

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE



DOTTORATO di ricerca in

Metodi e Metodologie della ricerca archeologica, storico -artistica e dei
sistema territoriali

Curriculum Storia dell'arte, estetica e linguaggi dell'immagine

XXXIII CICLO

TESI

***La pintura italiana en las colecciones del VI conde de Monterrey:
dispersión y fortuna, del siglo XVII al siglo XX.***

Coordinatrice

Prof.ssa Stefania Zuliani

Candidata

Beatriz Calvo Bartolomé

Tutor

Prof.ssa Antonella Trotta

Año Accademico 2020-2021.

Presentación	7
CAPÍTULO 1. EL VI CONDE DE MONTERREY: LA ESTRECHA VINCULACIÓN ENTRE POLÍTICA Y MECENAZGO.	19
1.1 Breve introducción	19
1.2 Estado de la cuestión	23
1.3 El VI conde de Monterrey: la estrecha vinculación entre política y mecenazgo.	31
CAPÍTULO 2. INFLUENCIAS: PANORAMA PICTÓRICO Y COLECCIONISMO ITALIANO	39
2.1 Antecedentes romanos	39
2.2 Coleccionismo napolitano	44
2.2.1 La influencia de Gaspar Roomer y otros coleccionistas	48
2.3 Pintura napolitana de la década de 1630	57
CAPÍTULO 3. LAS CASAS DEL CONDE DE MONTERREY Y SUS COLECCIONES DE MADRID	65
3.1 La casa de la calle de las Rejas: nueva ubicación de la colección.	65
3.1.1 La casa del duque de Sessa	68
3.1.2 La pintura italiana de la casa	77
3.1.3. Organización de la colección	115
3.1.4. Reconstrucción 3D y ubicación de las pinturas	127
3.1.5. Importancia política de la Casa de las Rejas: la pintura como objeto de representación	130
3.2 Casa-jardín del Paseo del Prado Viejo de San Jerónimo	136
3.2.1 Galería: influencias	138
3.2.2 Fuentes y documentos para la reconstrucción virtual	143

3.2.3 Pinturas	145
3.3. Otras posibles casas	150
CAPÍTULO 4. VÍAS DE DISPERSIÓN. EL CASO ESPECIAL DEL CONVENTO DE AGUSTINAS RECOLETAS DE SALAMANCA.	153
4.1 Almonedas	153
4.2 Herederos	157
4.2.1 El marqués del Carpio	161
4.3 Pagos con pinturas	166
4.4. El caso especial del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca	169
4.4.1 Historia del Convento de las Agustinas de Salamanca: motivación para su construcción y advocación	170
4.4.2 Decoración y transferencia de pintura de la colección	176
4.4.2.1 Iglesia de la Purísima Concepción	177
4.4.2.2 Clausura.	197
4.4.2.3 Las obras del interior, un panorama decimonónico	203
4.4.3 La Desamortización de Mendizábal como fuente de documentación y dispersión	219
4.5 Otros patronatos a los que pudieron destinarse pinturas	225
CAPÍTULO 5. FORTUNA DE LA COLECCIÓN (DEL SIGLO XVII AL SIGLO XX).	235
5.1 Breve contexto español	235
5.1.2 Felipe IV: influencias y novedades respecto a la colección real	238
5.2 Aportaciones del conde de Monterrey respecto al coleccionismo español	248

5.3 Fortuna	258
5.3.1 El conde de Monterrey y Giovanni Lanfranco	259
5.3.1.1 La difusión de Lanfranco en el siglo XIX: el caso especial de las Exequias de un emperador romano	276
5.3.2 José de Ribera.	277
CONCLUSIONES	291
IMÁGENES	299
APÉNDICE DOCUMENTAL	329
BIBLIOGRAFÍA	381

Presentación

Si situar el arte en su contexto social, cultural y político nos ayuda a comprender su significado y apreciación, el objeto artístico nos facilita el conocimiento de la personalidad del coleccionista y del propio contexto propiciatorio de corrientes pictóricas, escultóricas, literarias, etc. La actividad artística en el ámbito diplomático será uno de los principales motores de la difusión de modelos durante el siglo XVII, siendo su otro gran pilar el uso del arte como objeto de representación y prestigio. La entrada y difusión de la pintura italiana en la corte de Felipe IV a través de los agentes diplomáticos, embajadores y virreyes, hará de esta un núcleo fuerte en las colecciones reales y las de la nobleza española que, en este caso, estudiaremos a través del VI conde de Monterrey, Manuel de Zúñiga y Fonseca¹. Esto nos ayudará a comprender el papel que desempeñaron a nivel político y cultural, así como los criterios coleccionistas imperantes en España en el siglo XVII, y las influencias al respecto que traía esta nobleza desde Italia, sembrando, muchas veces, el germen de una evolución en estilos e, incluso, criterios expositivos. A este respecto Mercedes Simal publica un dato que nos ayuda a comprender la abundancia artística que Monterrey trajo consigo desde Nápoles, superando su equipaje los 8.000 bultos, entre los que se incluían todo tipo de obras de arte destinadas a las distintas residencias que Manuel de Zúñiga tenía en Madrid, Galicia y Salamanca, así como para la fundación del convento e iglesia de las agustinas recoletas de esta última ciudad². El estudio de la dispersión de estas colecciones facilita la comprensión de los fenómenos de desintegración de las mismas, determina caminos a seguir en investigación y la posibilidad de rastrear algunas obras, y, por otro lado, supone establecer las vías de circulación de modelos e influencias, propiciando importantes aportaciones en la pintura española del siglo XVII y la construcción de una identidad artística con características propias en territorio español.

¹ 1586-1653, virrey de Nápoles entre 1613 y 1637.

² SIMAL, 2013: 351.

A comienzos del siglo XVII se produce en territorio hispánico un auge del interés y gusto por la pintura, comparable al que se daba en Europa³, que empezará a destacar entre las colecciones de todo tipo de objetos, para dar paso a las galerías. Dentro de esta nueva tendencia en el coleccionismo español, la pintura italiana supondrá la base de muchas de las colecciones⁴. La llamada de artistas italianos a la corte de los Austrias para la decoración de los sitios reales y las estancias de la alta nobleza, como embajadores y virreyes en Italia, harán del coleccionismo español un movimiento proclive a tomar la pintura italiana como referencia, no únicamente para el coleccionismo, sino también y como consecuencia del mismo, para la evolución de la pintura española.

En 1638, sir Arthur Hopton escribía las siguientes líneas en referencia a los españoles:

“se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable. Y el Rey en estos doce meses ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores, tanto antiguos como modernos, y el conde de Monterrey se trajo de Italia lo mejor, en especial la Bacanal de Tiziano...; y siguiendo su ejemplo, el Almirante de Castilla, don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar”⁵.

En este sentido el estudio de la colección del conde de Monterrey, de la forma más completa posible, desde su concepción e influencias, hasta su desintegración y aportaciones, resulta de gran importancia en la comprensión de la evolución del coleccionismo español y el influjo italiano.

El gusto preponderante de Felipe IV por el coleccionismo de pintura del Renacimiento, Tiziano y sus seguidores, principalmente, será la base de todas las colecciones nobiliarias. A partir de ella, los puestos de gobierno y diplomacia en el extranjero y más concretamente en Italia y Flandes, permitieron a los nobles españoles estar en contacto directo con el desarrollo del arte moderno, nutrir sus colecciones de los gustos predominantes y las innovaciones, para luego traerlas a

³ ÚBEDA, 2005: 15.

⁴ CHECA; MORAN, 1985: 236.

⁵ BROWN; ELLIOTT, 1985: 120 *Cfr.* MORÁN; CHECA, 1985: 183.

España como fuertes influencias que marcarán este camino de la pintura y el coleccionismo que indicábamos. Esta misma vía no terminará con la disolución de la colección, sino que, por el contrario, la dispersión de las obras podrá propiciar una expansión de dicha influencia en pintores locales menores.

En 1977 el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez publicó los inventarios de bienes del VI conde de Monterrey⁶, haciendo relevante para la historia del coleccionismo la figura del conde que, hasta entonces, era desconocida en ese ámbito. Tres años más tarde, en 1980, Jonathan Brown, a pesar de hacer referencia al único estudio sobre la colección del conde, señala muy acertadamente que de ella se sabe muy poco⁷, y hasta ahora ningún estudio ha tratado de profundizar en este aspecto. Manuel de Zúñiga, tras haber pasado diez años en Italia ocupando el cargo de embajador de Roma primero, y virrey de Nápoles después, volvió a España más rico de lo que se fue y con una importante colección de pintura que repartió entre sus dos casas de Madrid, como se ha mencionado anteriormente, los encargos para el nuevo palacio del Buen Retiro, que se encontraba en construcción, su fundación en Salamanca y, probablemente, algunos objetos artísticos, es plausible pensar se destinarían a su villa de Monterrey, en Orense. El fallecimiento de los condes, sin descendientes, provocó una primera y gran dispersión de las colecciones que, con el paso de los siglos, haría de la mayoría de los cuadros imposibles de rastrear y localizar, así también, los grandes acontecimientos históricos que sufrió el país en los siglos XIX y XX, pudieron terminar de borrar las huellas de algunos de los cuadros más importantes que se atesoraron en el último reducto o vestigio de su labor coleccionista: el convento de agustinas recoletas de Salamanca, conocido como Agustinas de Monterrey. El principal archivo que guardaba documentos del conde de Monterrey, el de los duques de Alba, sufrió un gran incendio en 1936 que devoró la mayoría del archivo, quedando en la actualidad únicamente 86 cajas. A pesar de lo dramático de la situación, quedan evidencias de las contribuciones que el VI conde de Monterrey realizó en el panorama pictórico y coleccionista español, mediante las

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXIV, nº III. Madrid, Real Academia de la Historia, 1977.

⁷ BROWN, 1980: 28.

que puede observarse, en siglos posteriores, el eco de su preferencia por un naturalismo suavizado. El estudio de sus colecciones, ponen de manifiesto esa predilección por dos estilos muy concretos y bien diferenciados: por un lado, la influencia de Felipe IV proporcionará una base de pintura del Renacimiento donde las obras de Tiziano destacan en número sobre las demás, y la experiencia italiana (1628-1637), tanto en Roma y especialmente en Nápoles, irá conformando esa inclinación que citábamos hacia un naturalismo más amable, influenciado por el clasicismo y el colorido neo-veneciano.

La introducción de una nueva figura artística en la corte de Felipe IV, como Giovanni Lanfranco o la reivindicación de la identidad pictórica nacional a través de José de Ribera, suponen dos de las más importantes improntas o legados que el coleccionismo del conde de Monterrey dejó en España y que se harán evidentes a finales del siglo XVIII. A partir de esta época se revalorizarán sus figuras encajando con la tendencia neoclásica, en el caso de Lanfranco, y con el creciente nacionalismo, en el de Ribera⁸, siendo el conde de Monterrey el mayor coleccionista de la obra del valenciano, después del propio rey, y habiendo favorecido el conocimiento en la corte del pintor parmesano al que, hasta el momento, no se le había prestado especial atención. Así también, la difusión de modelos novedosos de estos dos artistas entre los pintores del siglo XVII e incluso, los aprendices de las academias del siglo XIX, constituye una de las más destacadas aportaciones del coleccionismo y mecenazgo del conde de Monterrey a la pintura en territorio hispánico.

Objetivos de la tesis.

Podemos exponer que el principal objetivo de la presente tesis es, en líneas generales, el estudio de los virreyes napolitanos como vehículos de difusión del arte italiano en España a través de la figura del VI conde de Monterrey. Para ello pretendemos dilucidar las siguientes incógnitas, respondiendo a las preguntas que a continuación se plantean: cuáles fueron sus principales influencias en pintura y coleccionismo, qué papel y función desempeñan las pinturas una vez en Madrid, qué

⁸ Recordemos que ya a finales del siglo XVIII se termina la decoración del nuevo palacio Real de Madrid, estando sus salas más importantes vestidas con pintura de Murillo, Velázquez y Ribera.

novedades aportan las colecciones de Manuel de Zúñiga, cuáles fueron las principales vías de dispersión de las obras, que serían, al mismo tiempo, caminos de difusión de modelos y, finalmente, para una comprensión absoluta de la historia de estas pinturas, estudiaremos la fortuna de los ejemplos con más repercusión.

Por todo lo expuesto anteriormente, la siguiente tesis doctoral se ha dividido en cinco capítulos:

El primero de ellos está dedicado a delinear brevemente, ciñéndonos únicamente a aquellos aspectos de su vida pertinentes a la tesis, la figura de Manuel de Zúñiga, VI conde de Monterrey, cuyo perfil político ha sido ampliamente estudiado por Ángel Rivas, como veremos. Los estudios sobre diferentes aspectos relacionados con el conde, como carrera política, su casa del Prado de Madrid, o su fundación en Salamanca, han sido bastante prolíficos, algunos de ellos muy recientes que se especifican en el estado de la cuestión, como el artículo de Massimo Pulini publicado en 2020⁹.

El capítulo segundo se dedica a las influencias recibidas en Italia que determinarán aspectos de su colección de pinturas, delineando un pequeño contexto del coleccionismo y la pintura que se estaban dando tanto en Roma como en Nápoles en los años en los que el conde ocupa cargos de gobierno: la intensa actividad diplomática le llevó a conocer las mejores colecciones romanas. Se presenta también la influencia del coleccionismo napolitano, en el que destaca el mercante y coleccionista flamenco Gaspar Roomer, cuya relación con Monterrey se estudia a través de documentos inéditos y fuentes literarias, para finalmente señalar una serie de tratados contemporáneos que el conde conoció de primera mano y pudieron influir en la conformación y disposición de sus colecciones.

En el capítulo tres hemos desarrollado el estudio de la colección principal en sí misma, analizando la relación de las obras con su entorno, es decir, la residencia en la que se exponían. A este respecto, queda recogida en el capítulo la nueva ubicación de las pinturas que formaban la colección conocida del conde, corrigiendo un error

⁹ PULINI, M. "Capolavori a Salamanca; novità e inediti attribuzioni per importante artista italiani del Seicento" in *About Art Online*, 2020.

historiográfico. El descubrimiento de la nueva casa, su ubicación y su uso nos ha permitido realizar la lectura de las obras como objetos de representación con una fuerte significación político-religiosa.

Además, hemos podido establecer algunos patrones en la disposición de los cuadros que nos ayudan a entender, no solo las influencias recibidas, sino el carácter innovador de Manuel de Zúñiga, que mostró en su residencia una organización principalmente en tres agrupaciones de pintura por autor, género y tema, y una cuarta cuyos temas subrayan la importancia de la estancia que las contenía. El uso de nuevas tecnologías y trabajo de reconstrucción 3D de algunos espacios y la colocación en ellas de varias pinturas, nos ha ayudado a la comprensión, reflexión y lectura de la colección en su contexto, y nos ha permitido realizar síntesis visuales que nos acercan a las residencias de los grandes coleccionistas del siglo XVII.

En el cuarto capítulo se exponen las principales vías de dispersión de la colección que hemos establecido gracias a la labor de investigación en diferentes archivos, manifestando el caso especial que supone el convento de agustinas recoletas de Salamanca y los inventarios de la desamortización. Se muestra la fundación como destino de algunas de las obras, formando parte del fenómeno de desintegración de la colección, y además como centro de conservación de las mismas. Este estudio de la pintura del convento desde el siglo XVII, pasando por la Desamortización de Mendizábal (1635), hasta el siglo XX, cuando se permite la entrada a las dos últimas seglares en clausura, nos ha permitido determinar pequeños traslados de obras de la colección principal del conde para la fundación y establecer el momento de desaparición de algunas de ellas. Las tres vías restantes que se presentan en este capítulo las constituyen las almonedas, los herederos y los pagos de deudas con pinturas, que nos han permitido rastrear algunas de las pinturas y desarrollar hipótesis de sus destinos. Además de los resultados obtenidos con soporte documental, hemos establecido una serie de lugares a los que pudieron destinarse obras, suponiendo un punto de partida para ulteriores investigaciones.

Finalmente, el quinto capítulo se dedica a la fortuna en España de la colección de pintura italiana, con la difusión de algunos modelos y la introducción de artistas

italianos a través de las obras comisionadas y adquiridas por Manuel de Zúñiga. Las aportaciones del conde de Monterrey tendrán impacto en ese mismo siglo XVII mediante copias y versiones de la mano de otros artistas. Presentamos también la fortuna crítica en España de Giovanni Lanfranco gracias al mecenazgo de Monterrey, y de José de Ribera, por la gran aportación cuantitativa del conde y reivindicación nacional, especialmente durante el siglo XIX.

Para todo ello, el trabajo de investigación se ha llevado a cabo en archivos de Nápoles, Madrid, Salamanca y Valladolid, siendo los siguientes los que a continuación se relacionan. Los criterios seguidos para la transcripción de documentos son el mantenimiento de la ortografía original, respetando igualmente la puntuación y abreviaturas, y realizando las aclaraciones pertinentes que faciliten su comprensión entre corchetes. En el caso de documentos extensos se ha optado por la transcripción parcial de los mismos en la que se recogen los epígrafes que contengan la información relativa al tema que se está exponiendo y estudiando, desechando aquellos que no aporten elementos de interés para el estudio ni ayuden a la comprensión del tipo de documento presentado.

