular madrileña que es de mayor calidad técnica y de trabajo muy minucioso; tal vez también pueda relacionarse con

¹⁷ LÓPEZ-REY, J.: "Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez", *Arte Español*, XXVI, 1968-1969, pp. 1-4; VARELA MERINO, L.: "Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte*, XI, 1999, pp. 185-210.

¹⁸ VARELA MERINO, L.: "Muerte de Villandrando...", *op. cit.*, pp. 199 y 209-210. Villandrando murió el 22 de noviembre de 1622 y la almoneda de sus bienes se produjo entre el 13 de diciembre de ese año y el 6 de febrero de 1623. Familiares, criados y colaboradores solían disponer de ciertas ventajas, consentidas por la sociedad civil, para recuperar en las almonedas bienes considerados parcialmente suyos o vinculados a ellos. Este podría ser el caso de Carrión, aunque no existe prueba documental que permita afirmar que en ese momento colaboraba con Villandrando.

¹⁹ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, 2011, p. 75.

²⁰ SALORT PONS, S.: "Velázquez and Giulio Sacchetti: two unpublished portraits of the King and Queen of Spain", *The Burlington Magazine*, 143, 2001, pp. 67-72; SALORT PONS, S.: *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, pp. 326-337.

la obra de Carrión.²¹ Similar parecido encontramos en otros retratos femeninos del taller de Velázquez que están acabados con la pincelada precisa y el amor por el detalle que caracteriza a la obra de Carrión, aunque únicamente una comparación directa permitiría avanzar en la relación, pues fueron bastantes los pintores que retrataron a los reyes en los años veinte y primeros años treinta. Nos referimos a los retratos de la infanta María en los Staatliche Museen de Berlín y del Národní Muzeum de Praga, y al retrato de Isabel de Borbón en el Statens Museum for Kunst de Copenhague. Todos estos retratos femeninos son tanto derivación del retrato de la reina Isabel pintada por Villandrando²² como de otros cuadros de Bartolomé González: retrato de Margarita de Austria con su perro Baylán del Museo Nacional del Prado y la versión de cuerpo entero del convento de la Encarnación. Derivan de los retratos que Pantoja de la Cruz hizo a la reina Margarita de Austria en 1601 y 1607. En otros retratos de Velázquez de la prolífica década de los años treinta también se ha sospechado la participación de ayudantes de pincelada precisa entre los que no ha de estar su yerno Martínez del Mazo que, desde el principio, hubo de inclinarse por el acabado blando y colorista del maestro. Posiblemente con Mazo se pueden relacionar los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón que en 1632 se enviaron a Viena. En estos retratos de Viena, como en los que en 1639 se enviaron a Londres y se encuentran en la colección real de Hampton Court,²³ se aprecia un estilo más suelto que nada tiene que ver con Carrión y podrían corresponder a Juan Bautista Martínez del Mazo.

Son tan distintos los estilos que se combinan en los retratos ecuestres de Felipe III y de las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón, pintados para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro madrileño, que la crítica historiográfica ha promovido diversos y contradictorios intentos por lograr una explicación convincente y con ello se ha construido uno de los laberintos más intrincados de la historiografía en torno a Velázquez y, a pesar de lo mucho que se ha escrito, “hasta el momento no se ha conseguido dar una solución definitiva al problema de cuándo y por quién fueron pintados”²⁴ los tres retratos aludidos. El debate permanece inconcluso por no haberse podido identificar en el círculo de Velázquez a un pintor que, como Domingo de Carrión, se mantuvo apegado a la pincelada precisa y prieta y al amor por el detalle.

La documentación ha sido causante de numerosos equívocos y no pretendemos resolver la cuestión definitivamente –pues queda mucho margen para investigaciones futuras– pero intentamos aportar una nueva línea interpretativa y contribuir a desvelar cuál fue la mano –o,

²¹ PORTÚS, J.: “Philip IV, c. 1623-1626”, *Diego Velázquez: the early court portraits. The Prado at the Meadows*, vol. 3, Dallas, 2012, p. 110.