Archivio di Stato di Napoli (ASN)

Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN)

Archivio del Banco di Napoli (ABNa)

Archivo General de Palacio (AGP)

Archivo Histórico Nacional (AHN)

Archivo Histórico de la Nobleza (AHNa)

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM)

Archivo de los Duques de Alba (ADA)

Archivo de la Villa de Madrid (AVM)

Archivo Diocesano de Madrid (ADM)

Archivo de la Parroquia de San Martín (APSM)

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Archivo de la Corona de Aragón (ACA)

Archivo de la Chancillería de Valladolid (AChV)

Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca (AHPSa)

Fototeca del Patrimonio Histórico de Salamanca (FPHSa)

Instituto del Patrimonio Cultural Español (IPCE)

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF)

Archivo General de Simancas (AGS)

Bibliografía

Respecto a la elección de la bibliografía tanto para la investigación como para la redacción de la tesis, hemos contado con fuentes literarias históricas, españolas e italianas, enmarcadas desde el mismo siglo XVII, hasta la década de 1920, constituidas por crónicas, tratados, discursos, poemas, noticias y compendios enciclopédicos, relativos al contexto, entorno y época del conde de Monterrey, a las vidas de los pintores, los monumentos que conservan las obras que el conde adquirió y la crítica artística, principalmente.

Además de la compilación bibliográfica de estudios en torno al VI conde de Monterrey y su patrimonio, hemos elegido la bibliografía específica sobre coleccionismo en España que nos resultara de mayor interés para comprender el contexto del que parte y sus aportaciones, eligiendo los estudios sobre los mayores coleccionistas coetáneos al conde entre los que se incluyen también aquellos dedicados a las colecciones reales, especialmente las pensadas para el palacio del Buen Retiro por crearse en las mismas fechas en las que Manuel de Zúñiga realiza el grueso de sus adquisiciones y para el que tuvo una intensa actividad como agente de arte de Felipe IV. Se han seleccionado autores cuyos estudios fueran relativos a las relaciones artísticas y diplomáticas entre España y Nápoles, principalmente, como Diana Carriò-Invernizzi, Alessandra Anselmi o Mercedes Simal. Se ha elegido la bibliografía de los principales estudiosos de pintura y coleccionismo en España

como el Alfonso E. Pérez Sánchez o hispanistas como Jonathan Brown o Francis Haskell, y estudios más modernos sobre la materia como los realizados por Javier Portús o Gabriele Finaldi. De igual manera la elección para el contexto italiano cuenta con los principales estudiosos en la materia, como Nicola Spinosa, Eduardo Nappi, Gerard Labrot o Stefano Causa, además de aquellas publicaciones que se centran tanto en pintores, como Sebastian Schütze, Enrich Schleier, Giovanni Pietro Bernini o Sheila Hale, como materias concretas en relación a coleccionismo como son Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Ceci o Renato Ruotolo. También se han tenido en consideración aquellas que reflejaran las relaciones diplomáticas entre Italia y España y que recogieran la interacción artística, con autores como Joan Lluís Palos, Ida Mauro, Ángel Rivas o Leticia De Frutos.

Agradecimientos

A Miguel Hermoso por ser estricto en sus correcciones, inflexible con los errores, pero gentil y alentador en sus consejos, agradezco también su disponibilidad, a pesar de su carga de trabajo, y el interés mostrado por esta tesis como evaluador externo. A Itziar Arana Cobos, quien siempre se interesó por mi estudio y estuvo dispuesta a escucharme y aconsejarme, generosamente ha compartido conmigo su experiencia como investigadora ayudándome en cuanto le ha sido posible. A don Fernando de Terán por su apoyo y la ayuda que me brindó, siendo director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la lectura y correcta interpretación de los planos que se presentan en esta tesis. A mi tutora, la Prof.ssa Antonella Trotta, quien muy inteligentemente me ha guiado, además de servirme de inspiración, agradezco también su amabilidad y disponibilidad conmigo.

Un especial agradecimiento a mi pareja, por soportarme todo este tiempo, por su infinita paciencia mientras yo realizaba esta tesis y por su amor. Agradezco a mi familia porque sin ellos no sería quien soy y porque cada vez que celebraron mis éxitos me di cuenta de que no estaba sola. A mi yo del pasado por ser tan obstinada, por sacarme de mi zona de confort y por empujarme a esto, por llevarme siempre a dar un paso más adelante a pesar del vértigo que a veces daba. Gracias.

*A la memoria de mi padre, Ángel,
quien siempre pensó que debía dedicarme al estudio,
y a mi sobrino, Diego.*

CAPÍTULO 1. EL VI CONDE DE MONTERREY: LA ESTRECHA VINCULACIÓN ENTRE POLÍTICA Y MECENAZGO.

1.1 Introducción

La aristocracia reflejaba en sus palacios y residencias aquello que el rey fomentaba en los sitios reales ya desde el reinado de Felipe II. La imitación de la nobleza fue evolucionando en paralelo al gusto artístico que mostró el monarca; un interés que culminó y tuvo su máxima expresión con Felipe IV, quien aumentó la pinacoteca real de forma considerable y puso el foco en las artes como forma de representación, prestigio y diplomacia¹⁰. En este contexto y con la figura coleccionista de Felipe IV como referente, se comienza a formar la personalidad artística del conde de Monterrey, quien adquirió una buena base cultural en los primeros años de su carrera política que renovó después en Italia, donde permanecerá casi diez años. Esta experiencia moldeó dicha personalidad y sensibilidad, y, como consecuencia, volvió a España enriquecido no solo económicamente, sino que adquiere una riqueza artística y cultural que difundirá a su regreso. La transmisión artística que señalamos comienza ya en Nápoles, a través de los envíos de pintura para la construcción del palacio del Buen Retiro, que constituirán una aportación pictórica remarcable cuantitativa y cualitativamente¹¹. Así pues, la emulación regia mezclada con la experiencia italiana da como resultado no solo la creación de pequeños museos dentro de las residencias de la aristocracia española, sino una evolución en la pintura que continuará influyendo en la construcción de la identidad artística y cultural gracias a la política coleccionista de algunos virreyes que actuaron como vehículos de difusión de las artes.

La participación activa en los grandes proyectos para el rey, como el citado palacio del Buen Retiro, de artistas italianos recomendados y patrocinados por virreyes fue

¹⁰ ELLIOTT, 2005: 33.

¹¹ ÚBEDA, 2005: 21.

destacable; a pesar de lo cual, su papel en la construcción de la imagen de poder resulta poco conocida. Sin embargo, las embajadas españolas en Roma y el virreinato napolitano fueron uno de los puentes más importantes de unión entre el arte italiano y la Corte de Felipe IV, que contribuyó a modelar esa imagen de grandeza de la Monarquía Hispánica. A este respecto, el reino de Nápoles y la ciudad papal, principalmente, funcionaron como núcleos gestores de ideas que luego se aplicaron en la corte, pues, parafraseando a Joan Lluís Palos, más que españolizar Italia, se italianizará la España de la Península Ibérica¹². Este fenómeno se deberá no únicamente a llamada de artistas italianos para la realización de grandes proyectos decorativos y constructivos, como lo fue El Escorial, sino que el hecho de no poseer una pintura de prestigio internacional, a excepción de pintores como Diego Velázquez (1599-1660) o José de Ribera (1591-1642)¹³, condujo también a mirar a Italia como modelo artístico¹⁴, recogiendo sus innovaciones a través de los agentes diplomáticos en el extranjero que las trajeran como regalo para el rey y también para sus propias fundaciones religiosas y palacios¹⁵. La interrelación entre política, diplomacia y arte irá filtrándose a más capas sociales y ámbitos¹⁶, construyendo no únicamente la imagen de la Monarquía Hispánica a través de los sitios reales y sus decoraciones, espectáculos, etc., sino también la imagen de aquellos nobles y políticos que utilizaron la pintura, el teatro o la escultura, como parte intrínseca a su labor e imagen, como elementos indispensables e inseparables. El VI conde de Monterrey comprendió esta indispensabilidad y entendió que las artes constituían el medio mediante el que visibilizar sus éxitos y su estatus políticos que, en su mayoría, habían acontecido en Italia. Esta misma razón es la que le lleva a promover un reflejo artístico italiano en sus palacios y su fundación salmantina.

¹² PALOS, 2005: 149.

¹³ Cuya pintura reivindicará la Monarquía Hispánica por su condición de valenciano, a pesar de su formación italiana.

¹⁴ Junto con Flandes.

¹⁵ MAURO; VICECONTE; PALOS, 2018: 167.

¹⁶ BROWN, 2017: 3004.

La influencia del virreinato napolitano que vemos en ejemplos anteriores como el III duque de Osuna¹⁷ y la decoración de su colegiata, o el III duque de Alcalá¹⁸, quien trajo la *Magdalena dormida* de Artemisia Gentileschi que hoy se conserva en la catedral de Sevilla, fue especialmente destacable en el conde de Monterrey, en cuyas colecciones y encargos podemos apreciar dos fuertes influjos: por un lado el gusto de Felipe IV que ya hemos señalado, y por otro, para exponerlo más detalladamente, aunque cuenta con la experiencia romana, se hace patente el eco de lo que está aconteciendo en la pintura napolitana de la década de 1630 inclinándose principalmente por el naturalismo clasicista de autores como Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi o Giovanni Lanfranco. La posición como político en Italia le consintió estar en estrecha relación tanto con las mejores colecciones, como con los propios artistas, y es esta absorción cultural, a la que el conde estuvo muy abierto, la que quedará plasmada en sus colecciones.

En este contexto, el conde de Monterrey aparece como el más eminente mecenas de la primera mitad del siglo XVII, en opinión de Haskell¹⁹. Los encargos de pintura napolitana que hizo para el Buen Retiro no tuvieron precedentes ni son comparables con lo que harán después sus sucesores, pues una vez terminada la decoración, Felipe IV no vuelve a prestar atención ni dar más lugar a estos artistas²⁰, a excepción de Ribera; por ello, la colección de pintura del conde de Monterrey y la conservación de parte de ella en el convento de agustinas de Salamanca, se hace aún más importante a la hora de dar lugar, conservar y difundir el conocimiento de la pintura italiana, y más específicamente napolitana, de la década de 1630 en España. Pero la construcción del nuevo palacio no fue el único nexo de unión entre política y arte, aunque sí el más importante cuantitativamente y en cuanto a introducción de pintura moderna: los apoyos políticos de Monterrey y Felipe IV a Niccolò Ludovisi para conseguir el estado de Piombino, dio como resultado el regalo para el rey de la

¹⁷ Virrey de Nápoles entre 1616 y 1620.

¹⁸ Virrey de Nápoles entre 1629 y 1631.

¹⁹ HASKELL, 1980: 177.

²⁰ BROWN, 2005: 51.

*Bacanal de los andrios*²¹ y la *Ofrenda de Venus*²², ambos de Tiziano, traídos por el conde en 1638. También la política de regalos era ampliamente utilizada por la nobleza española para ganarse el favor del monarca en ocasiones, y otras, sucedían por obligación o de forma forzada; no sabemos a cuál de las dos respondió la cesión de tres pinturas para el Real Monasterio del Escorial, regaladas por el conde de Monterrey tras regresar de Italia: una pintura de Aníbal Carracci, *Asunción de Nuestra Señora* que decoraba la sacristía²³, un *Cristo con la Cruz a cuestas* de Sebastiano del Piombo²⁴ y un *Ecce Homo, o Cristo escarnecido*, de Tiziano²⁵. Esta activa política de encargos y regalos para el rey supondrán un revulsivo importante para el coleccionismo personal de sus agentes diplomáticos y será un necesario acercamiento a la pintura, coleccionismo y mercado italiano.

Con la reconstrucción de la historia de la colección principal de Monterrey²⁶, marcamos el camino y evolución del coleccionismo desde su concepción, comenzando por el germen de las influencias que quedan reflejadas en las obras que el conde atesoraba, la funcionalidad de algunos de los objetos artísticos en relación al contenedor de los mismos como objetos de representación política, finalizando el estudio con el establecimiento de varias vías de dispersión que nos ayudan a comprender los procesos de desintegración de una colección, y su fortuna, con la que entendemos la repercusión en España de la política coleccionista y de mecenazgo que desarrolló el conde de Monterrey en Italia.

²¹ Conservado en el Museo Nacional del Prado, Madrid. No. Inv. P000418, 175 cm. x 193 cm. 1523-1526.

²² Conservado en el Museo Nacional del Prado, Madrid. No. Inv. P000419, 172 cm. x 175 cm. 1518.

²³ MAURO, 2018b: 167.

²⁴ BROWN, *op. cit. supra.*, 2005, p. 125.

²⁵ BROWN, *op. cit.* 2005.

²⁶ Hablamos de colección principal para referirnos de la colección conocida recogida en los inventarios de 1653 y 1655, tras la muerte del conde y de la condesa, respectivamente, con objeto de diferenciarla de la que perteneció a otro inmueble y de la que poco se conoce.

1.2 Estado de la cuestión

Los prolíficos estudios en torno al VI conde de Monterrey enfatizan la importancia de establecer un estado de la cuestión con el objetivo de resaltar el valor de esta tesis y comprobar las aportaciones que realiza al estudio de la transmisión, divulgación y dispersión de la pintura italiana en España a través de sus colecciones y encargos. Además de los nuevos datos y la aportación inédita, la labor de historiar dicha colección y, por lo tanto, contextualizar tanto su construcción como su desintegración, no había sido abordada hasta ahora, a pesar de haber sido tratada y mencionada en diversos estudios, la mayoría de forma colateral a otro tema principal: la figura de Manuel de Zúñiga y Fonseca ha dado lugar a diferentes estudios sobre diplomacia y política, arquitectura o pintura en el caso de la publicación de sus inventarios y los encargos para el Buen Retiro²⁷.

En 1977 el profesor Pérez Sánchez publicó por primera vez los inventarios y tasaciones de bienes realizados tras el fallecimiento del conde en su trabajo *Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)*²⁸. En esta importante contribución dio noticia del hallazgo y al mismo tiempo realizó el primer intento por dilucidar la ubicación contemporánea de algunas de las pinturas.

En 1983 Ángela Madruga termina su tesis *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*²⁹, en la que abordó toda la historia de la construcción del convento, fundación del conde. El capítulo primero de su tesis está dedicado a la historia de las monjas agustinas y su llegada a Salamanca, para sumergirse después en la vida de Manuel de Zúñiga, VI conde de Monterrey, cuyos años en Italia son analizados en detalle, hablando, entre otras cosas, de la relación con artistas activos en Nápoles, siendo los más requeridos en pintura José de Ribera, Giovanni Lanfranco y Massimo Stanzione. El capítulo tercero trata de la fundación del convento de

²⁷ Pero no es un caso aislado, figuras como el marqués de Leganés dio lugar a dos tesis doctorales y varios estudios dedicados tanto a aspectos políticos, como artísticos: LÓPEZ NAVÍO, 1962; PÉREZ PRECIADO, 2009; ARROYO, 2012.

²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXIV, nº III. Madrid, Real Academia de la Historia, 1977.

²⁹ MADRUGA, A. *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey* (tesis) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

agustinas recoletas de Salamanca, su planificación y financiación, para dedicar el siguiente a la construcción de la iglesia. El quinto capítulo profundiza en el convento, en general, comparando estilísticamente los dos espacios y clarificando las fases y los artistas que intervienen en cada una de ellas. Dedicó el último capítulo a las obras complementarias como la pala de altar, el púlpito y los altares de Cosimo Fanzago. Es aquí donde dispone una sección dedicada a la pintura del convento que contribuye a su conocimiento por ser la primera historiadora del siglo XX en tener acceso a clausura, aunque señala las atribuciones de pintura ya realizadas por Pérez Sánchez, pues no son el tema principal de la tesis. Sin embargo, continúa siendo una valiosa contribución, especialmente en el conocimiento de obras perdidas gracias a la transcripción que realiza de un inventario conservado en el archivo del convento, al que hoy no tenemos acceso.

La misma autora, en 1992, escribirá un artículo para el catálogo de la exposición sobre Ribera³⁰, *Ribera, Monterrey y las agustinas de Salamanca*³¹ centrándose, principalmente, en las pinturas de la iglesia de la Purísima³². Si bien José de Ribera gozó de la protección de la mayoría de los virreyes, quien desempeña un papel clave, por el número de encargos, fue el conde de Monterrey, coincidiendo en el cambio de paleta del pintor quien abandonará las tonalidades terrosas para dar paso al colorido neo veneciano en algunas de sus obras. La gran influencia que ejerció el conde como mecenas queda ejemplificada y recogida en la fundación de agustinas recoletas de Salamanca, así como la evolución de Ribera a través de las obras comisionadas para la iglesia: *Inmaculada Concepción, Piedad, San Agustín, San Genaro y Adoración de los Pastores*.

Emilia Montaner, por su parte, se doctoró en 1986 con su tesis sobre *La pintura barroca en Salamanca*³³, siendo, junto con Ángela Madruga, las últimas seculares en

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E; SPINOSA, N. (dirs.) *Ribera. 1591-1652* (cat. exp.) Madrid, Museo del Prado, 1992.

³¹ MADRUGA, A. "Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca" en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E; SPINOSA, N. (dirs.) *Ribera. 1591-1652* (cat. exp.) Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 107-114.

³² MADRUGA, 1992.