²² Aparte del cuadro del Museo Nacional del Prado se debe añadir otro enigmático retrato atribuido a Villandrando que se encuentra en la Civica Galleria “Anna e Luigi Parmeggiani” en Reggio Emilia; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Dipinti della Civica Galleria “Anna e Luigi Parmiggiani”. 1. I dipinti spagnoli (Reggio Emilia)*, Bolonia, 1988, pp. 52-53; DOVAL TRUEBA, M. del M.: “Velázquez y los retratos de Isabel de Borbón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, 2009, p. 146.

²³ HARRIS, E.: *Velázquez*, Madrid, 2003, pp. 21-22; OLIVÁN SANTALIESTRA, L.: ““Decía que no se dejaba retratar de buena gana”. Modestia e invisibilidad de la reina Isabel de Borbón (1635-1644)”, *Goya*, 338, 2012, p. 18; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 142-143 y 242-243.

²⁴ MORÁN TURINA, M.: ““Pues es más que Alejandro y tú su Apeles”. Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez”, *El palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, 2002, pp. 63-87 (cita, p. 71). También en MORÁN TURINA, M.: *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, 2006, p. 54; en adelante citamos por esta edición.

al menos, una de las manos— que con tanta minuciosidad pintó las figuras de los retratados. Aportamos una noticia documental indirecta junto con la obra de un autor casi desconocido que puede ayudar a comprender mejor tan magnífica serie de retratos ecuestres y creemos que contribuimos a desenredar la investigación que estaba prácticamente detenida desde que Brown y Morán presentaran las tres hipótesis básicas sobre el momento en el que se pudieron pintar los cuadros.²⁵

Varios autores han estudiado el taller del maestro,²⁶ pero en ninguno de los escritos se menciona a Domingo de Carrión y de los primeros años de Velázquez en la corte poco se sabe. Pudo colaborar su hermano Juan Velázquez y tal vez Domingo de Yanguas, testigo en 1626 en la admisión del aprendiz Andrés de Brizuela.²⁷ De Italia pudo traer a Hércules Bartolussi que se declaró oficial de Velázquez en diciembre de 1631.²⁸ Otros pintores realizaron retratos de la familia real y se ha apuntado que Francisco Gómez de la Hermosa pudo colaborar en el taller.²⁹ Este pintor realizó en 1630 cinco retratos de la familia real española para el nuncio, cardenal Giovanni Battista Pamphili. Gómez había pretendido puesto de pintor del rey en 1627 y en 1632 era pintor del infante don Fernando. Como Gómez fueron bastantes los pintores de esos años que realizaron retratos de la familia real española, pero de ninguno se ha documentado relación con Velázquez.³⁰ Los más interesantes retratistas de este

²⁵ BROWN, J.: *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 111-112; MORÁN TURINA, M.: “Pues es más que Alejandro...”, *op. cit.*, pp. 63-87.

²⁶ BROWN, J.: “Entre tradición y función: Velázquez como pintor de corte”, *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, 1999, pp. 60-63; DOVAL TRUEBA, M. del M.: *Los “velazqueños”. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Madrid, 2003, p. 29, edición en internet; DOVAL TRUEBA, M. del M.: “Velázquez y los retratos...”, *op. cit.*, p. 145. También HARRIS, E.: “The question of Velázquez’s assistants”, *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 289-292; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 70-71 y 135.

²⁷ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)”, *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, pp. 105-106; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 70-71 y 135. Además, apunta que con Velázquez pudo aprender el oficio Francisco de Burgos Mantilla.

²⁸ BROWN, J.: “Un italiano en el taller de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 210, 1980, pp. 207-208.

²⁹ COLOMER, J. L.: “1650. Velázquez en la corte pontificia. Galería de retratos de la Roma hispanófila”, *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 41 y 51. Niega la participación de Francisco Gómez en el taller de Velázquez, CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 138.