³³ MONTANER, E. *La Pintura Barroca en Salamanca* (tesis). Salamanca, Centro de Estudios Salamantinos, 1987.

tener acceso a la zona de clausura. Realiza un recorrido y numera las diversas pinturas que se encuentran en el interior, tanto españolas, como italianas. Serán dos trabajos que tomaremos de referencia cuando abordemos la fundación de los Monterrey, aunque desde dos perspectivas diversas y con aportes documentales nuevos, pues nos interesará destacar la cesión de pinturas al convento como vía de dispersión de las colecciones, y al mismo tiempo, como medio de conservación y difusión de los modelos que Manuel de Zúñiga trajo de Italia y que ayudarán a conformar el capítulo de la fortuna.

Concepción Lopezosa Aparicio dedicará sus estudios principalmente al urbanismo y arquitectura madrileños, entre los que contamos los trabajos dedicados a la casa-jardín que los condes tenían en el Prado. El primero, realizado en 1993, *La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de san Jerónimo de Madrid*³⁴ es una reconstrucción histórica del sitio en el que se hallaba la casa-jardín del conde, en el que se pone el énfasis en las reformas llevadas a cabo por él, especialmente en la construcción de la galería y las escaleras del jardín, para las que se eligió a Juan Gómez de Mora (1586-1648) como arquitecto. Tras el fallecimiento del conde, el inmueble pasa a sus herederos y será alquilado en diversas ocasiones hasta ser adquirido, en 1744, por la congregación de San Fermín de los Navarros, que dispondrá la iglesia reaprovechando la galería, mientras que la zona de la vivienda será vendida al conde de Atares seis años después. Esta zona será vendida a la Hacienda Real a final de siglo, mientras que la propiedad de la congregación se venderá en 1885 al Banco de España.

Un año después publicará *La iglesia de San Fermín de los Navarros, antigua residencia de los Monterrey*³⁵. Se trata de un estudio, recogido en un artículo, sobre el sitio que ocupó la casa del conde de Monterrey, desde su adquisición en 1626 hasta su venta en 1744, como primera fase, y de esta hasta la compra por parte del Banco de España. Afronta la reforma total del palacio a la vuelta del conde en 1638,

³⁴ LOPEZOSA, C. "La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 33, 1993, CSIC, Madrid, 1993, pp. 277-287.

³⁵ LOPEZOSA, C. "La iglesia de San Fermín de los Navarros, antigua residencia de los Monterrey" en *Príncipe Viana, Año 55, nº 202*. 1994, pp. 273-297.

centrándose en la arquitectura de la vivienda, jardín y galería, subrayando la influencia italiana del proyecto.

En 2009, Katrin Zimmerman, escribirá *Il vicerè VI conte di Monterrey: mecenate e comitante a Napoli (1631-1637)*³⁶, un artículo para el libro dirigido por Colomer sobre coleccionismo y mecenazgo en Nápoles y España³⁷.

La primera parte del artículo muestra una panorámica general de la carrera política que incluye el ingreso en la corte de Felipe IV, sus embajadas en Roma y su llegada a Nápoles como virrey. Continúa con la figura del conde como mecenas y coleccionista uniendo siempre el arte con sus objetivos políticos, sin poner un énfasis especial en ningún artista, a excepción de Ribera, que servirá para hablar brevemente de la iglesia y del convento de agustinas de Salamanca y las pinturas que decoran la primera.

Las comisiones artísticas realizadas para Felipe IV y el Buen Retiro merecen una atención aparte en la que se señala cómo elige únicamente artistas activos de Roma y Nápoles. Finalmente, quedan reflejadas las obras de embellecimiento de la ciudad que mandó realizar el conde de Monterrey con el objetivo de dejar memoria de sus años de gobierno.

En 2011, Mercedes Simal escribe un artículo para presentar una serie de documentos inéditos encontrados en el Archivo de los Duques de Alba (ADA) que daban noticia sobre los objetos artísticos que el conde de Monterrey trajo de Italia. No obstante, los documentos se refieren a pagos y cuestiones logísticas que no ayudan a dilucidar qué objetos en concreto se trajeron. Únicamente el inventario realizado en 1667 arroja algo de luz sobre la cantidad de pinturas que había en la casa-jardín del Prado, entre las que se encontraba una serie de pinturas que describían la embajada romana del conde; el resto de las obras no sabemos a quién pertenecieron realmente, ya que el inventario se realiza siendo conde de Monterrey

³⁶ ZIMMERMAN, K. "Il vicerè VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631-1637)" en COLOMER, J. L. (dir.) *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2009, pp.277-292.

³⁷ COLOMER, J. L. (dir.) *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2009.

Juan Domingo de Haro, 14 años después de la muerte de Manuel de Zúñiga³⁸. Simal sostiene que este nuevo inventario y el redactado en 1653, se refieren ambos a la casa del Prado.

Ángel Rivas Albadalejo es, sin duda, el estudioso que más se ha centrado en esta figura partiendo de su tesis publicada en 2015, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*³⁹, quien, aunque después realizará otros estudios relacionados con la embajada del conde en Roma, se ha centrado, sobre todo, en el retrato político y diplomático de Manuel de Zúñiga. Sin embargo, es destacable su capítulo dedicado al conde y las artes donde expone la relación que este tuvo con pintores como Ribera y plantea alguna hipótesis sobre los cuadros que formaban la colección. Aunque la mayoría de las veces recurre a bibliografía anterior, es especialmente interesante su propuesta para la *Magdalena* de Ribera⁴⁰ que había en clausura, pues plantea que sea la conservada en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴¹, y con la que coincido.

Desde entonces, han sido varios los estudios de Rivas dedicados a los VI condes de Monterrey, en su mayoría enfocados a aspectos políticos o diplomáticos. Así, en 2016, escribe un artículo dedicado al papel diplomático y mecenazgo que desempeñó Leonor María de Guzmán en Italia, como “embajadora” de Roma y “virreina” de Nápoles⁴².

³⁸ SIMAL, M. “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España” en DENUNZIO, E. *et alli*. (coords.) *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Intensa Sanpaolo. Napoli, 2011, pp. 345-366.

³⁹ RIVAS ALBADALEJO, A. *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)* (tesis) Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

⁴⁰ Las dimensiones de la conservada en el museo de la RABASF son 231 x 173 cm. y está firmada de la siguiente manera: “Jusepe de Ribera / español F. 1636”.

⁴¹ RIVAS, 2015: 567.

⁴² RIVAS ALBADALEJO, A. “Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de “exbaxatriz” en Roma e “virreina” de Nápoles” in CARRIÒ-INVERNIZZI, D. (dir.) *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna*. Madrid. Universidad de Educación a Distancia, 2016.

Por otro lado, las embajadas romanas serán plasmadas en sendos artículos, uno escrito en 2010, sobre la primera embajada del conde ante Gregorio XV⁴³, y otros dos publicados en 2014 sobre la embajada extraordinaria llevada a cabo por don Manuel entre 1628 y 1631, en los que analiza su actuación política⁴⁴ y algunos aspectos culturales y de organización de su casa⁴⁵.

En 2018 publica su último estudio, junto con Jesús Ponce Cárdenas, sobre el jardín del conde de Monterrey⁴⁶, a través de un poema de Juan Silvestre Gómez, escrito en 1639, momento de la reforma de la casa-jardín del Prado y construcción de su galería. Ángel Rivas y Jesús Ponce reconstruyen la historia de la casa, recogiendo el trabajo de Lopezosa y a través de diversos documentos, como la escritura de obras del maestro José de Almeda, firmada por Calderon de la Barca⁴⁷. Describen la vivienda, el jardín y la galería, teniendo como fuente principal de su investigación el poema de Juan Silvestre Gómez *El jardín florido del conde de Monterrey (1640)*⁴⁸, en torno al que gira el libro. Ubican de nuevo la colección conocida de pinturas en esta casa del Prado y se plantea la hipótesis de que su residencia principal se encontraba en la plaza de Santo Domingo, señalando algunos posibles números⁴⁹.

Sobre la fundación de los condes en Salamanca, de agustinas recoletas, además de la tesis de Ángela Madruga, han sido varios los estudios fraccionarios que han ido surgiendo sobre algunas de las pinturas fundamentalmente de la iglesia: Carmen

⁴³ RIVAS ALBADALEJO, A. "La mayor grandez humillada y la humildad más engrandecida: El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV" in MARTÍNEZ MILLÁN, J; RIVERO, M. (coors.) *Centro de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol 1. ISBN 978-84-96813-36-6, 2010, pp. 703-750.

⁴⁴ RIVAS ALBADALEJO, A. "La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de actuación política" in *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)* / coord. por Daniel Aznar, Guillaume Hanotin, Niels F. May, 2014, ISBN 978-84-15636-85-4, págs. 87-112.

⁴⁵ RIVAS ALBADALEJO, A. "Viaje, casa, secretaria, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631)" in ANSELIMI, A. (cura) *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomacia e politica*. Gangemi editore, 2014b, pp. 310-339.

⁴⁶ PONCE, J; RIVAS, A. *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Madrid, Delirio, 2018.

⁴⁷ PONCE; RIVAS, 2018: 86-87, nota 301: AHPNM, prot. 3520, f.457 r.-466v.

⁴⁸ SILVESTRE GÓMEZ, J. *El jardín florido del Excelentísimo Señor Conde de Monterrey y Fuentes*. Madrid, Pedro Tazo, 1640.

⁴⁹ PONCE; RIVAS. *op. cit.* 2018 p. 73.

Pérez de Andrés coordina el catálogo de obras restauradas de Castilla y León desde 1988 hasta 1994 en el que se recoge la restauración acometida a varios cuadros de la iglesia por la Centro e Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León⁵⁰. En él se publica la firma de Luciano Borzone encontrada en el lienzo de *la Adoración de los Magos*⁵¹. En 2018, Matías Díaz Padrón, atribuye el *San Agustín* que figura en el retablo mayor, a Rubens, coincidiendo con la información que se daba ya en el inventario de 1676, entre las obras donadas por Juan Domingo de Haro al convento⁵². Mientras que, un año más tarde, el catedrático Jesús Urrea Fernández realiza su estudio, que publicará bajo el título *El cielo de los Monterrey*⁵³, sobre una de las pinturas de la iglesia, un *Padre Eterno* que, hasta el momento, se pretendía de Lanfranco, proponiendo la autoría de Antonio Pereda⁵⁴. Los sepulcros de los condes, por su parte, fueron estudiados en 2008 por Rodríguez G. de Ceballos y Raquel Novero⁵⁵.

Recientemente, 2020, Massimo Pulini ha escrito un artículo dedicado a clarificar la autoría de algunas pinturas de la iglesia y clausura. Con la ayuda del salmantino Eloy Santos consigue publicar las imágenes a color de cuatro de los lienzos que se encuentran en clausura a los que realiza diferentes atribuciones. Se trata de los cuatro santos del claustro bajo: *San Andrés*, que ya había sido atribuido a Baglione en diversas ocasiones⁵⁶, un *San Pablo*, que atribuye a Spadarino, *San Pedro*, a Andrea Sacchi, *San Joaquín*, al Cavalier D'Arpino. Ofrece también la atribución a Alessandro Turchi del *San José con el Niño*, que se encuentra en el retablo mayor⁵⁷.

⁵⁰ PÉREZ DE ANDRÉS, C. *Catálogo de obras restauradas: 1988-1994*. Centro de conservación y restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996, pp. 84-87.

⁵¹ PÉREZ DE ANDRÉS, 1996, 84.

⁵² DÍAZ PADRÓN, M. "Un San Agustín de Rubens en el altar de las Agustinas de Salamanca" en *Tendencia del mercado del arte*, 2018, nº 116, pp. 84-87. 2018.

⁵³ URREA, J. "El cielo de los Monterrey" en *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, ISSN: 1889-1462, nº 41, 2019, pp. 108-118.

⁵⁴ URREA, 2019.

⁵⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A; NOVERO, R. "La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca" in *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, 2008, ISBN 978-84-00-08637-4, pp. 253-264.

⁵⁶ GÓMEZ MORENO, 1967.

⁵⁷ PULINI, M. "Capolavori a Salamanca; novità e inediti attribuzioni per importante artisti italiani del Seicento" in *About (art.online)*, 2020. ISSN: 2611-6294. 2020.

También la escultura y ornamentos del templo han dado lugar a varios estudios, como el realizado por Dombrowsky, *Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas en el Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido*⁵⁸, en el que se trata de dilucidar la autoría de las cinco esculturas situadas sobre el retablo mayor, y las de los sepulcros de los condes. A este trabajo le precede su tesis doctoral sobre Giuliano Finelli⁵⁹, que no se publica hasta 1997 y en la que dedica un pequeño apartado a estudio de los retratos de los condes que están sobre sus sepulcros⁶⁰. Anteriormente, también el trabajo de Bartolomeo Picchiatti en las Agustinas había sido estudiado por parte de Fernando Marías⁶¹. Los relicarios que se encuentran al lado del presbiterio de la iglesia fueron estudiados en 2015 por Margarita Estella quien puso especial atención en un busto de San Valentín y un grupo dedicado a Santa Parentela⁶².

La colección de tapices de los VI y VII condes de Monterrey fue estudiada por Victoria Ramírez Ruíz, basándose en los inventarios redactados a la muerte de los VI condes⁶³, en la memoria de bienes de Juan Domingo de Haro, de 1667⁶⁴ y en el inventario de objetos que lleva a Flandes en 1673⁶⁵, y en la que señala la función de objetos de estatus social y político⁶⁶.

https://www.aboutaronline.com/capolavori-a-salamanca-novita-e-inedite-attribuzioni-per-importanti-artisti-italiani-del-seicento/#_edn2

⁵⁸ DOMBROWSKY, D. "Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas en el Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* Vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 87-93.

⁵⁹ DOMBROWSKY, D. *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*. Frankfurt, Peter Lang, 1997.

⁶⁰ DOMBROWSKY, *op. cit.*, 1997, pp. 144-148.

⁶¹ MARÍAS, F. "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y las escaleras del palacio real" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 (1997-1988), pp. 177-196.

⁶² ESTELLA, M. "El relicario de las Agustinas de Salamanca" en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna: dal Quattro al Settecento*. 2015, pp. 51-64.

⁶³ AHPM 7684 Y 7685.

⁶⁴ A.D.A. C/197, N°7

⁶⁵ A.D.A. C/216, N°16

⁶⁶ RAMÍREZ, V. "La colección de tapices de los condes de Monterrey" en *Librosdelacorte.es*, nº 10, año 7, primavera-verano, 2015, ISSN 1989-6425.

Ángel Rivas hará lo propio en lo que respecta a la amplia colección de objetos de plata que los condes fueron adquiriendo y los plateros que trabajaron para Manuel de Zúñiga tanto en Italia, como en España⁶⁷.

Estas lecturas han sido fundamentales por formar una buena base desde la que este estudio parte. Constituyen un conocimiento importante sobre el VI conde de Monterrey, su vida, su carrera como ministro de Felipe IV, embajador de Roma y virrey de Nápoles, sus políticas de mecenazgo y algunos de los edificios que acogieron pinturas traídas de Italia, especialmente el convento de agustinas recoletas de Salamanca. A partir de ella hemos podido realizar un estudio de las influencias para su coleccionismo, profundizar en sus colecciones y los inmuebles que las contenían, corrigiendo un error historiográfico, así como los criterios de disposición de las obras y la función de las mismas; nos ha facilitado el establecimiento de las principales vías de dispersión de la colección principal, alguna de ellas ya delineada en estas publicaciones, para, finalmente, estudiar la fortuna de las obras de los principales artistas que protegió y las aportaciones que el VI conde de Monterrey trajo de Italia en materia de pintura y su coleccionismo.

1.3 El VI conde de Monterrey: la estrecha vinculación entre política y mecenazgo.

Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conde de Monterrey, nace el 24 de diciembre de 1588 en Villalpando, donde pasará parte de su infancia. La ausencia de sus progenitores por la muerte de su madre, Inés de Velasco y Aragón (c. 1560-), y el desplazamiento de su padre, Gaspar de Zúñiga (1560-1606) a Perú para ocupar el cargo de virrey, forzó que su educación corriera a cargo de su tío Baltasar de Zúñiga (1561-1622), pieza clave en su desarrollo y posición política, y su abuela, Inés de Velasco y Tovar (1535-1608). Ambos irían afianzando la posición de la familia en la

⁶⁷ RIVAS ALBALADEJO, A. "Sobre la plata del VI conde de Monterrey y los plateros que trabajaron para él" en CAÑESTRO, A (coor.) *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. ISBN: 978-84-1302-009-9. Alicante, Univerdad de Alicante, 2018.

Corte, de manera que Manuel de Zúñiga entraría a formar parte de la misma a muy temprana edad como paje de la reina Margarita de Austria⁶⁸.

No nos detendremos demasiado en su juventud -la vida de Manuel de Zúñiga ha sido un tema ampliamente estudiado por Ángel Rivas Albaladejo en su tesis, a la que ya nos hemos referido-, simplemente detallaremos los aspectos políticos que llevaron al conde a ocupar cargos de poder en Italia y desarrollar su sensibilidad artística.

Su presencia en las diferentes cortes europeas desde muy joven, acompañando a su tío y al VI Condestable de Castilla (c. 1550-1613), le proveyó de experiencia en el campo de la diplomacia y comenzó a forjar su carácter cultural; algo que se tendría en consideración a la hora de nombrarle embajador. El año de 1606 fue un año de grandes cambios para él: contaba con diecisiete años de edad cuando fallece su padre en Lima, se traslada a vivir definitivamente a Madrid y recibe el honor del hábito de la Orden de Santiago. Un año más tarde, ya como VI conde de Monterrey, se casa con Leonor María de Guzmán (1590-1655), hermana del I conde-duque de Olivares (1587-1645), quien a su vez se desposó con la hermana de Monterrey, Inés de Zúñiga (1584-1647), en una suerte de matrimonios de conveniencia que unieron y fortalecieron la facción Olivares-Zúñiga dentro de la Corte⁶⁹.

Se podría decir que el triunfo en su carrera política comienza con su nombramiento con el título honorífico de Grande de España. La obtención del título le daba un lugar preferente ante Felipe IV y un prestigio que facilitó su elección para los cargos de embajador y virrey en Italia. Así, en 1621, con 32 años de edad, es designado embajador de obediencia de la Santa Sede ante Gregorio XV (1554-1623) durante cuyo pontificado⁷⁰ España gozó de gran favor. La hispanofilia del Papa se hizo evidente en 1622 con la canonización de cuatro españoles y un italiano: Francisco Javier, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Isidro Labrador y Felipe Neri, a la que Monterrey tuvo el honor de asistir⁷¹. Este acto buscaba aumentar la influencia

⁶⁸ RIVAS, 2015: 56.

⁶⁹ RIVAS, *op. cit. supra*. 2015, pp. 64-67.

⁷⁰ Papa nº 234 entre 1621 y 1623.

⁷¹ RIVAS, *op. cit.*, 2015., p. 84.

española en Roma, una ciudad que funcionaba como el centro neurálgico de las relaciones internacionales, como si de un gran escenario de la diplomacia se tratara; un gran centro de poder, presidido por el Papa, cuyo apoyo era fundamental como soporte espiritual, político y económico. Durante el tiempo que Monterrey permaneció en Roma, tuvo su residencia en el Palazzo Colonna, donde el rey tenía su embajada, y pudo visitar varios palacios y colecciones de arte como la villa Borghese o la villa Ludovisi en el Pincio, que contenía una gran colección de pinturas⁷².

Esta primera embajada lo catapultó como agente de confianza de Felipe IV y marcó un hito en su carrera. Su papel como diplomático fue impecable, consiguiendo consolidar las relaciones de la Monarquía Hispánica con la Santa Sede y que se consiguiera dar el primer paso importante hacia la declaración de la Inmaculada Concepción de la Virgen como dogma⁷³, defensa que se venía realizando desde Felipe III y que se había convertido en el símbolo de poder y piedad de la monarquía, erigiéndose esta como su baluarte. Ese mismo año, su tío Baltasar de Zúñiga, valido de Felipe IV, fallece y es sustituido por el I conde-duque de Olivares, mientras que Manuel de Zúñiga hereda la presidencia del Consejo de Italia⁷⁴. Dos años más tarde⁷⁵ ocupó también un papel importante como miembro de los consejos de Estado y de Guerra, acumulando un gran poder en su persona, que le conducirá a ambicionar el puesto de primer ministro de Felipe IV, tras la caída del conde-duque en 1643; puesto que será finalmente ocupado por Luis de Haro.

Entre 1622 y 1628 permaneció en Madrid, años en los que fue formando su colección de pintura mediante encargos a pintores locales y a sus familiares en el extranjero, como es el caso de tres pinturas, cuya temática y autor desconocemos, enviados por el I marqués de Leganés⁷⁶.

⁷² RIVAS, *op. cit. supra*, 2015: 126.

⁷³ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁵ 1624

⁷⁶ RIVAS, *op. cit.*, 2015, p 225.

Ya, Domenico Antonio Parrino, quien compila las biografías de los virreyes de Nápoles hasta finales del siglo XVII, expresaba la sospecha de que la llamada a Madrid del III duque de Alcalá, virrey de Nápoles entre 1629 y 1631, pudo ser una estrategia del I conde-duque de Olivares para poner en el gobierno de la ciudad partenopea a su cuñado⁷⁷. Manuel de Zúñiga y Fonseca toma el gobierno de la ciudad el 14 de mayo de 1631 con gran solemnidad -la ceremonia se celebró en la catedral de Nápoles- y dejó el virreinato en 1637, posiblemente, a causa de otra estrategia política del conde-duque a favor de su yerno; algo que pasa por alto José Renao, biógrafo del conde y maestro de ceremonias del mismo. De la obra de Renao se puede destilar que, a pesar de ser el cuñado del valido, el conde de Monterrey destacó por sus servicios, prontitud y buen hacer al servicio de Felipe IV. Sus méritos combinados con su línea sanguínea y su ambición le procuraron el puesto no solo de virrey, sino también de Capitán General del reino de Nápoles⁷⁸. Al llegar a la ciudad partenopea el conde tuvo que ocuparse de reorganizar la administración, pues halló una hacienda empobrecida por los abusos de su antecesor⁷⁹. Además, hubo de ocuparse con urgencia de la seguridad y persecución de bandidos, del desastre del Vesubio acaecido en 1631 y del abastecimiento de grano de la ciudad. El primer año de gobierno estuvo, pues, marcado por la renovación o saneamiento y atención a grandes problemas de los que se aquejaba el reino de Nápoles. Aquella actuación le valió un gran reconocimiento⁸⁰.

Durante los años de gobierno del I conde duque de Olivares el peso político del virrey de Nápoles se fue acentuando, se convirtió en la expresión de la voluntad regia en el exterior y en el centro coordinador de las relaciones diplomáticas con el resto de estados italianos⁸¹. El papel militar desarrollado, sobre todo, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años, lo convirtieron además en un centro importante desde que se enviaban ayudas al exterior. Su gobierno estuvo del mismo modo marcado por la guerra contra Francia, gastando grandes cantidades de dinero en el envío de

⁷⁷ PARRINO, 1692: 215.

⁷⁸ RENAÑO, 1634: 44-47.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 46-49

⁸¹ NOVI, 2018: 1311-1312.

soldados, enseres y diversos socorros a diferentes ciudades, sobre todo a Milán, a causa de la ocupación francesa de Valtellina, para la que envió 1200 hombres y 10.000 ducados⁸². Todo ello, junto con el sitio de Valencia por el ejército francés, hizo que la principal empresa de 1635 fuera apagar fuegos, enviar socorros, soldados y dinero a aquellas plazas que se hallaban en peligro⁸³. Hubo de enviar grano y asistir a Lombardía y a la ciudad de Mesina⁸⁴, por lo que debió de contar en innumerables ocasiones con el servicio del mercader Gaspar Roomer, como trataremos más adelante. Socorrió al I marqués de Leganés, gobernador de Milán, enviando en galeras y bajeles a Génova para facilitar la entrada de artillería, pólvora y munición.

El tercer campo de actuación del virrey de Nápoles fue el mecenazgo cultural y artístico. Este aumentó con la construcción del palacio del Buen Retiro durante el gobierno del conde de Monterrey, para cuya decoración se exigía el envío de obras desde las plazas en el extranjero; como consecuencia, embajadores y virreyes se convirtieron en agentes de arte de Felipe IV. Aquellos de mayor sensibilidad artística completaron y enriquecieron sus colecciones personales, difundiendo, a su regreso a la Corte, nuevos modelos y la obra de artistas coetáneos cuyas obras decorarían las paredes de las casas nobiliarias, serían objetos de devoción en conventos e iglesias, se transformarían en objetos de representación política y personal, y serían copiados por aquellos artistas españoles que, ante la imposibilidad de viajar, aprenderían estilos y soluciones novedosos. Finalmente, la dispersión de las obras desintegró poco a poco la colección y propició la pérdida de la mayoría de ellas, algunas en las redes de compraventa de los mercados de arte, y otras, en los múltiples incendios como el acaecido en el Alcázar en 1734. Por ello, el convento de agustinas recoletas de Salamanca, fundación del VI conde de Monterrey, se revela fundamental en el estudio, en primer lugar, por tratarse del destino y razón de una de las vías de desintegración de la colección, y, en segundo lugar, por facilitar la conservación de varias piezas, suerte que no pudieron correr los lienzos que fueron

⁸² RENAÑO, *op. cit.*, 1634: 53.

⁸³ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁴ RENAÑO, *op. cit. supra*, 1634, p. 63.

subastados, heredados o dados como forma de pago y de los que se pierde la pista por la falta de documentación.

La exportación de modelos culturales fue un rasgo propio de las cortes virreinales, cuyo objeto era propagar y ayudar a exaltar el poder regio. En el caso de Nápoles, sus virreyes actuaron como los mejores vehículos posibles de la proyección y difusión del arte napolitano al exterior, a la vez que traían el arte desde otros estados, al menos aquellos con pasión coleccionista, como es el caso que nos atañe. El VI conde de Monterrey, Manuel de Zúñiga y Fonseca, asciende al puesto de virrey tras tres años como embajador en Roma y una larga experiencia en las principales cortes europeas, lo que le permitió conocer los principales palacios romanos y conformar el extraordinario gusto artístico materializado en su colección, a lo que se añaden los siete años al frente de la ciudad partenopea. Maduró las relaciones con el grupo de mercantes y banqueros afincados allí, que soportaban económicamente a la Corona mediante préstamos, formando con ellos una red comercial, financiera y cultural que marcó, en los años treinta del siglo XVII, la vía desarrollo de las artes.

En cuanto a la vida y obras piadosas que los condes realizaron estando en la ciudad y que quedaron reflejadas en el arte que comisionaron, debemos destacar la participación de los mismos en las procesiones de san Genaro, con motivo de la erupción del Vesubio de 1631 y gracias a las cuales, según las creencias de la época, se consigue salvar la ciudad, como quedará reflejado en un luneto de la cartuja de San Martino, pintado por Domenico Gargiulo, donde aparece retratado Manuel de Zúñiga encabezando una de ellas. A partir de entonces, los días dieciséis de cada mes, iba el conde a la capilla del Tesoro a escuchar misa y ver la sangre y cabeza del santo, las cuales se sacaban para la ocasión⁸⁵. Este es un hito de su carrera del que el conde quiso dejar constancia, no únicamente en Nápoles a través de ciertos encargos artísticos, sino también en su residencia de Madrid y en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca, utilizando la pintura como medio de auto propaganda, como expondremos más adelante.

⁸⁵ RENAÑO, *op. cit.*, 1634: 140.

Por supuesto, la defensa que realizó en Roma del concepto de la Inmaculada Concepción de la Virgen María ante el Papa, en 1628, y que supuso una hazaña de vital importancia reflejada en la iglesia salmantina, en los epitafios de los condes, debía también quedar reflejada en Nápoles. Así, en 1632, mandó hacer una gran procesión en honor a la Inmaculada Concepción de María, para la que se dispusieron luminarias en castillos y palacios, y escribió a obispos y universidades para que hicieran igualmente fiestas. Se celebró en Santa María la Nova seguida de la procesión que terminó en palacio con una gran fiesta en la que se disfrutaron de entremeses, pues el conde era un gran aficionado al teatro. En la víspera, al hacer mal tiempo, se celebró también en palacio, en el *Salón Grande Real*, donde se colocaron cuatro altares y se decoró el que estaba frente al conde, según Renao, con una imagen de la Concepción “muy linda”⁸⁶.

A ello habría que añadir las fundaciones y patrocinios religiosos, realizados por la condesa, principalmente: el colegio de San Francisco Javier y el convento de Santa Maddalena delle Convertite Spagnole, dedicado a acoger y guiar a mujeres españolas que quisieran reconducir sus vidas. Esta última se trasladó a su actual ubicación⁸⁷, y se dedicó su iglesia a Santa Maria Maddalena, gracias al interés de la condesa María Leonor de Guzmán, en 1634. El 12 de noviembre de 1637, el conde de Monterrey depone su cargo y se retira a Pozzuoli, tal y como cuenta Parrino⁸⁸, para regresar finalmente a España.

Manuel de Zúñiga fue desterrado de Madrid en junio de 1646, momento en el que pudo llevarse algunas obras con él. Ambicionó el puesto de valido y quiso separar a Luis Méndez de Haro (1598-1661), su sobrino, del rey enviándolo a Europa central para reemplazarlo por el II conde de Castriello; el fracaso en su estratagema conllevó, probablemente, su detención y destierro temporal, además de la baja como presidente del Consejo de Italia⁸⁹. Ajustado o no a la realidad, la excusa fue la

⁸⁶ RENAÑO, *op. cit. supra*, 1634, pp. 143-144.

⁸⁷ Calle de Maddalenella degli Spagnoli, 7.

⁸⁸ PARRINO, 1692: 253.

⁸⁹ MAZÍN, 2016: 179.

investigación sobre su gobierno en Italia manteniéndolo alejado de la Corte durante 20 meses y propiciando el ascenso de don Luis de Haro como valido del rey⁹⁰.

El 23 de marzo de 1653 fallece “el conde Manuel de Zúñiga y Fonseca”, tal y como aparece en el libro de defunciones de la parroquia de San Martín de Madrid **(Doc.3)**.

En enero de 1655 fallece la condesa de Monterrey, quedando este hecho reflejado con estas sencillas palabras:

“La ex^a S^a Condesa de Monterrey M^a”⁹¹.

⁹⁰ RIVAS, 2015: 715-717.

⁹¹ AHDM, San Martín, Lib. Def. 6: 739.

CAPÍTULO 2. INFLUENCIAS: PANORAMA PICTÓRICO Y COLECCIONISMO ITALIANO.

2.1 *Antecedentes romanos.*

El cambio al lenguaje contrarreformista que iglesias y monasterios estaban utilizando para adaptarlo al mensaje devocional que se quería transmitir, apelando a las emociones, se reflejará también en colecciones como la del conde de Monterrey, que recogían las novedades de la pintura destinadas a convivir con estilos anteriores en las casas de los coleccionistas. Del mismo modo, estas colecciones fueron un ejemplo a pequeña escala del panorama pictórico que suscitó dicho cambio encabezado por las dos corrientes principales que definieron la primera mitad del siglo XVII, aquella liderada por Caravaggio, y la de los hermanos Carracci⁹², plasmando la verdad desde lenguajes diversos que convivieron en la decoración de las residencias nobiliarias más importantes.

Aunque es en Nápoles donde el conde pasa más años y aumenta considerablemente el número de pinturas en propiedad, para un correcto análisis de las influencias que condujeron a fraguar el carácter de sus colecciones, no podemos dejar de lado los años que pasó en Roma siendo embajador: llevó a cabo una primera embajada de obediencia al nuevo papa Gregorio XV⁹³, cuando Felipe IV es coronado, en 1621, teniendo lugar en 1622⁹⁴. Más importante fue la segunda embajada ante Urbano VIII⁹⁵, entre 1628 y 1631, año en el que se convertirá en virrey de Nápoles, habiendo sido este su objetivo desde el principio y siendo embajador por mero trámite⁹⁶. Como decíamos, a pesar de ser en la ciudad partenopea donde creará el grueso de su colección, las influencias italianas comienzan en la década anterior durante estas dos ocasiones como embajador, en las que, además de visitar las residencias de los grandes mecenas y coleccionistas romanos, conoció a los artistas activos en la ciudad, como Giovanni Lanfranco y Domenico Zampieri, quienes se encontraban

⁹² RIEGL, 2010: 214-215.

⁹³ Alessandro Ludovisi, Papa nº 234 entre 1621 y 1623.

⁹⁴ RIVAS, 2015: 88-90.

⁹⁵ Maffeo Barberini, Papa nº 235 entre 1623 y 1644.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 242-244.

trabajando en la decoración de Sant'Andrea della Valle. Tenemos que tener en consideración que Manuel de Zúñiga llega a la ciudad papal en dos etapas de grandes cambios y renovaciones artísticas que marcaron el gusto de la nobleza: tanto los Papas Gregorio XV y Urbano VIII, como sus familias, es el ejemplo de Ludovico Ludovisi, promueven el arte y la construcción de algunas galerías en sus palacios privados, como ya se había hecho con Paulo III y con Pablo V. Sin embargo, es también en esta época cuando empiezan a surgir nuevas familias ricas que ostentan el poder y crean un mecenazgo que esté al nivel de su nuevo *status* social, de modo que deben comenzar a construir villas, palacios y, también, galerías de pinturas⁹⁷ que, poco a poco, fueron influyendo en la concepción de la colección del conde de Monterrey e, incluso, en su disposición y exposición.

Con la llegada de Gregorio XV se produce un auge de artistas boloñeses como Il Domenichino, quien fue requerido en las grandes empresas decorativas religiosas. Poco a poco, Roma se va transformando en una ciudad de encuentro, de gran trasiego de mecenas y pintores de varios lugares; las villas también resaltaban ese mérito artístico boloñés, como la Aldobrandini, Borghese, Peretti, etc⁹⁸. Las capillas e iglesias se renovaban y construían para honrar a Dios y visibilizar el gran poder y fortuna de su patrono. Este fenómeno de embellecer Roma a través de la construcción o financiación de iglesias y capillas, donde sus patronos se entierran, siendo al mismo tiempo monumento a sus creencias, vehículos de propaganda y mausoleo para su memoria, es donde encontramos una de las mayores similitudes con la empresa del conde de Monterrey en Salamanca, donde construirá un templo para el convento de las agustinas recoletas. Esta edificación, completamente italiana en su planteamiento⁹⁹, ya estudiado por Ángela Madruga¹⁰⁰, sirve al mismo tiempo como defensa del concepto de la Purísima Concepción de la Virgen, idea que defendió ante el Papa, mausoleo de los condes y enaltecimiento de la figura de

⁹⁷ HASKELL, 1980: 22.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁹ Planificada por los arquitectos italianos Bartolomeo Picchiatti, Cosimo Fanzago y Curzio Zaccarella (MADRUGA, 1984: 148-149).