³⁰ El 3 de octubre de 1633, Vicente Carducho y Diego Velázquez informaron sobre los retratos reales que los alguaciles habían retirado a Simón de Cienfuegos, Antonio Grijal, Antonio Ponce, Juan de la Fuente, Jerónimo de Tos y Francisco Barrera; *Corpus velazqueño. Documentos y Textos*, t. I, Madrid, 2000, pp. 95-96. El 23 de mayo de 1634, los diputados del reino de Aragón encargaron a un joven Francisco Camilo y a los pintores locales Pedro Urzanqui, Andrés Urzanqui y Vicente Tió copia de los retratos que estaban en la Sala Real de la Diputación del Reino de Aragón; MORTE GARCÍA, C.: “Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I) y (II)”, *Boletín del Museo del Prado*, 11, 1990, pp. 19-36 y 12, 1991, pp. 13-28. Más cercanos al estilo tradicional de la corte madrileña, pero de menor calidad que las pinturas de Carrión, son los seis retratos de Felipe II, Felipe III, Felipe IV y sus respectivas esposas de la Universidad de Salamanca pintados por Juan Téllez; AZOFRA AGUSTÍN, E.; PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: “La Galería de retratos de reyes y reinas de España”, *Locí et imagines. Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2013, pp. 157-159. Otros dos retratistas, vinculados a Bartolomé González, fueron Jerónimo López Polanco, muerto en 1626, y Andrés López Polanco, documentado de 1608 a 1639.

momento, practicantes de un estilo próximo al de Carrión, son Felipe Diriksen y Juan van der Hamen, pero tampoco se ha documentado vínculo alguno con Velázquez.³¹

Se supone que Juan Bautista Martínez del Mazo ingresó hacia 1631 en el obrador velazqueño³² y en agosto de 1633 se desposó con Francisca, hija de Diego Velázquez.³³ Es muy probable que el sevillano confiara en Mazo determinadas tareas del adorno del Buen Retiro y es posible que sea autor, bajo la supervisión de su suegro, de los paisajes de los retratos ecuestres que estudiamos. Suponemos que Mazo, a la vera de Velázquez, hubo de inclinarse desde el inicio por la pincelada deshecha que caracteriza sus obras conocidas y, por tanto, lo apartamos de la realización de las figuras que adjudicamos a Carrión. Si Mazo aprendió el oficio de pintor con Velázquez es difícilmente imaginable que éste ejercitara a su yerno en una práctica pictórica sin futuro, tan alejada de la suya propia, como era la pintura precisa y analítica de la corte madrileña. Es posible que Velázquez llegara a algún acuerdo de colaboración con Antonio de Puga y Juan de la Corte, por no hablar de Juan de Pareja del que nada se sabe en estos años. Se sabe que Corte hizo el *Socorro de Valenza del Po por don Carlos Coloma* en el que Velázquez pintó la cabeza del protagonista, aunque la obra es ligeramente posterior a la finalización de las pinturas del Salón.³⁴ Ambos pudieron participar en los paisajes de las pinturas de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón y, en este sentido, el paisaje de jardines en perspectiva que acompañaba a la figura de Margarita de Austria –que Velázquez o Mazo acabaron medio ocultando– pudiera corresponder a Juan de la Corte o Antonio de Puga, como se ha indicado. Pero, como novedad, proponemos que Domingo de Carrión ha de ser el pintor de pincelada pulida y detallada que pintó las figuras de Felipe III y de las reinas. Para los cuadros del Salón de Reinos y de los saloncetes anexos pudo recurrir a Domingo de Carrión, Martínez del Mazo, Juan de la Corte, Antonio de Puga y tal vez otros pintores, pues eran muchos los espacios que había que decorar. La década de los años treinta fue un periodo de producción prodigiosa³⁵ en la parca actividad

³¹ En 1620 Diriksen hizo un retrato desconocido de Felipe III y con su firma se conserva el retrato de un caballero de la familia Ibarra en el Ayuntamiento de Eibar y otro de una dama, datado en 1630, que perteneció a la colección Fluxá y es muy semejante al retrato de María de Velasco de la galería de Espinosa; ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 338-348; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, p. 80. Sobre los retratos del Instituto Valencia de Don Juan y Juan van der Hamen, JORDAN, W. B.: *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Madrid, 2005, pp. 218-219; NAYA FRANCO, C.: “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja: el descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el Instituto Valencia de Don Juan, pintado por van der Hamen”, *Ars & Renovatio*, 1, 2013, pp. 194-214.

³² CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, op. cit., pp. 71 y 135-137.

³³ LÓPEZ NAVÍO, J.: “Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 132, 1960, pp. 387-419.