¹⁰⁰ MADRUGA, *op. cit.*, 1984.

ambos como intercesores exitosos de la nueva forma de referirse a la concepción de la Virgen como Inmaculada, a través de un breve papal.

En cuanto a las relaciones de mecenazgo, lo más habitual era que los pintores tuvieran un protector para el que realizaban varios encargos y en cuyo palacio vivían mientras trabajaban para él, por lo que pudo tener contacto con ellos durante sus visitas diplomáticas. Es la época de colecciones como la del cardenal del Monte y su preferencia por Caravaggio, quien se hospedó en su palacio, o por Giuseppe Cesari, pero también por artistas anteriores como Luca Cambiaso¹⁰¹; los dos últimos representados en la pinacoteca de Monterrey. La colección del conde enlaza también con coleccionistas como Vincenzo Giustiniani quien daba más importancia a los artistas contemporáneos que trajeran las nuevas propuestas de Caravaggio y los hermanos Carracci. Aunque existía una predilección por ellos, no abandona el eclecticismo en su colección¹⁰², lo que también será muy propio del conde de Monterrey, quien fijó su objetivo en la emulación cultural de grandes nobles y príncipes, así como del rey Felipe IV, pero con una clara predilección por los seguidores de Caravaggio más moderados, a excepción de Ribera; por el naturalismo suavizado a través del colorido neo-veneciano y cierto clasicismo, mostrando, su propia colección, la evolución de la pintura napolitana de la década de 1630. Giustiniani fue un gran conocedor de la pintura, consciente de los grandes cambios que en ella se estaban produciendo y diferenciando la pintura manierista de las propuestas de pintores modernos como Guido Reni¹⁰³. Parece que Monterrey compartió con él esta consciencia, aunque en algunos criterios enlazaba mejor con Gregorio XV, quien se inclinó por integrar el ideal que los boloñeses estaban poniendo en práctica en la Roma de la década de 1620¹⁰⁴, en la que tanto Domenichino, como Lanfranco habían alcanzado una relevancia como pintores¹⁰⁵. Debemos señalar pues, que la colección del conde es una gran muestra de su experiencia cultural, en la que se recogen retazos de cuanto acontecía a nivel

¹⁰¹ HASKELL, 1980: 46.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ BEAVEN, 2010: 45-46.

¹⁰⁴ HASKELL, *op. cit.*, 1980, p. 45.

¹⁰⁵ PIERGUIDI, 2008: 8.

coleccionista y pictórico, por lo que tanto el naturalismo tuvo su representación, especialmente con Ribera, como el clasicismo con Lanfranco o Guido Reni. En el círculo cultural que rodeaba a Giustiniani se encontraban el propio Cassiano Dal Pozzo, Domenico Zampieri, Nicolas Poussin y Francesco Angeloni, quien además de su gabinete de curiosidades y antigüedades, tuvo también un gran interés por coleccionar pintura de los hermanos Carracci, Correggio, Tiziano, Giorgione, Rafael o Il Domenichino¹⁰⁶. Rivalizando con la colección de Giustiniani, hallamos una de las más exquisitas del *Seicento*: la del marqués Vincenzo Sannesio de su villa del Borgo di Santo Spirito, donde había obras de Annibale Carracci, Domenichino, Lanfranco, además del Cavalier d'Arpino, Antonio Tempesta o Baglione; prácticamente todos en la colección Monterrey, excepto Carracci y Domenichino¹⁰⁷, por el que Manuel de Zúñiga no mostró demasiado interés, a excepción de su participación en la serie dedicada a la *Antigua Roma* que el conde encarga para el Buen Retiro. Por supuesto, no podríamos olvidar la importante colección de Francesco Barberini, quien ya había viajado a España en 1626 y había establecido buenos lazos con el círculo del conde duque de Olivares y protegido al propio Velázquez. Monterrey, durante su segunda embajada, pudo conocer la colección de quien fue uno de los mayores mecenas del siglo XVII, protector de Guido Reni, Giovanni Lanfranco o Poussin¹⁰⁸, todos ellos en la colección del conde, quien tuvo especial predilección por Giovanni Lanfranco, como veremos en su capítulo correspondiente.

A Roma llegaban también los coleccionistas y agentes de arte para adquirir importantes obras, pues Italia era, en ese momento la cuna de la que salían innovaciones estilísticas hacia toda Europa, que miraba a la península en busca de calidad y renovación. La ciudad papal gozaba de un ambiente artístico de gran diversidad y riqueza, pues era un enclave internacional en el que se mezclaban pintores de varias nacionalidades, como Poussin, Velázquez, Vouet, etc. y convivían el naturalismo con el clasicismo y otras tendencias¹⁰⁹. Durante el tiempo que el conde estuvo en Roma, acogido por el duque de Alburquerque en el Palacio Colonna,

¹⁰⁶ BEAVEN, *op. cit. supra*, 2010, pp. 44-46.

¹⁰⁷ SMITH, 2002: 75.

¹⁰⁸ GIORDANO; SALORT, 2004: 9.

¹⁰⁹ PORTÚS, 2011: 8.

visitó y conoció los palacios y villas más suntuosos, así como sus colecciones, en los que satisfizo su interés cultural y que influirían en su búsqueda de las mejores obras. La visita a Ludovico Ludovisi debió de suponerle una gran satisfacción, pues guardaba en su palacio una de las mejores colecciones de pintura y de escultura. Entre la pintura, contaba con las obras de Tiziano Vecelio, Correggio, Sebastiano del Piombo, Rafael Sanzio, Giorgione, los hermanos Carracci, Paul Brill, Domenico Zampieri o Guido Reni. La visita al cardenal Scipione Borghese no cabe duda que debió ser de su gusto y admiración al contemplar la logia del primer piso decorada con frescos de Giovanni Lanfranco: lo mismo ocurriría con el resto de la “quadreria” en la que se podían apreciar pinturas como el *Descendimiento de la Cruz*, del Cavalier D’Arpino, obras de Federico Zuccari, una *Trinidad* y el *Retrato de Paolo V*, de Caravaggio, copias de Tiziano, el *Descendimiento* de Rafael, incluso una pintura autorretrato de Sofonisba Anguissola o una tabla de una *Nuestra Señora* de Leonardo Da Vinci¹¹⁰. El conde debió de ver la colección en varias ocasiones, pues no solo guardó cierta relación con el cardenal, como muestran dos cartas conservadas en la biblioteca de Vaticano¹¹¹, relativas a diversos temas y fechadas en 1622 y 1623, sino que en su segunda embajada, se concedieron mercedes reales a través de Monterrey a varios cardenales -entre los que se encontraba también Ludovisi- con el fin de “animarlos” a apoyar los intereses españoles; mercedes que, en la mayoría de las ocasiones, comunicó personalmente el conde¹¹². Debemos tener en cuenta que nos encontramos en el contexto de la Guerra de los Treinta Años y durante el papado de Urbano VIII, quien favorecía los intereses franceses contra aquellos de Felipe IV, por lo que había que tomar medidas que inclinaran la balanza y encontrar el máximo de apoyos posibles en las esferas de poder, de modo que Manuel de Zúñiga debió esforzarse en mantener ese contacto diplomático con las figuras más influyentes, que eran, al mismo tiempo, mecenas y grandes coleccionistas de arte.

Probablemente, visitó también la Galería Farnese, construida exprofeso para contener pintura y escultura, para cuya decoración trabajaron los hermanos

¹¹⁰ PIEGUIDI, 2014: 3-5.

¹¹¹ BV, Borg. lat 32: 178/216.

¹¹² RIVAS, 2015: 328.

Carracci, así como Domenichino, Albani y Lanfranco¹¹³, lo que resulta de especial interés en vistas a la galería que también el conde mandó construir en su jardín, tras su regreso a España en 1638.

2.2 *Coleccionismo napolitano.*

Jusepe Martínez, cuando llega a Nápoles, expresa que en la ciudad hay más preocupación por arte militar que por el de la pintura y así se lo confirma el propio Ribera, quien le acompañó durante su visita¹¹⁴. El interés napolitano por este arte era escaso a excepción de los centros que requerían grandes programas decorativos, es decir, los centros religiosos. Como expresó Ribera, la aristocracia napolitana, en esta década de 1620, no había prestado especial atención a la pintura, únicamente algunos virreyes con cierta sensibilidad artística habían realizado labores de mecenazgo y llevado su colección consigo a su vuelta a España. Sin embargo, este panorama irá evolucionando hacia una mayor preocupación por los aspectos artísticos.

El desarrollo del coleccionismo partenopeo fue consecuencia de dos cambios fundamentales a comienzos del siglo XVII: la transferencia de nobles a la ciudad, para permanecer cerca del gobierno, y el surgimiento de una nueva burguesía¹¹⁵. Respecto a la primera, supone el inicio de una transformación con la que se comienzan a construir palacios y se desarrollan las labores de mecenazgo; por lo que resulta natural que el coleccionismo haya tenido una escalada progresiva en la ciudad, en la que los virreyes tuvieron un papel relevante, destacando entre ellos, el VI conde de Monterrey por su refinado gusto y entendimiento¹¹⁶, el III duque de Osuna, protector de Ribera o el III duque de Alcalá¹¹⁷. Con el objetivo de promover una imagen pública, se asiste a un aumento de la adquisición de obras de arte, tanto por parte de la nobleza, como de la pequeña burguesía. Entre ellos, los grandes

¹¹³ CARRIÒ, 2015: 32.

¹¹⁴ MARTÍNEZ, 1626: 34.

¹¹⁵ LABROT, 2010: 47-51.

¹¹⁶ SETARO, 2016: 84.

¹¹⁷ Quien encarga obra a Artemisia Gentileschi antes que el conde de Monterrey.

coleccionistas juegan un papel fundamental en el desarrollo y difusión de nuevas corrientes artísticas. Sin embargo, la escasez de grupos económicos locales, de comerciantes y agentes financieros napolitanos, no solo ralentiza el crecimiento coleccionista, sino que cede su protagonismo a los extranjeros¹¹⁸. Este es el caso de Gaspar Roomer¹¹⁹, quien da soporte a artistas napolitanos ofreciendo su propia galería de arte como estudio, de modo que favoreció la proliferación del caravaggismo y la pintura flamenca¹²⁰. Coincidiendo con esta eclosión de la pintura napolitana sucede el virreinato del conde, que ocupa la mayor parte de la década de 1630, formando parte de ese grupo de coleccionistas que, mediante su intenso mecenazgo, marcaron el rumbo de la pintura en Nápoles¹²¹.

Por otro lado, y en referencia a la nueva burguesía, la economía napolitana del *Seicento*, concretamente, la de los años treinta, estaba controlada por una pequeña élite, normalmente comerciantes, mercaderes y banqueros que movían las finanzas de la ciudad. Ejemplo de ello, son los pagos repetitivos y transacciones en las que aparecen una y otra vez los mismos nombres entre los que encontramos a Giovan Battista de Mari, procurador del conde de Monterrey¹²², Antonio Papagallo, Antonello Mazzella, Bartolomeo D' Aquino, etc¹²³. entre ellos hallamos también a las dos grandes figuras del coleccionismo en Nápoles, Jan Vandeneiden y Gaspar de Roomer¹²⁴, socios que, a comienzos de la década de 1630, aumentaron considerablemente su fortuna. Ambos flamencos, este último se podría decir que

¹¹⁸ GALASSO, 2000: 196.

¹¹⁹ Cuya colección fue estudiada y puesta en valor por Renato Ruotolo. RUOTOLO, R. "Mercanti - collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e I Vandeneiden" en *Ricerche sul '600 napoletano*. Massa Lubrense, 1982.

¹²⁰ SETARO, *op. cit. supra*, 2016, pp. 89-90.

¹²¹ RUOTOLO, 1982: 5.

¹²² Del que hallamos algunos documentos en el A.D.A. poniéndose al servicio de los VII condes y en el que expresa haber estado al servicio de Manuel de Zúñiga (ADA., C. 96/nº 38). También en el Archivo del Banco di Napoli (ASBN, S.E, 1638, m. 200), se habla de un pago de 45 ducados, hecho de Gio. Batta. de Mari a Diez de León por orden del obispo de Pozzuoli, y por Stefano de Mari para pagar una pintura que ha de hacerse en Nápoles por orden de la condesa de Monterrey, y que fue publicado por Eduardo Nappi (NAPPI, 1983: 46). Del mismo modo, el Archivo di Stato di Napoli, arroja cierta luz sobre las relaciones del conde con su procurador, o, como mínimo, de la importancia que llegó a ganar este, a través de un documento en el que el conde le concede la rectoría de la iglesia de S. María de la Católica de Reggio (PILONE, 2000: 37).

¹²³ ASBN, Banco di Sant'Eligio (1637-1638), m. 200, 28 aprile, g.c.: fols. 5r, 25r y 42v.

¹²⁴ ASBN, Banco di Sant'Eligio, LM 1637, I: fols.466 y 1063.

“napolitanzado”, disponían de un gran número de naves para sus negocios, que también alquilaban al virrey, además de prestarle dinero¹²⁵. Giulio Cesare Capaccio¹²⁶ nos aporta un panorama de esta élite bastante completo, en el que nos habla de los hombres más influyentes y ricos de la ciudad, como fueron las familias Spínola y De Mari, ambas sin colección, pequeños coleccionistas y amantes de las artes y la cultura, como Antonio Carmignano, quien, en el siglo precedente, atesoró obras de Bronzino, Tiziano, Rafael, Caravaggio o SantaFede; Matteo di Capoa, príncipe de Conca, ya con una colección menor o Santi Francucci, quien se hizo con buenos cuadros de Ribera¹²⁷. Capaccio finaliza su apartado sobre coleccionismo napolitano con la descripción de la casa de Gaspar Roomer, de cuya colección hablaremos más adelante. Este acto de formar grandes colecciones no respondía solo a la sensibilidad artística de los mercaderes y prestamistas, sino a la necesidad de las nuevas fortunas de competir en prestigio con las antiguas familias nobles; sin embargo, la única colección importante en la fecha en la que Capaccio escribe su obra, *Il Forastiero*, es la de Roomer, y a penas encontramos otros coleccionistas más en la ciudad, como Ferrante Imperato cuyo interés residía en la historia natural y no en las artes¹²⁸.

Aunque el contexto napolitano parece algo yermo en comparación con lo que estaba sucediendo en Roma, Monterrey aparece en un momento clave de incipiente ebullición coleccionista en el que el conde, durante sus siete de años de gobierno, no solo se enriquece culturalmente, sino que además contribuye al desarrollo de la pintura local con su activo mecenazgo. Adicionalmente a la experiencia cultural romana que traía, seguramente, él y otros miembros de la élite social gozaron de la influencia literaria de Giovan Battista Marino, quien en 1620 escribe una obra¹²⁹ que subrayaba el auge de las colecciones de pintura y escultura, en el que recoge las principales obras de las colecciones italianas, como la del comerciante veneciano

¹²⁵ DENUNZIO, 2018: 15.

¹²⁶ CAPACCIO, G. C. *Il Forastiero. Dialogui di Giulio Cesare Capaccio*. Napoli, Gio. Domenico Roncagliolo, 1634.

¹²⁷ CAPACCIO, *op. cit. supra.*, 1634, pp. 453-575.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 576.

¹²⁹ MARINO, G. *La galleria del cavalier Marino. Distinta in Pitture e Sculture*. Venecia, Gio. Prieto Brigonci, 1620.

Bartolomeo della Nave o la del Cardenal Aldobrandini¹³⁰. Dicho libro circuló por los miembros de la *Accademia degli Oziosi* que tantas veces realizaron sus reuniones en el propio palacio virreinal¹³¹, por lo que es probable que cayera en manos del conde. Además, su obra fue también admirada en España, especialmente por Lope de Vega quien encontró gran placer en esa suerte de pintura escrita, hecha poema, a pesar de los plagios que le hizo Marino¹³². Es muy probable que también la obra de Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*¹³³, formara parte de la literatura habitual del círculo intelectual del conde y tuviera cierta influencia en Monterrey, como veremos en la concepción de su galería.

Volviendo a las colecciones, a pesar de su escasez, fueron tan importantes que, podría decirse, influyeron en el desarrollo de la escuela napolitana¹³⁴ y también en el desarrollo de su coleccionismo a partir de la década de 1630, sobre todo si tenemos en cuenta el testimonio del pintor Jusepe Martínez, quien expresaba que en 1625 no había colecciones de gran relevancia en la ciudad¹³⁵. De hecho, la de Vandeneden, es aún más tardía, comienza a formarse en 1635, por lo que no tendrá demasiada influencia en formación de la colección del conde. A las ya mencionadas hay que añadir, en orden de importancia en base al número de obras y su calidad, la colección del cardenal Ascanio Filomarino della Rocca, Marcantonio Filomarino, o el duque de Maddaloni. Aunque Carducho fue más benevolente a la hora de elogiar las gestiones del conde para conseguir originales, aquí tendremos en consideración la denuncia de Domenico Antonio Parrino, quien señala cómo el conde de Monterrey, aprovechándose de su poder y posición política, se apropió de obras pertenecientes a diversas colecciones napolitanas¹³⁶, con voluntad de subrayar cómo se nutrió de otros coleccionistas de la ciudad y, por lo tanto, cómo el coleccionismo partenopeo desarrolló un papel importante en las influencias que fueron conformando la colección del conde.

¹³⁰ MARINO, [1620] 1675: 60-61.

¹³¹ PALOS, 2005: 138.

¹³² ANTONUCCI, 2014: 83.