³⁴ La noticia sobre esta obra de Juan de la Corte con la cabeza del protagonista realizada por Velázquez se recogió en el inventario del palacio del Buen Retiro de 1700: “otra [pintura] de quatro varas de largo y tres y media de alto; quando don Carlos Colonna socorrió la Valencia del Po; de mano de Juan de la Corte, y la caveza del retrato de Velazquez; con marco dorado, tasada en cien doblones”; PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1776, t. VI, pp. 129-130; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. I, p. 364; TORMO, E.: “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, pp. 281, 293 y 295; CATURLA, M. L.: “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 132, 1960, pp. 340-341; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 363.

³⁵ BROWN, J.: “Velázquez en las décadas de 1630 y 1640”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 (1999), pp. 151-163.

artística de Velázquez y las radiografías de estos tres retratos ecuestres y de otras obras del periodo han permitido observar que, a partir de modelos del taller, se usaban calcos³⁶ para encajar los rostros y las figuras, de modo que otros artífices elaborarían estos elementos de las pinturas bajo la supervisión de la magistral mano de Velázquez. Varios autores han creído ver la misma autoría en los tres rostros del rey y de las reinas,³⁷ mientras Garrido observó en las radiografías ciertas diferencias en el rostro de Isabel y propone un tercer pintor distinto a Velázquez y al ejecutante de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria.³⁸ Los retratos procedentes de Espinosa de los Monteros demuestran que Carrión sabía dotar de realismo a los retratados y que podía pintar del natural. Carrión practicaba un estilo “anticuado” en los años treinta cuando Velázquez llevaba tiempo propugnando la pincelada suelta, pero seguramente era un modo de pintar apreciado en la corte porque lograba realismo y parecido físico. En cualquier caso, con semejante estilo detallado, aunque más pulcramente aplicado pues no en vano se trata de retratos para un palacio real, están realizadas las figuras de Felipe III y su esposa, a caballo.

Bajo un retrato de Isabel de Borbón, ahora en colección particular neoyorquina, se ha observado que existe otro retrato anterior a partir del cual se habría realizado la versión del museo de Copenhague. Pero no se conoce ningún otro retrato femenino de la familia real pintado por Velázquez y que sea de los años veinte, si se exceptúan las cabezas de María de Hungría e Isabel de Borbón que debieron utilizarse como modelos para el taller. Se han podido perder, pero los retratos personales de la reina y de la infanta María anteriores a 1630, si existieron, debieron de ser pocos y no los destaca Pacheco. Se diría que Velázquez mantuvo cierto disgusto por los vestidos femeninos minuciosos que, desde hacía décadas, eran parte consustancial al retrato de corte y es probable que tuviera que recurrir al servicio de terceros pintores para completar las joyas y los precisos bordados y encajes que eran demandados por la clientela femenina. Entre estos pintores singularizamos a Domingo de Carrión que alcanzó algunos de sus mayores logros en los meticulosos retratos femeninos de la familia Velasco de Espinosa de los Monteros y que, además, en 1636 tenía pendiente el cobro de los bustos de las esposas de Juan de Bracamonte y de Gaspar de Tebes. El maestro sevillano rehuía de la precisión realista para figurar tejidos y joyas, pero manifestó una gran facilidad en la representación plástica de las cabezas³⁹ y tendió a un tratamiento abreviado de los vestidos, a riesgo de no complacer el gusto de las damas por ver reproducidas con precisión sus joyas y sus vestidos. Es muy

³⁶ PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado*, 47, 2011, p. 27. Doval interpreta que los retratos de María de Hungría y de Isabel de Borbón –del salón de retratos de El Escorial– serían modelos para uso del taller; DOVAL TRUEBA, M. del M.: “Velázquez y los retratos...”, *op. cit.*, pp. 142-144. El pintor Antonio de Salazar adquirió en la almoneda de bienes de Rodrigo de Villandrando “una regla para medir retratos” que posiblemente fuera uno de los instrumentos usados para copiar pinturas: VARELA MERINO, L.: “Muerte de Villandrando...”, *op. cit.*, p. 209, nota 233.

³⁷ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 181; señala a Martínez del Mazo como autor de los tres retratos.

³⁸ GARRIDO PÉREZ, C.: *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, p. 374.

³⁹ Palomino relató una anécdota sobre la habilidad de Velázquez para el retrato al describir acontecimientos de 1659 pero que pudieron suceder mucho antes. Entre líneas se desliza una crítica sobre una supuesta incapacidad para representar los cuerpos, es decir los vestidos: “dixole un dia su Magestad, que no faltaba, quien dixesse, que toda su habilidad se reducía à saber pintar una cabeza; à que respondió: Señor, mucho me favorecen, porque yo no sé, que aya quien la sepa pintar”, PALOMINO, A.: *El Parnaso Español pintoresco laureado. Tomo Tercero. Con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentés Españoles*, Madrid, 1724, p. 350. Véase, HARRIS, E.: *Velázquez*, Madrid, 2003, pp. 15 y 33; PALOMINO, A. A.: *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2008, pp. 53-54 y nota 528.

conocida la anécdota que cuenta Jusepe Martínez sobre el retrato que en 1642 pintó el sevillano de una joven dama zaragozana, pues refiere el modo de trabajo de Velázquez. Del natural pintó la cabeza mientras que el resto del cuerpo lo llevó al taller de Martínez para acabarlo personalmente o con ayuda ajena. Cuando fue a entregar la obra, la dama no la aceptó porque no había reproducido las finas puntas de Flandes de la valona que vestía cuando la había retratado.⁴⁰ Como en el caso zaragozano, el gusto femenino, acostumbrado al retrato tradicional que permitía identificar



5. Arquitecto madrileño, Sala de Estrado y corredor del Palacio de Pedro de Velasco, 1628-1632, Espinosa de los Monteros (Burgos).

con exactitud la ropa y las joyas que se lucían, le pudo obligar a recurrir a los servicios de Carrión muy pronto, tras la muerte de Villalpando, para que se hiciera cargo de los vestidos, de las joyas y de los encajes. Quedaba esa asignatura pendiente y tras retornar de Italia, insatisfecho con el modelo usado en el taller para la reina Isabel, lo repintó completamente. El nuevo modelo de Isabel de Borbón, ahora en Nueva York, se suele datar en 1631-1632, pero puede ser simultáneo al retrato ecuestre de la reina, pues el jubón y la falda, que representa con un grado de abstracción maravilloso, son los mismos que luce la reina Isabel de Borbón en el retrato ecuestre, sustituido el marrón y las cifras por el elegante negro de la etiqueta española. En este retrato se mantienen, muy esquematizados, los adornos repetidos por el perímetro de la falda, en el cierre del corpiño y en la sujeción de las mangas bobas. Los bordados de inspiración vegetal, a modo de palmeras curvadas en el retrato ecuestre de la reina, adoptan la forma del motivo persa conocido como “boteh”, que disfrutaba entonces de un éxito arrollador, y se trazan con tal soltura en el cuadro neoyorquino que resultan casi irreconocibles.

En el palacio de Espinosa las pinturas de Pedro de Velasco se exponían en una Sala de Estrado que cuenta con una balconada de madera con columnas y pilastras dóricas (fig. 5). Desde este corredor, los invitados podían asistir a los actos festivos o representativos que seguramente se organizaban en la sala. El corredor de Espinosa recuerda la balconada del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y nos permite reabrir el debate sobre cómo era la mencionada balconada y de qué material estaba realizada.

Elliott y Brown dedicaron una monografía ejemplar al estudio del palacio del Buen Retiro y la significación política del Salón de Reinos, salón de la virtud del príncipe.⁴¹ Reconstruyeron

⁴⁰ MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988 (h. 1675), p. 212.