¹³³ MANCINI, 1620.

¹³⁴ RUOTOLO, 1982: 5.

¹³⁵ MARTÍNEZ, 1626: 34.

¹³⁶ PARRINO, 1692: 214 *Cfr.* MUÑOZ, 2006: 84.

2.2.1. La influencia de Gaspar Roomer y otros coleccionistas.

Gaspar Roomer (**fig. 1**), financiador y banquero del rey de España¹³⁷, considerado su mayor cliente, dentro de su actividad como mercader, se dedicó muy activamente al comercio de cuadros, combinando su trabajo y sensibilidad artística hasta convertirse en el comerciante de arte más importante del siglo XVII¹³⁸. Por otro lado, la venta y alquiler de barcos a la corona española, para transportar sus tropas, le hizo ganar una enorme fortuna. Comerció con todo tipo de productos como sal, grano, pimienta, incienso, algodón, pero también con productos de lujo como diamantes, sedas o dientes de marfil¹³⁹. Se convirtió en un gran coleccionista y comerciante de arte, de manera que adquirió cientos de pinturas. Tanto es así que Celano se quejaba de que muy pocos de trabajos de Bartolomeo Bassante y Aniello Falcone seguían en Nápoles, ya que la mayoría habían sido comprados por Roomer para enviarlos a Flandes¹⁴⁰.

Parece que tanto su trabajo, como el de Vandeneiden, como agentes de arte para familias nobles y miembros del gobierno español, ayudaron a aumentar el movimiento de obras en Nápoles. En el caso de los virreyes, se ha hipotetizado que un ejemplar de Rubens que fue propiedad de Roomer, la *Sagrada Familia con santa Ana*, fuera después a parar a la colección del II duque de Medina de las Torres. El caso del VII marqués del Carpio es un poco diverso, ya que Roomer no hacía de intermediario o agente de arte, sino que su “quadreria” fue tan importante, que el virrey compraba obras pertenecientes a la colección personal del mercader como signo de prestigio, para que formaran parte de la suya propia¹⁴¹. A este respecto Leticia De Frutos señala el carácter relativo del coleccionismo del siglo XVII, es decir, la creación y desarrollo de la propia colección personal de estos nobles en base y considerando siempre lo que otros coleccionistas coetáneos estaban llevando a

¹³⁷ RUOTOLO, *op. cit.*, 1982: 5-6.

¹³⁸ GOZZANO, 2014: 174.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 175

¹⁴⁰ GOZZANO, *op. cit. supra*, 2014, p.175.

¹⁴¹ DENUNZIO, 2018: 16-18

cabo¹⁴²; algo similar debió de hacer el conde de Monterrey respecto a las pinturas que Roomer atesoraba, aunque no sabemos si, como cita Parrino, se aprovechó de su posición para adquirir algunas pinturas del comerciante.

La importancia de su colección radica no solo en el número de obras o trascender el concepto decorativo de las mismas, sino en coleccionar siempre los mejores artistas italianos y flamencos. Aunque el gusto de Roomer es variado, muestra un especial interés por la pintura que más se acerca al naturalismo. Dentro de esto, la pintura flamenca tenía amplia representación con obras de Paul Brill, Anton van Dyck, Peter Paul Rubens, etc. y, por supuesto, recogía en ella todas las nuevas aportaciones que estaban llevando a cabo los pintores italianos o italianizantes como José de Ribera o Mattia Preti, tan cercanos a su gusto¹⁴³. Quizá, la única diferencia entre las colecciones que nos atañen sea la poca representación de pintura sacra en la colección de Roomer, en contraposición con la del conde de Monterrey, mucho más cercano a las colecciones españolas de la época, en este sentido¹⁴⁴. Aquello que queda mejor reflejado es la especial afición que sentía Roomer por los caravaggistas como Ribera, Caracciolo o Stanzione¹⁴⁵, representados también en la residencia y en la fundación del conde. Tal vez, la mejor manera de acercarnos a su colección es a través de la descripción de su casa realizada por Capaccio en 1634, en su obra *Il Forastiero*¹⁴⁶, donde se recogen las pinturas que en ella había: de Ribera podían hallarse un *San Lorenzo*, *San Gerónimo* y *Apolo y Marsias*; representado está también Massimo Stanzione con cuatro pinturas entre las que están una *Santa Catalina* o *Adán expulsado del Paraíso*, así como obras de Bassano, Paul Brill, Van Dyck, Caracciolo, hasta aquí representados también en la de Monterrey, o Aniello Falcone, y otros de menor difusión como Pierino Reniero¹⁴⁷. Es de destacar que Giovanni Lanfranco no aparece en su colección, pues su figura va a ser la gran aportación del conde de Monterrey, como veremos a lo largo de la tesis. La bonanza económica de Roomer le permitió adquirir varios inmuebles en los que colocar sus

¹⁴² DE FRUTOS, 2006: 20.

¹⁴³ Inventario de Roomer en el A.S.N. notario Gio. Batta dell'Anversana, sec. XVII, scheda 295, prot. 34.

¹⁴⁴ RUOTOLO, 1982: 6-8

¹⁴⁵ HASKELL, 1980: 210

¹⁴⁶ CAPACCIO, *op. cit.*, 1634.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 863-864.

más de mil pinturas¹⁴⁸, la mayoría depositadas, a su muerte, en 1674, en el Monasterio de Santa Maria Maddalena de Pazzi; incluso aquí encontramos similitudes con el conde, evidenciando ser una coincidencia, pues es el monasterio del que fue patrono y donde tenía una hija que había tomado el hábito¹⁴⁹, como sucederá con Manuel de Zúñiga y el convento de agustinas recoletas de Salamanca, en el que vivió como monja la hija ilegítima del conde.

El contenido de la colección de Gaspar Roomer, como hemos señalado, es recogido en el libro de Giulio Cesare Capaccio. Este trabajo tiene la peculiaridad, tan importante para este estudio, de estar dedicado de la manera siguiente:

*“All’illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor don Emmanuel de Zunica e Fonseca, conte de Monterrey e di Fuentes, presidente del Supremo Consiglio d’Italia, vicerè e capitán generale nel Regno di Napoli”*¹⁵⁰.

Es este el inicio de una dedicatoria que ocupa las tres primeras páginas de la obra; lo que supone la prueba irrefutable del conocimiento, y probable admiración, que tenía Manuel de Zúñiga de esta colección. Esta creció tanto que se convirtió en una de las colecciones más importantes del siglo XVII, estudiada por Renato Ruotolo¹⁵¹ y Giuseppe Ceci¹⁵², entre otros, pues resulta difícil no nombrarlo al hablar de pintores como Rubens, Van Dyck o Ribera, especialmente cuando hablamos de coleccionismo y pintura napolitanos del *Seicento*.

En la colección estaban representados muchos artistas extranjeros que habían hecho carrera en Italia, sobre todo en Roma, la cual dejará en 1627, un año antes de la llegada del conde como embajador. Parece que en su casa había doce cámaras llenas de objetos valiosos, en las que se encontraban los mencionados cuadros de

¹⁴⁸ 1500 se contaron a su muerte (CARRIÓ-INVERNIZZI, 2008: 360).

¹⁴⁹ DENUNZIO, 2018: 15

¹⁵⁰ CAPACCIO, 1634, c. Iv.

¹⁵¹ RUOTOLO, R. “Mercanti, collezionisti, fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e I Vandeneiden” en *Ricerche sul ‘600 napoletano*. 1982.

¹⁵² CECI, G. “Il mercante mecenate del secolo 17: Gaspare Roomer” en *Napoli Nobilissima: rivisti di topografia ed arti napoletana. Nuova serie, Vol. 1*. 1920, pp. 160-164.

Ribera, Massimo Stanzione, pinturas de Carlo Veneciano, de Bassano, de Caracciolo, etc.¹⁵³

Por otro lado, aparece en el texto también una descripción del incendio de Nápoles del 1631, es decir, de la erupción del Vesubio, donde se habla de los condes con gran elogio por su religiosidad¹⁵⁴, que fue fundamental para propiciar la intercesión de san Genaro, según las creencias de la época, salvando a la ciudad de la erupción. Se subraya el hecho de haber encabezado las cuatro procesiones que se realizaron y también la buena gestión de la crisis mandando comida, camas, vestido y grano, en embarcaciones¹⁵⁵. Este último punto pone también en relación a Monterrey y Roomer: si atendemos a la obra de José Renao, maestro de ceremonias del conde, se hace eco de cómo el virrey tuvo, a su llegada, que ocuparse de la falta de grano en la ciudad. La obra hace especial hincapié en los socorros que el conde debió enviar tanto a la propia Nápoles, como a diferentes ciudades de la península en el contexto de la Guerra de los Treinta Años, enviando en galeras y bajeles, dinero y soldados, procurando también grano a Lombardía, en 1633¹⁵⁶. Casualmente, este último no fue solo uno de los productos con los que comerciaba Roomer, sino que fue con el que se hizo rico, suministrando grano al Estado y ciudad de Nápoles¹⁵⁷. Como escribió Giuseppe Ceci, Roomer no fue únicamente armador de barcos, exportador y comerciante al uso, sino que fue el proveedor del *Stato*¹⁵⁸, razón por la que la relación con los virreyes y la Corona española debió de ser tan estrecha, especialmente en tiempos de guerras y calamidades. Llegados a este punto, la

¹⁵³ CAPACCIO, 1634: 575.

¹⁵⁴ No obstante, la aparición del conde de Monterrey en la literatura napolitana, no se limita a los elogios de Capaccio: Giovanni Giuliani escribe, en 1631, su obra *Descrittione dell'apparato fatto nella festa di S. Giovanni dal fedelessimo Popolo napoletano all'illustrissimo, et eccellentissimo sig. D. Emmanuele di Zunica et Fonseca conte di Monterey vicere di Napoli*. Gregorio Rosso le dedica su obra publicada en 1635: *Historia delle cose di Napoli, sotto l'imperio di Carlo Quinto*. Napoli, Stampa di Gio. Domenico Montanaro, 1635. Al parecer, vinculación de los condes de Monterrey con la literatura fue tan estrecha que, cuando aparecieron las primeras imprentas en España a finales del siglo XV, hubo una en la villa de los Monterrey, en Galicia (Salcedo, A. *Resumen histórico-crítico de la literatura española: según los estudios y descubrimientos más recientes*. Madrid, Saturnino Calleja, 19__ : 145). Del mismo modo, siendo virrey de Nápoles, vio el potencial propagandístico de las imprentas y aumentó considerablemente la producción de obras en castellano (RODRÍGUEZ, 2014: 30).

¹⁵⁵ CAPACCIO, *op. cit.*, 1634: 67-69.

¹⁵⁶ RENAÑO, 1634: 63.

¹⁵⁷ DE LA VILLE SUR-YLLON, 1904: 147.

¹⁵⁸ CECI, 1920: 161.

crónica de José Renao es determinante y no deja lugar a duda sobre estas relaciones comerciales con el virrey: relata que cuando llegó Monterrey, en 1631, se encontró una ciudad desabastecida y sin cosechas nuevas que solucionaran la falta de pan, razón por la que solicitó a los Electos que trajeran grano del rey y de fuera del reino. Explica que estos llamados “Electos” son quienes se ocupaban de la provisión de la ciudad¹⁵⁹ y entre los que se encontraría Roomer, como apuntaba Ceci. Entre 1637 y 1640, se dedica a comerciar con sal, *atrezzo* naval, azúcar, etc. con España, por lo que debió estar en contacto con el virrey, incluso después de su regreso a Madrid, por ocupar el conde el cargo de presidente del Consejo de Italia. Además de hacer préstamos a Felipe IV y a los virreyes cuando lo necesitaban, hizo gran fortuna con la venta y alquiler de naves a la Corona española¹⁶⁰.

También De Dominici nombra a Gaspar Roomer en diversas ocasiones a lo largo de su *Vite di pittori, scultori ed architetti napoletani*¹⁶¹, refiriéndose a él siempre como un hombre riquísimo. Tal fue su fortuna que, cuenta De Dominici, cuando alguien pedía prestada una gran suma de dinero, se le respondía: “e che, mi hai preso per Gasparo Romolo?”. Además, tenía tan buen conocimiento de la pintura que rápidamente reconocía la calidad de una obra y mostraba interés solo por aquellos de gran valor artístico¹⁶². Muchos de los cuadros que compró los envió a Flandes, pero guardó para su colección los más singulares, como es el caso de un *Martirio de san Genaro* de Aniello Falcone¹⁶³, a quien comisionó, pues fue gran mecenas de muchos artistas. Encargó a Domenico Gargiulo varias perspectivas y comisionó varias historias del Antiguo Testamento¹⁶⁴. Tuvo gran predilección por Massimo Stanzione, a quien llamaba “Il Guido Reni napoletano”, guardando para sí pinturas como *Santa Catalina con el Niño, Adán expulsado del Paraíso* o *Cuatro Virtudes*¹⁶⁵. Su colección resultó una gran fuente de aprendizaje para los pintores de la ciudad, a

¹⁵⁹ RENA0, *op. cit.*, 1634: 45.

¹⁶⁰ NAPPI, 2000:61.

¹⁶¹ DE DOMINICI, B. *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani, Vol. III*. Napoli, Francesco e Cristoforo Ricciardo Stampatori del Real Palazzo, 1742.

¹⁶² DE DOMINICI, *op. cit.*, III: 221.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 208.

los que invitaba para ver las pinturas nuevas que llegaban y abría sus galerías a aquellos protegidos que quisieran realizar copias o versiones. Es el caso de una *Cabeza de San Juan Bautista ante Herodes*, de Rubens, que llegó a sus manos, momento en el que decidió invitar a Bernardo Cavallino, de quien fue mecenas, y otros pintores a observarla y dar opinión sobre la misma. Cavallino realizó una versión de esta pintura en un estilo muy cercano a Stanzione¹⁶⁶ que, seguramente, fue muy del gusto del mercader.

Regresando a las relaciones comerciales que Manuel de Zúñiga tuvo con el mayor coleccionista de arte en Nápoles, hemos hallado en el archivo de los duques de Alba dos documentos que muestran el temprano intercambio comercial entre ambos:

El primero está firmado por Juan Bautista de Mari, referente a los gastos de la condesa de Monterrey; se le pagaron 200 ducados y 2 caballos a Gaspar Roomer, ya en 1631, año en el que el conde toma posesión de su cargo (**Doc. 1**). El documento aparece fechado el 12 de mayo de ese mismo año, celebrándose la ceremonia que le investiría como virrey el día 14, lo que nos lleva a pensar que quizá estos pagos fueron realizados por la entrada a la ciudad de Leonor María de Guzmán, condesa de Monterrey, y nueva “virreina”, que se realizó 5 días después de la llegada del conde, tras haber pasado tres en Anversa. Es sabido, como cita Diana Carriò-Invernizzi, que, tanto a la entrada a la ciudad de los nuevos virreyes, como a la salida, se les solía dar residencia, mientras se liberaba el palacio virreinal, en las villas de la aristocracia napolitana, como la de don Pedro, en Posilipo¹⁶⁷, lugar en el que Gaspar Roomer tenía su propia villa, como veremos, y quien no sabemos si pudo acoger a Manuel de Zúñiga. El nuncio de Nápoles informó que el virrey hizo todo lo posible para que en la entrada de la condesa de Monterrey a la ciudad hubiera el mayor número de gente posible; lo que nos da una idea del despliegue de medios que pudo hacer el conde¹⁶⁸ y para los que requirió los servicios del comerciante.

¹⁶⁶ DE DOMINICI, *op. cit.*, III, p. 160.

¹⁶⁷ CARRIÒ, 2012: 282.

¹⁶⁸ RIVAS, 2016: 308.

Un segundo documento, contiene dos pagos diferentes, no solo a Roomer, sino también al segundo coleccionista más importante de Nápoles, Jan Vandeneiden:

A Gaspar Romer y Juan Vandeneiden Rentistas de los vageles de flete que servían en la armada por las vanderas coloradas que proveyeron para que ellos fuera su obligación, nuevecientos ducados...900

A lo que hay que añadir otro pago más tanto a ellos, como a Bartolomé de Aquino **(Doc.2)**.

Dichos pagos aparecen citados en los gastos del conde para Génova en 1637, en relación a gastos de la armada, suponiendo ambos documentos las fechas límite de su estancia napolitana; por lo que el conde de Monterrey habría mantenido estrechos lazos comerciales durante todo el virreinato, no solo con Gaspar Roomer, sino también con Vandeneiden. Recordamos que este último se asoció con Roomer a partir de 1636¹⁶⁹, fecha en la que ambos se dedicaron al alquiler de barcos para el rey de España¹⁷⁰. Aunque, seguramente, tendrían relación y vínculos comerciales con anterioridad, habría desarrollado su propia colección de forma más tardía y en 1634, momento en el que escribe su obra *Capaccio*, no era aún lo suficientemente significativa como para plasmarla en su obra, como lo hizo con la de Roomer. En este círculo selecto entraría también Bartolome d'Aquino, comerciante y financiero, como Gaspar Roomer, del que se desconoce si formó colección, por pequeña que fuera, y Juan Bautista de Mari, procurador del conde, ambos muy vinculados a las finanzas del conde de Monterrey, como demuestran las diferentes cuentas conservadas en el Archivo del Banco di Nápoli¹⁷¹. Así quedaría tejida esta red comercial y financiera de los aristócratas más importantes de la ciudad y con los que Manuel de Zúñiga guardó estrecho vínculo.