⁴¹ BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 150. Otras lecturas, KAGAN, R. L.: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008, pp. 101-119; MARÍAS, F.: *Pinturas de historia, imágenes políticas: repensando el Salón de Reinos. Discurso leído el día 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. Fernando Marías y contestado por la Excmo. Sra. Dª Carmen Sanz Ayán*, Madrid, 2012.

la decoración del Salón con un balcón o galería que corría alrededor y permitía alojar espectadores para contemplar los espectáculos que allí se organizaban. La imaginaron cerrada con una balaustrada de hierro dorado. Es posible, pero resulta difícil y costoso dorar el hierro y la propuesta podría tener problemas de estabilidad. Puesto que las descripciones antiguas destacan la balconada del Salón de Reinos sobre los balcones de los saloncetes anexos, nos preguntamos si no sería de madera dorada, a semejanza del corredor de la Sala de Estrado del palacio de Espinosa. Robert Bargrave vio el Salón de Reinos, en el invierno de 1654-1655, y se refirió a la balconada como “a stately balcony” (regia balconada o majestuoso balcón); “a noble balcony” (noble balconada); “a fair balcony”⁴² (rica balconada o galería), palabras que conjugan mejor con la galería que proponemos que con un balcón de sencillos balaustres. Como “Palestra imperial” la calificó Diego de Covarrubias y Leiva en un soneto que dedicó al Salón y, por su parte, Testi dijo que tenía banco de madera para el asiento de los invitados.⁴³ Recientemente una última reconstrucción, a partir de una minuciosa medición de cuadros y espacios, plantea una concluyente colocación de los lienzos y traza una balconada corrida en derredor del Salón, pues señalan que había espacio para ello y también para los jabalcones de hierro que sujetaban la balconada de metal.⁴⁴

⁴² BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale, 2003, p. 111. Marías ha reparado en una sección del Salón dibujada por René Carlier para Robert de Cotte. El texto del dibujo se refiere al salón como “chapelle de los Reinos”, lo que, a nuestro parecer, vuelve a enfatizar la prestancia y amplitud de esta balconada, destacada por varios visitantes que, en contraste, poco o nada dijeron sobre las que recorrían los saloncetes anexos; MARIÁS, F.: *Pinturas de historia...*, *op. cit.*, pp. 21-25. En 1661 Huygens comentó el saloncete que comunicaba con el Salón de Reinos y señaló que el espacio era “un teatro muy bizarro para comedias donde hay unos balcones dorados al rededor y unas pinturas harto buenas”, mientras que del Salón de Reinos escribió que había un *corredor*, como nosotros proponemos: “Por ella [la sala con el bizarro teatro] se entra en otra sala donde todos los generales principales de España se pintaron con las victorias que han ganado. La boveda desta sala esta pintada de blanco y oro muy lindamente, y alderedor tambien va un corredor de rejas doradas”; EBBEN, M.: *Lodewijck Huygens' Spaans journaal. Reis naar het hof van de koning van Spanje, 1660-1661*, Zutphen, 2005, p. 280.

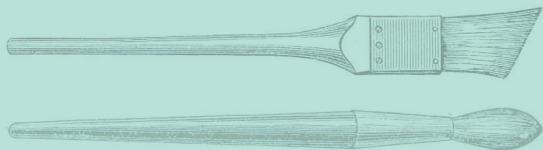
⁴³ ÁLVAREZ LOPERA, J.: “La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005, p. 101.

⁴⁴ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 178. PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: “Los retratos ecuestres...”, *op. cit.*, pp. 30-35. También, la cuidada recreación gráfica de BLASCO, C.: *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, 2001.

Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia

Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones

Ximo Company, Iván Rega Castro, Isidro Puig (eds.)



UNIVERSITAT DE LLEIDA. SERVEI DE BIBLIOTECA I DOCUMENTACIÓ. DATOS CIP

Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia : nuevas perspectivas, nuevas aportaciones / Ximo Company, Iván Rega Castro, Isidro Puig (eds.). – Lleida : Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida : Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), 2017. – 624 pàgines : il·lustracions.

ISBN 978-84-9144-041-3 (en línea).

DOI 10.21001/mpemei.2017

I. Company, Ximo II. Rega, Iván III. Puig, Isidro 4. Congreso Internacional de Historia de la Pintura de Época Moderna (2013 : Lleida, Catalunya) 1. Pintura espanyola – S.XV – XIX – Història i crítica 2. Pintura italiana – S.XV – XIX – Història i crítica

75.034/.035(460)

75.034/.035(450)

CAEM ARTE. PUBLICACIONES

El "Centre d'Art d'Època Moderna" (CAEM) de la Universitat de Lleida y el Grupo de Investigación Consolidado, reconocido y financiado por la Generalitat de Catalunya "Art i Cultura d'Època Moderna" (ACEM) disponen de la línea editorial *CAEM Arte. Publicaciones*, vinculada al catálogo general de "Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida". Estos asumen un compromiso de calidad y rigor en la producción científica y establecen un sistema de arbitraje en forma de evaluación por pares independientes (*peer review*), además de someter cada texto a una revisión por parte del Consejo de Redacción y el Consejo Asesor, compuestos por acreditados investigadores nacionales e internacionales.

Las diversas colecciones de *CAEM Arte. Publicaciones* tienen como único objetivo el apoyo universitario a investigaciones originales, rigurosas y contrastadas de historia del patrimonio artístico.

DIRECTOR

Ximo Company Climent
Universitat de Lleida

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

María Antonia Argelich Gutiérrez
Universitat de Lleida
Gemma Avinyó Fontanet
Universitat de Lleida

COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN

Cristina Mongay Batlle
Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN

Joan Aliaga Morell
Universitat Politècnica de Valencia
Borja Franco Llopis
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Isidro Puig Sanchis
Universitat de Lleida
Iván Rega Castro
Universitat de Lleida

CONSEJO ASESOR

Daniele Benati
Università di Bologna
José Manuel García Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela
Nicola Jennings
The Courtauld Institute of Art, Londres

Víctor Mínguez Cornelles
Universitat Jaume I de Castelló
Juan M. Monteroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela
Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza
Mauro Natale
Université de Genève
Genaro Toscano
Université de Lille 3

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)
Departament d'Història de l'Art i Història Social
Universitat de Lleida
Plaça Víctor Siurana 1, 25003 Lleida
Tel. +34 973 702 196
caem@habs.udl.cat · www.caem.udl.cat

REVISIÓN

Cristina Mongay Batlle (CAEM)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Andrea Pedrosa y Marta Raich (CAEM)

© Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017
© Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), 2017
© Del texto: los autores
© De las fotografías: los autores

ISBN: 978-84-9144-041-3 (en línea)

DOI: 10.21001/mpemei.2017

El CAEM hace constar que todas sus publicaciones tienen como finalidad la promoción de la investigación científica universitaria y, consecuentemente, la mejora de su calidad docente. Todos sus contenidos, citas e imágenes reproducidas se acogen al artículo 32.1 de la Ley de Propiedad Intelectual, según el cual es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada. El CAEM es un centro universitario; su actividad científica y editorial no es lucrativa.



Ximo Company
Iván Rega Castro
Isidro Puig
(Eds.)

Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia

Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones



Agència
de Gestió d'Ajuts
Universitaris
i de Recerca



Universitat de Lleida
Facultat de Lletres

2017

Índice

PRÓLOGO	9
ESTUDIOS	11
'Lo error di costoro'. Leonardo (e Perugino) e la nascita della 'maniera moderna' tra Milano e Firenze	
Edoardo Villata	13
Michelangelo e la Cappella Sistina	
Gianluigi Colalucci	29
Raffaello: tracce di una lunga sfortuna	
Mauro Natale	39
Ribera y el realismo en la pintura napolitana	
Nicola Spinosa	49
La técnica pictórica de El Greco	
Carmen Garrido	69
Velázquez: las claves de un genio excepcional	
Ximo Company	81
Más cuadros que paredes. Apuntes técnicos e inventarios sobre el Salón de Reinos	
Jaime García-Máiquez, Alicia García-Andrés	139
Algunas pinturas más de Pieter Van Lint en el coleccionismo español	
Matías Díaz Padrón	153
COLABORACIONES	161
Renacimientos entre España e Italia (XV-XVI)	163
1436-1461: La concepción nórdica del paisaje en la pintura florentina y el ciclo mural perdido de Sant' Egidio	
Eloi de Tera	165
Un San Jerónimo de Joan de Joanes	
Isidro Puig, Miquel Herrero-Cortell	177
La familia de los pintores Requena: Un estado de la cuestión	
Luisa Tolosa Robledo	197
Sobre los Ribalta y su entorno familiar: aportaciones documentales	
María José López Azorín	213
La capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia Contribución artística de los hermanos Matarana	
Joan Aliaga Morell, Núria Ramón Marqués	223