Sin embargo, la relación de Monterrey con Roomer no fue únicamente comercial, sino que, junto a Vandeneiden, pudieron formar un núcleo cultural y coleccionista que ayudaría a marcar el desarrollo de la pintura napolitana de las décadas de 1630

¹⁶⁹ GOZZANO, 2018: 26.

¹⁷⁰ RUOTOLO, 2018: 36.

¹⁷¹ ASBN, S. E. lib. Mag. 1637, I, f. 466

y 1640. José Renao, biógrafo y maestro de ceremonias del duque de Alba y del conde de Monterrey, relata cómo este último pasaba buena parte del tiempo en Posilipo. Durante su virreinato, era habitual que realizara allí largas estancias¹⁷² en las que coincidiría con el mercader e intercambiarían impresiones sobre pintura y otros asuntos. Hacemos hincapié en que la colección fue tan prestigiosa y de alta calidad que el VII marqués del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán, compraba y buscaba obras que hubieran pertenecido al comerciante flamenco¹⁷³.

El cardenal Ascanio Filomarino y su colección

Otro grupo importante de coleccionistas, más allá de los comerciantes, salía de la propia *Accademia degli Oziosi*, que tuvo también un papel de importancia tanto en la estética, como en la orientación del tipo de comisiones artísticas, y en el concepto de unión entre arte y literatura dentro de las colecciones, que quedó reflejado en la obra de Giovan Battista Marino¹⁷⁴, que ya hemos señalado. De este grupo, sale la figura de Ascanio Filomarino della Rocca¹⁷⁵, procedente de una familia noble napolitana, quien conservaba una rica colección en el palacio de San Giovanni Maggiore formada por piezas romanas y flamencas que trajo de los treinta años que pasó al servicio de los papas de Roma¹⁷⁶. Hemos de señalar aquí que Filomarino conoció a los condes de Monterrey mucho antes de que estos llegaran por segunda vez a Italia. En el viaje del cardenal Francesco Barberini a España, en 1626, descrito con detalle por Cassiano Dal Pozzo, visitan a la condesa de Monterrey; este primer encuentro debió de suscitar algún tipo de malestar en Leonor de Guzmán, que se quejó de la conducta de Ascanio Filomarino¹⁷⁷, razón por la que queda plasmada en la crónica. En jornadas posteriores, concretamente el 5 de agosto, el cardenal, en compañía de Matteo Sacchetti y de Ascanio Filomarino, deciden interrumpir las

¹⁷² RENA0, 1634: 209-210.

¹⁷³ DENUNZIO, 2018: 18.

¹⁷⁴ SETARO, 2016: 91-92.

¹⁷⁵ Arzobispo de Nápoles en 1642.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ DAL POZZO, 1626: f. 119.

visitas privadas y regresar a casa, pues esperaban la visita del conde de Monterrey¹⁷⁸.

En el inventario realizado a su muerte, en 1685, encontramos trabajos de los Carracci y sus seguidores, Vouet, Poussin, y varios caravaggistas como Artemisia Gentileschi o Caracciolo. Aunque vemos que la colección es más tardía, nos sorprende con un retrato de Felipe IV a caballo realizado por Rubens, como demostración de su lealtad al rey¹⁷⁹. Esta es de las pocas colecciones fuera de Roma y siempre posteriores a Monterrey donde aparece la figura de Giovanni Lanfranco.

De la misma familia y casi coetánea a la del conde, es la colección de Marcantonio Filomarino, Principe della Rocca, a quien perteneció el Palazzo di Spaccanapoli, que más tarde sería residencia de Benedetto Croce. Su colección, en 1634, se centraba en un pequeño número de pinturas donde destacan las obras romano-boloñesas con artistas como Louis Finson, Orazio Borgianni o Giovanni Battista Caracciolo, mostrando cierta predilección por artistas vivos¹⁸⁰.

La colección del duque de Maddaloni

No menos importante fue la colección de Giuseppe Carafa, duque de Maddaloni. Aunque perteneciente a la alta aristocracia, no dudó en dedicarse al contrabando, lo que le valió su encarcelamiento en Castel Nuovo. A pesar de ello, desempeñó un papel en la revuelta de Massaniello, por lo que, finalmente, el pueblo enfurecido le dio muerte, decapitándolo en julio de 1647. Su colección fue una de las más remarcables; inclinado hacia la pintura flamenca y especialmente, hacia la contemporánea napolitana, con obra de Artemisa Gentileschi, Bartolomeo Bassante, Massimo Stanzione, José de Ribera, Pacceco de Rosa, Cesare Francazano y otros pintores menores. Como vemos bastante parecida a la de Monterrey, salvo que, como en el caso de Roomer, la temática religiosa no era la predominante¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Ibid.*, f. 142v.

¹⁷⁹ LABROT, 1992: 160.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 75.

Colección D'Amore

Pietro Giacomo d'Amore, perteneciente a la burguesía, había sido propuesto en dos ocasiones por el virrey, en 1649, como Eletto del Popolo. Expuso su colección de pintura en un palacio ubicado en la zona más prestigiosa de Nápoles "allá Cerqua"¹⁸². Como muchos coleccionistas napolitanos, tuvo gusto por pintores romanos y boloñeses como il Cavalier D'Arpino, pero predominaban artistas napolitanos, especialmente con los que tuvo contacto directo como Stanzione, Falcone, Cavallino, Ribera o Caracciolo. Es la única colección napolitana importante cercana en fechas a la del conde, donde encontramos pintura de Lanfranco con un gran cuadro de *San Genaro*, valorado en 200 ducados¹⁸³.

2.3 Pintura napolitana de la década de 1630.

La Contrarreforma y la importancia de la ciudad como capital virreinal dieron impulso a un ambiente renovador en las artes creando un gran aparato de representación católica y aristocrática. Esto dio lugar a la reforma de iglesias y monasterios, a nuevas fundaciones, a la construcción de villas y palacios que la nueva aristocracia instalada en la ciudad deseaba, una aristocracia que formaba la corte que orbitaba alrededor del virrey. Como consecuencia, en unos pocos años aumenta la presencia de artistas venidos de todas partes de Europa: Flandes, Roma, Lorena, Florencia, etc.¹⁸⁴, que contribuyeron a enriquecer la pintura que se venía practicando en Nápoles y a nutrirse, al mismo tiempo, de ella, pero, sobre todo, consiguieron dotar a la ciudad del prestigio y modernidad que necesitaba. Las dos estancias de Caravaggio hacen que pronto se abandone el manierismo tardío y muchos artistas opten por la experimentación lumínica caravaggista y el naturalismo, creando un ambiente propicio para el desarrollo de una escuela, que no dejó de lado al clasicismo, en medio de un auge constructivo y renovador que demandaba nuevas fórmulas y gran cantidad de artistas que trabajaran en la decoración. Así, Domenico Fontana y Belisario Corenzio transformaron Nápoles, a

¹⁸² SETARO, 2016: 91

¹⁸³ LABROT, 1992: 138.

¹⁸⁴ SPINOSA, 1992: 35

imitación de Roma con Sixto V, para convertirla en la “Napoli Nobilissima”, aprovechando su experiencia romana, a lo que también contribuyeron autores como el Cavalier d’Arpino.

Conseguir como patronos a la nobleza o a la comunidad religiosa suponía no solo mejorar la economía del pintor, sino que también tenía un impacto en su prestigio social y profesional. Muchos pintores participaron activamente en el mercado de arte de la ciudad, tanto como productores del mismo, como vendedores y, en ocasiones, como compradores, en una red de intercambios artísticos, culturales y económicos que se había tejido en la ciudad, y que daba también el soporte de comunidad artística del que, de otro modo, carecería¹⁸⁵.

Durante el *Seicento*, estos artistas llegaron a la ciudad también en busca de protección y patrocinio de virreyes. La llegada del conde de Monterrey coincide con ese deseo transformador, de construcción de nuevos edificios y la ampliación de los ya construidos, como es el caso del palacio virreinal, cuya modernización había comenzado ya en 1621, en cuyo proyecto decorativo trabajaron Belisario Corenzio, Giovanni Balducci y Giovanni Battista Caracciolo. Incluso, finalmente, Massimo Stanzione, uno de los pintores más apreciados en el ámbito religioso, pero poco reclamado por los gobernantes españoles, será llamado para completar el programa y realizar los 43 retratos de virreyes en sus paredes, a petición del conde de Oñate¹⁸⁶. No fue hasta 1631, con la entrada del conde de Monterrey en el gobierno, que se realizó la mudanza definitiva. Por aquel entonces, faltaba todavía por terminar el ala oriental que contendría la capilla proyectada por Bartolomeo Picchiatti¹⁸⁷, arquitecto también de la fundación del conde en Salamanca¹⁸⁸.

A la llegada de Monterrey a la ciudad, se vivía un momento importante para la pintura napolitana, una eclosión artística con Ribera, Stanzione y Finoglio a la cabeza, y otros pintores tan importantes como Domenico Gargiulo, o Aniello Falcone, a este

¹⁸⁵ NICHOLAS; NAPOLI, 2012: 5-7.

¹⁸⁶ Fue virrey de Nápoles entre 1648 y 1653

¹⁸⁷ PALOS, 2005: 129-131.

¹⁸⁸ MADRUGA, 1984: 149.

escenario habría que añadir la llegada, casi al mismo tiempo que el conde, de Il Domenichino y Lanfranco¹⁸⁹.

Otra gran reforma que se acometía en la ciudad era la de la cartuja de San Martino, lo que supuso la intervención de pintores como Belisario Corenzio, Domenico Gargiulo, Giovanni Lanfranco, etc. Es el inicio de un gran desarrollo de la pintura sin precedentes, de la mano de pintores de prestigio como Domenico Zampieri, Stanzione o José de Ribera, como hemos señalado. Este último, llevaba ya 15 años en la ciudad, había creado un círculo de artistas como Juan Do o el Maestro de Anuncio a los Pastores, y poseía un estilo ya maduro, de verdad naturalista e impastada que tuvo su evolución en la *Inmaculada Concepción* de las agustinas de Salamanca, de 1635, donde creó una pintura más luminosa, de paleta más clara con influencia de la pintura veneciana del siglo XVI¹⁹⁰. Así también, podríamos señalar los ejemplos del *Apolo y Marsias*, de 1637, del que hay una versión en el Museo de Capodimonte y otra en los Museos Reales de Bruselas, o la *Piedad* de la sacristía de la cartuja de San Martino, de esa misma fecha. Del mismo modo, Monterrey vive la etapa madura de Massimo Stanzione, quien participó en la decoración de la iglesia de la cartuja con las *Historias de san Bruno* (1633-1637) o su *Piedad*, en 1638¹⁹¹, y que estará bien representado en la iglesia de .la Purísima de las agustinas de Salamanca.

Como ocurre en territorio hispánico, es precisamente este siglo el que se conoce como “Siglo de Oro napolitano”, por la gran cantidad de obras que se produjeron, pero, sobre todo, por su calidad y originalidad¹⁹². La primera corriente del *Seicento* en Nápoles aparece con la llegada a principios de siglo de Caravaggio y sus seguidores napolitanos como Caracciolo; las dos estancias del pintor en la ciudad partenopea (1606 y 1609) marcaron un punto de inflexión en el desarrollo de la pintura local que ya venía mostrando su apertura a las nuevas propuestas que el lombardo estaba realizando en Roma y favorece el alejamiento del

¹⁸⁹ BROWN; ELLIOT, 1985: 128.

¹⁹⁰ SPINOSA, 2008: 17.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² RABASF, 2008: 17.

tardomanierismo¹⁹³. Muestra del conocimiento de la actividad romana por parte de pintores napolitanos es la *Inmaculada Concepción* de estilo caravaggiesco que pinta *Il Battistello*, para Santa María della Stella, en 1607. Aquello que acontecía en la ciudad papal tenía un eco en Nápoles, pues muchos napolitanos frecuentaban Roma¹⁹⁴. Pero, sin duda, el impacto dramático del claroscuro y naturalismo que aporta el lombardo llega plenamente con obras realizadas en Nápoles por el propio Caravaggio, como la pala con la *Madonna della Misericordia*, para el Pio Monte, o *Il Martirio di Santa Orsola*¹⁹⁵, y tendrá un especial reflejo en la obra de Battistello Caracciolo y Carlo Sellitto, en estos primeros años¹⁹⁶.

La segunda, está marcada por la llegada de José de Ribera, en 1616, quien impulsa esa misma corriente naturalista con la posterior adaptación de premisas venecianas en el color, encaminándose hacia el barroco de la segunda mitad del siglo¹⁹⁷. La llegada del conde de Monterrey a Nápoles coincide con este punto de inflexión en la pintura que se está llevando a cabo; un cambio de estilo al que el conde estará muy atento, recogiendo ejemplos muy significativos en su colección en la cual aparecen bien representados los artistas del momento que están siendo partícipes en esta renovación como Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione o Artemisia Gentileschi. En la década de 1630 se optará por un alejamiento progresivo del naturalismo violento de Ribera, influenciado por el neo venecianismo, pero también por la llegada de pintores internacionales como Van Dyck o Poussin¹⁹⁸.

Pero no sólo el naturalismo hace su presencia en Nápoles, también en estos años treinta se está tomando como ejemplo la pintura romano-boloñesa de figuras como el propio Annibale Carracci o Guido Reni¹⁹⁹, y que se refleja en las obras de Stanzione, a quien Roomer le llamaba “il Guido napoletano”²⁰⁰, como ya hemos señalado, o de Artemisia Gentileschi, entre otros. Además de algunas estancias que

¹⁹³ BRACA, 2017: 15.

¹⁹⁴ BRACA, *op. cit.*, 2017, p. 17.

¹⁹⁵ SPINOSA, 1988: 464-466.

¹⁹⁶ BRACA, *op. cit.* 2017, p. 28.

¹⁹⁷ SPINOSA, 2008: 9.

¹⁹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 2008: 26.

¹⁹⁹ SCHÜTZE; WILLETTE, 1992: 93.

²⁰⁰ DE DOMINICI, III: 208.

hicieron pintores napolitanos en Roma, como Giovanni Battista Caracciolo. No olvidemos que inicios de la década de 1630 llegan a Nápoles Domenico Zampieri y Giovanni Lanfranco, que había sido alumnos de los Carracci. Esta influencia hará que se aclare la paleta de colores de algunos artistas y las luces caigan de un modo menos violento, como ocurre en la obra de José de Ribera a partir de 1635.

De manera pormenorizada, conviene realizar un recorrido de las grandes obras efectuadas en Nápoles a través de los artistas que están trabajando en ella, comenzado por Il Domenichino, quien, justo en los años en los que el conde permanece en la ciudad, 1631-1638, llevaba a cabo una interesante labor en la decoración de la capilla del Tesoro de San Genaro, donde pinta un repertorio concepcionista en el que la Virgen aparece también como protectora de la ciudad²⁰¹. El ciclo, que tendrá de protagonista al santo, se desarrollará en los arcos y pechinas, principalmente, donde se aprecian escenas como *Cristo recibiendo a San Genaro* o la *Erupción del Vesubio*, de 1631. Será la primera intervención del conde de Monterrey documentada en los trabajos de decoración en la ciudad, debido a las amenazas que sufrió Zampieri para que se marchase a Roma y dejara de trabajar en la capilla. Aunque bastante asustado, no dudó en pedir la protección del virrey tras haber encontrado un papel con graves amenazas en la puerta de su casa, razón por la que Manuel de Zúñiga se vio obligado a intervenir, asegurándole su bienestar y exhortándole a continuar con su trabajo²⁰².

Tanto Domenichino, como Lanfranco y Finelli, son artistas que fueron llamados a Nápoles por motivos diferentes y quienes coincidirán en el trabajo de la capilla -así como con Cosimo Fanzago-, los tres bajo la protección de Monterrey, en el caso del Domenichino, por las amenazas que había sufrido por parte de Belizario Corenzio y su grupo. En el caso de Lanfranco, su intervención viene determinada por la muerte de Domenico Zampieri en 1641; lo mismo ocurrió con Massimo Stanzione y José de Ribera, quienes intervinieron para terminar el trabajo de Il Domenichino²⁰³, con un contraste de estilo, cambiando el clasicismo por el barroco naturalista de tradición

²⁰¹ MAURO, 2008: 2.

²⁰² PASSERI, 1772: 33.

²⁰³ DE DOMINICI, *op. cit.*, III: 4-11.

caravaggesca y renovado colorido veneciano. Por estas fechas, Giovanni Lanfranco era ya un pintor destacado y de fama en Nápoles, quien fue llamado en un inicio para realizar la decoración de Il Gesù Nuovo, recomendado por el conde Monterrey, donde volverá a coincidir con la obra de Zampieri. Se instala en la ciudad en 1634, momento de renovación pictórica, como venimos señalando, entre naturalismo y el clasicismo que aportará esa atmósfera lumínica, pero de colores empastados del que Lanfranco estaba más cercano²⁰⁴. El éxito obtenido en su primer trabajo napolitano le propiciará nuevos encargos, como la iglesia de Santi Apostoli o la capilla del Tesoro, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que, también en Roma, Zampieri y él habían trabajado en la decoración de Sant'Andrea della Valle²⁰⁵, donde, probablemente, los conoció el conde. Tras su intervención en la iglesia del Gesù, pintará la Tribuna de la Capilla del Virrey, en palacio, además de los cuadros encargados por el conde para Felipe IV²⁰⁶.