Del inventar u ordenar historias. Figuras pictóricas en los primeros tratados españoles sobre perspectiva	
Carmen González-Román	249
Pedro de Raxis y la pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén	
José Manuel Almansa Moreno	263
Per l'identificazzione dei pittori Luis Machuca, Pedro Raxis e Miguel Raxis. Un itinerario fra l'Andalusia, Roma e la Sardegna	
Aldo Pillittu	281
Referències formals en la pintura del Greco	
Joan Damià Bautista i Garcia	297
Pintura del Siglo de Oro	309
Pintura de época moderna en la Colección de la Fundación Bancaja: San Onofre de José de Ribera	
Mar Beltrán Alandete	311
El periodo italiano de Hendrick de Clerck (Roma, h. 1587-1594). Reflexiones y consideraciones a través de una pintura inédita de San Juan Bautista en el desierto	
Ana Diéguez-Rodríguez	327
La obra geométrica de Desargues: origen, olvido y recuperación	
Alberto Luque Pendón	339
Velázquez, pintor y erudito. Los giros lingüísticos en La Fábula de Aracne	
Iván del Arco Santiago	359
Francisco Collantes (h. 1604-1656), pintor de figuras	
Margarita Ana Vázquez Manassero	375
“Libros doctos” para el “perfecto pintor”. La bibliografía básica para los estudios de pintura según Carducho en las bibliotecas de pintores del siglo XVII español	
María del Mar Albero	389
Copiar del original para aprender. Los cuadernos de artista del taller de la familia Tornés de Jaca	
Natalia Juan García	397
De la Academia a la Modernidad	411
La búsqueda incesante. Precisiones sobre la pintura aragonesa del siglo XVIII a través del estudio de nuevas obras	
José Ignacio Calvo Ruata	413
Avance de la colección de Fernando Fernández de Velasco: del taller de Velázquez a Jacinto Meléndez	
Aurelio A. Barrón García, Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera	427
Copiando a Corrado Giaquinto	
Iván Rega Castro	441

Pere Pau Muntanya a l'escenari artístic barceloní: dels cicles pictòrics privats als programes iconogràfics institucionals	
Laura García Sánchez	453
Una obra de Angelica Kauffman en el Museo de Bellas Artes de Asturias	
Bárbara García Menéndez.	469
Engracia de las Casas, pintora académica de San Carlos de Valencia, y su entorno	
M ^a Ángeles Pérez Martín.	483
El arte español de época moderna en la enseñanza artística (siglos XVIII-XIX). Alrededor de los premios de las Reales Academias de Bellas Artes	
Cristina Mongay Batlle	495
Abrasado por la imagen de lo bello: la idealización de Miguel Ángel y de su pintura en la prensa artística española de época isabelina	
María Victoria Álvarez Rodríguez.	507
En los márgenes	521
Elementos temporales y elementos de permanencia en la percepción de la obra de arte	
Cristina Arranz Richiger.	523
El vell i el nou: El grans mestres com a referent en l'obra d'Antoni Clavé	
Gemma Avinyó Fontanet, Marc Ballesté Escorihuela	533
La Magdalena errant: imatges líquides en música	
Rosa Tamarit Sumalla	547
"España mística", de José Ortiz-Echagüe, temática y forma pictórica como coartada de artísticidad para la fotografía	
Francisco Javier Lázaro Sebastián	563
Estrategias de arte y ciencia	575
Identificación de pigmentos en algunas pinturas de Época Moderna mediante Espectroscopia Raman (casos estudiados por el Centre d'Art d'Època Moderna)	
Mireia Oromí-Farrús, Ramon Canela.	577
De la pintura a la ceràmica. Obres inèdites del pintor ceràmic Josep Sanchis a la Col·lecció de la Fundació La Fontana	
Ignasi Gironés Sarrió, Vicent Guerola Blay	587
El ciclo pictórico de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía y su proceso integral de restauración. Desmontaje, refuncionalización y reubicación de una estructura singular y compleja del s. XVIII	
María Castell Agustí, Susana Martín Rey, Cristina Robles de la Cruz.	601
Un Calvario de Gaspar Requena: revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela juanesca	
Bárbara Viana García, Vicente Guerola Blay, Eva Pérez Marín	613