Quizá uno de los centros de renovación artística más importantes de la ciudad sea la cartuja de San Martino. La necesidad de ampliar el complejo, junto con el contrarreformismo, hace que los programas de decoración pictórica se estén llevando a cabo desde finales del XVI hasta mediados del siglo XVII. Eso hizo que, durante décadas, no cesara la afluencia de artistas como Giuseppe Cesari, Giovanni Baglione, Flaminio Torelli o Belisario Corenzio. Más interesante se torna, para este estudio, los artistas posteriores, a partir de la llegada en 1623 de Cosimo Fanzago²⁰⁷, quien trabajará, una década después, para el conde de Monterrey, así como la mayoría de los pintores adscritos al naturalismo deudor de Caravaggio, como Stanzione, Finoglio, Caracciolo o Ribera, o aquellos de tradición clasicista boloñesa, como Giovanni Lanfranco o Guido Reni²⁰⁸. Debemos tener en cuenta que cuando el conde de Monterrey llega a Nápoles, donde recibió nuevas influencias, él ya tiene un marcado gusto por la pintura romana y veneciana que había visto en sus años de embajador, por lo que, como plantea Haskell, cabría preguntarse y destacar si el

²⁰⁴ SPINOSA, 2001: 83.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁶ PASSERI, 1772: 146.

²⁰⁷ Es destacable el *San Brunone*, del claustro grande.

²⁰⁸ CASSANI, 1984: 5.

famoso cambio en la paleta de Ribera, que comienza con la *Inmaculada Concepción* del convento salmantino de Monterrey, es fruto de la influencia que en él ejerce Manuel de Zúñiga²⁰⁹. Del mismo modo, llama la atención la llegada a Nápoles y elección de artistas que habría conocido en Roma; no están solo il Domenichino y Lanfranco, a quienes protegió, también Giuliano Finelli llega a ciudad partenopea durante su virreinato, a quien le encargará los dos retratos que hay hoy en la iglesia del convento de Salamanca, formando parte de los sepulcros de los condes, y a quien dará una estancia en Palacio y un espacio para trabajar²¹⁰.

No podemos olvidar la intervención de napolitanos como Domenico Gargiulo, quien pintó la *Persecución de los cartujos en Inglaterra*, además de la *Procesión de la Erupción del Vesubio* en la que parece un retrato del conde de Monterrey en reconocimiento a su buena gestión del desastre y su religiosidad, que favoreció la intercesión de san Genaro; Caracciolo, quien trabaja en la capilla entre 1631 y 1633, en su importante ciclo de *San Genaro*, y el de la *Historia de la vida de la Virgen*, entre 1623 y 1626; o Paolo Finoglio y Cesare Francazano, interviniendo en la década de 1630²¹¹.

Más tardías fueron las intervenciones de Massimo Stanzione, ya más cercano a la pintura de Artemisa Gentileschi, cuya *Piedad* fue pagada en 1638; José de Ribera, cuyos *Elias y los 12 profetas*, y la *Piedad*, se mueven entre 1637 y 1638, o Giovanni Lanfranco, quien recibe su contrato en 1637, llevando a cabo una *Crucifixión*, *Ángeles*, *Apóstoles* o una *Ascensión*²¹². Llama la atención que los tres estén tan bien representados en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca, fundación de Monterrey, aunque su labor en la cartuja de comienzo en los últimos años de la estancia del conde en Italia, planteando la incógnita, entre la vorágine de influencias, de si la decoración de la cartuja de San Martino influye en Manuel de Zúñiga, o si es el conde quien influye en la cartuja, aparentemente existe esta doble vía. Según Ángela Madruga, existe una clara influencia a nivel arquitectónico entre San Martino

²⁰⁹ HASKELL, 1980: 177-178.

²¹⁰ PASSERI, 1772: 261.

²¹¹ CASSINI, *op. cit.*, 1984, pp. 17-37.

²¹² *Ibid.*, pp. 10-14.

y la iglesia de las agustinas Salamanca, especialmente por el tipo de pórticos que utilizaba Fanzago habitualmente²¹³, aunque a nivel pictórico me inclino a pensar que el favorecimiento a ciertos artistas por parte de coleccionistas como Roemer o el conde de Monterrey, inclinaron la balanza del gusto del momento, elevando el nombre de algunos pintores que, a estas alturas, ya no necesitaron recomendación, aunque la mayoría ya gozaban de una buena posición, como es el caso de Massimo Stanzione. Cuando el conde de Monterrey llega a Nápoles, Stanzione no solo se encuentra ya en su etapa de madurez, sino que domina el campo de las grandes comisiones públicas²¹⁴ y es Manuel de Zúñiga quien bebe de su fortuna. También Pacecco de Rosa, quien pinta en 1636 un *San Nicola e il garzone Basilio*, tiene su espacio de representación con una *Santa Inés*, en la clausura del convento de agustinas de Salamanca, como veremos más adelante. Lo cierto es que existen muchas similitudes entre la cartuja y la fundación salmantina, tanto en la arquitectura, como en la elección de artistas.

Si paralelo al naturalismo de Ribera, encontrábamos este grupo de pintores que comparten a veces su realismo, siendo el principal representante Massimo Stanzione, caravaggista, pero en contacto con la obra romano-boloñesa, seguido de Artemisa Gentileschi o Pacecco de Rosa, Bernardo Cavallino, etc., la llegada de Lanfranco trae a Nápoles formas corregiescas que serán punto de partida para la pintura decorativa napolitana²¹⁵. Si a ello se añade, como señala Pérez Sánchez, el amplio conocimiento de la pintura flamenca gracias a los mercantes flamencos asentados en la ciudad, más concretamente, a colecciones espléndidas como la Gaspar Roemer, se percibe la complejidad y riqueza de la pintura napolitana²¹⁶, que quedó plasmada en la colección principal del conde de Monterrey.

²¹³ MADRUGA, 1983: 202.

²¹⁴ SCHÜTZE; WILLETE, 1992: 69.

²¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 24.

²¹⁶ *Idem*.

CAPÍTULO 3: LAS CASAS DEL CONDE DE MONTERREY Y SUS COLECCIONES DE MADRID.

3.1 La Casa de la Calle de las Rejas: nueva ubicación de la colección de pinturas.

Desde la publicación realizada por el profesor Pérez Sánchez, en 1976, en el Boletín de la Real Academia de la Historia, sobre las colecciones de pintura del conde de Monterrey²¹⁷, se había hablado únicamente de su casa-jardín en el Prado Viejo de San Jerónimo como contenedor de dicha colección, pues era la única conocida. No obstante, debido a la propia posición del conde y teniendo en cuenta que dicha casa sería más una villa de recreo, o de retiro, en los meses en los que Felipe IV se trasladaba con toda la corte a su recién construido palacio del Buen Retiro, ubicado en el mismo paseo, era más que probable que no fuera su única casa. Así lo evidencian en sus trabajos Mercedes Simal, *Antes y después de Nápoles*²¹⁸, y Ángel Rivas, en *El jardín del conde de Monterrey*²¹⁹, en los que afirman que el conde de Monterrey tenía una segunda residencia cerca de la plaza de Santo Domingo, y apuntan que probablemente se encontrara en la misma plaza, tal y como habían señalado a final de la década de 1990 Marcus B. Burke y Peter Cherry²²⁰. Sin embargo, no se había contemplado, hasta ahora, la posibilidad de ubicar la colección en esa otra casa, pues no se tenían más noticias sobre su localización exacta, cómo era, si tenía jardín en el que ubicar las esculturas de los inventarios y la galería o si tenía alguna casa más en propiedad o alquiler.

La ubicación de las pinturas que aparecían en los inventarios publicados por Pérez Sánchez²²¹ y transcritos después por Burke y Cherry²²² en la casa-jardín del Prado,

²¹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXIV, nº III. Madrid, Real Academia de la Historia, 1976.

²¹⁸ SIMAL, *op. cit.*, 2011.

²¹⁹ PONCE; RIVAS, *op. cit.*, 2018.

²²⁰ BURKE; CHERRY, 1984: 501.

²²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1976.

²²² BURKE; CHERRY, *op. cit.*, 1984: 502.

perpetuada historiográficamente²²³, responde en parte al hecho de ser la única conocida en la época en la que escribe el profesor, como hemos dicho antes, y en parte a que la división en tres estancias de la galería construida en el jardín encajaba a la perfección con lo que se venía citando en los inventarios como “sala primera”, “sala segunda” y “sala vieja”, donde se decía que estaban algunas de las pinturas y otros muebles. Es aquí donde aparece la primera nota disonante en la interpretación hecha hasta el momento de los documentos relativos a la galería: “sala vieja”. La nominación de la tercera estancia como “vieja” indica que se trataba de un volumen anterior a las otras dos salas, algo que no se corresponde con el documento de obligación para la construcción de la galería del jardín, pues se especifica que este edificio adicional es *ex novo*, debía hacerse desde los cimientos²²⁴, y no aprovechando ninguna estructura anterior; lo que sugiere que estamos hablando de dos edificaciones diferentes y, en este caso, de dos casas diferentes.

La revisión del inventario realizado a la muerte del conde da la clave para la correcta ubicación de la colección de pinturas conocida. Dicho inventario se comienza el día 7 de marzo del año 1653, siendo el encargado de realizarlo el corregidor de la Villa de Madrid, Alonso de Castro y Castillo. Se lleva a cabo por orden de la condesa a lo largo de varios días en los que se van sucediendo las listas de objetos como tapicerías, reposteros, colgaduras, doseles, camas y complementos de estas, colchas, siales, almohadas, borlas, biombos, cubiertas de cama, cajas de servicio, porteras, sillas, espejos, relojes, escritorios, bufetes, alfombras, hasta llegar a las pinturas. En dos ocasiones diversas, se nos da la información de que el inventario es realizado en “las casas”²²⁵ donde muere el conde:

*[...] Prosigue el inventario el 3 de abril en las casas donde murió el conde [...]
Prosigue el 4 de abril, [...] Prosigue el 5 de abril estando en las casas de dichos
condes de Monterrey [...]*²²⁶.

²²³ BROWN, 1995: 131; LOPEZOSA, 1994: 283; SIMAL, 2011: 352; RIVAS, 2015: 691.

²²⁴ AHPM, 3520: 457-466v.

²²⁵ Entiéndase “casa”.

²²⁶ AHPM, Prot. 7684: 281r.

Prosigue el día 7 estando en las casas donde murió [...] ²²⁷.

Prosigue el 8 de abril estando en las casas de su morada. [...] Prosigue el 16 del mes de abril estando en las Casas de Exmo. Conde de Monterrey [...] ²²⁸.

Seguramente, o se pasó por alto o se pensó que el conde había fallecido en su casa-jardín del Prado. Sin embargo, en el “Libro de defunciones” de la Parroquia de san Martín, conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid, aparece su partida de defunción del día 23 de marzo de 1653 en la que se expone que ese mismo día fallece en la calle de las Rejas, y no en el paseo del Prado, en las casas del duque de Cesar, testando ante Diego de Orozco y dejando como testamentarios a su sobrino Luis Méndez de Haro, VI marqués del Carpio y II conde-duque de Olivares, y a su esposa y viuda, Leonor María de Guzmán, VI condesa de Monterrey **(Doc. 3)**.

Tras el inventario y la tasación, encontramos otro documento aparte, mandado hacer por la condesa y fechado el 27 de abril de 1653, quedando como encargado el contador Francisco Ochoa Samaniego, en el que añadía algunos bienes y propiedades que había quedado fuera del documento principal, con el título de “Más inventario” y que viene a confirmar que, en todo momento, se están refiriendo a una casa diferente y no a aquella del Prado, como se pensaba hasta ahora. Entre todos los bienes enumerados aparece escrito: “Mas una casa y jardín que esta al prado de estavilla” **(Doc. 4)**. Lo que también indica que al momento de la muerte del conde conservaban los dos inmuebles.

Lo mismo sucede a la muerte de la condesa: tras realizar el inventario de pinturas, se prosigue con “Mas Inventario: título y efectos de la contaduría” para completar el patrimonio de los condes que no formara parte de la casa de la calle de las Rejas, para lo que se acude a los libros de contabilidad y entre cuyos bienes aparece citada la casa con jardín del Prado de san Gerónimo: “Mas una casa jardín que en la calle del árbol de paraíso y sale al Prado de san Gerónimo” **(Doc. 5)**. No parece que a estas alturas el jardín del Prado tuviera demasiado uso, contándose entre los bienes inmuebles recogidos en la contabilidad, algo bastante razonable si consideramos la

²²⁷ AHPM, Prot. 7684: 280v.

²²⁸ AHPM, Prot. 7684: 286r.-287v.

caída del conde-duque de Olivares en 1643, tras la cual Felipe IV fue perdiendo interés por el Palacio del Buen Retiro, hasta un intento de resurgimiento a partir del 1648 algo infructuoso²²⁹.

Otro dato que soporta la afirmación de la nueva localización de las pinturas es la total falta de correspondencia entre el inventario de 1653 que venimos señalando, primer inventario de la colección, y el realizado por su sucesor en 1667 de la casa jardín del Prado, publicado por Mercedes Simal²³⁰, creyendo que se trataba en ambos casos de la misma vivienda. Sin embargo, en esta última aparecen pinturas que trataremos más adelante, sobre la primera embajada de Manuel de Zúñiga, que, extrañamente, no se recogen en los primeros inventarios -por ser correspondientes a la casa de las Rejas-. Ocurre lo mismo con las esculturas, se refleja un escaso número en 1653 “quatro tablas de relieve”, “quarenta y tres delladas de medio cuerpo figuras antiguas”, “una figura de ercules en forma de termino” y “dos figuras pequeñas de mármol”, mientras que, en el inventario de la casa del Prado de su sucesor, en la zona del jardín, se detalla una amplia colección de esculturas sobre la Antigüedad²³¹.

Como vemos y se demuestra, todas las pertenencias que aparecen en ambos inventarios (1653 y 1655) se encontraban en esta nueva casa de la calle de las Rejas, residencia habitual de los condes, así como las tasaciones de la escribanía de Diego Orozco, que se realizan únicamente de dicho inmueble. Para otros bienes, deben acudir a los libros de cuentas, donde se citan otras casas²³², pero no el contenido de las mismas; nada se cita sobre los objetos de valor que hubiera en ellas.

3.1.1 *La casa del duque de Sessa.*

En los trabajos de Ángel Rivas dedicados al conde de Monterrey, principalmente la tesis escrita en 2015²³³ y su estudio *El jardín del conde de Monterrey. Arte,*

²²⁹ SIMAL, 2012: 130.

²³⁰ SIMAL, *op. cit.*, 2011

²³¹ *Ibid.*, pp. 354-355.

²³² Entiéndase casas, estados y mayorazgos.

²³³ RIVAS, *op. cit.*, 2015.

*naturaleza y panegírico*²³⁴, se recogen varias noticias que pudieran estar ubicando la residencia principal. Entre ellas se cita al marqués de Saltillo y su estudio sobre los inmuebles de Madrid históricos²³⁵, donde se dice que, en 1621, los condes vivían de alquiler en una casa situada cerca de la parroquia de San Juan, en la calle ancha de palacio, propiedad de Pompeo de Tassis²³⁶. El marqués de Saltillo nos refiere que eran frecuentes los casos en los que la nobleza tenía excelentes palacios en sus villas y, sin embargo, en Madrid vivían de alquiler, como fue el caso del conde duque de Benavente²³⁷. En el caso del conde de Monterrey, el marqués del Saltillo especifica que el periodo de duración de la casa alquilada a Pompeo Tassis, fue de tan solo un año²³⁸:

*Escritura de arrendamiento, de 26 de abril de 1621, de la casa en la calle Ancha de Palacio, parroquia de San Juan, por D. Pompeo Tassis, caballero de la Orden de Alcántara, al conde de Monterrey, D. Manuel de Acevedo y Zúñiga, por un año y precio de mil ducados de a once reales*²³⁹.

Saltillo no es el único en señalar la frecuencia con que personajes de la alta sociedad madrileña vivían de alquiler. Al respecto, Navascués Palacios, en 1978, cataloga el hecho de que la aristocracia tuviera en propiedad su villa de origen y sin embargo vivieran de alquiler en Madrid, como paradójico, no sin razón, encontrándose en esta misma situación, personajes de relieve como el conde y duque de Benavente o el eclesiástico don Diego de Guzmán²⁴⁰. Desconocemos en qué momento el conde compra o alquila la casa de la calle de las Rejas, que veremos a continuación, sin embargo, tras su primera embajada en 1622, seguramente debió pensar en tener una propiedad más acorde con su nuevo *status*, no solo por haber sido embajador extraordinario, sino porque también había adquirido el título de Grande de España y presidente del Consejo de Italia, así que esta vivienda en alquiler no parecía lógico que se prolongase mucho más allá de ese año de 1621, especialmente porque no

²³⁴ PONCE; RIVAS, *op. cit.*, 2018.

²³⁵ SALTILLO, marqués del. *Casas madrileñas del pasado*. Madrid, Artes gráficas municipales, 1945.

²³⁶ RIVAS, 2018: 70-71.

²³⁷ SALTILLO, *op. cit.*, 1945, p. 10.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Protocolo 2028, fol. 924 *Cfr. nota 2* de SALTILLO, *op. cit.*, 1945: 10.

²⁴⁰ NAVASCUÉS, 1978: 8.

regresa de Roma hasta 1623. No obstante, otra información recogida por Ángel Rivas es la que da Fulvio Testi en 1638²⁴¹, año en el que los condes regresan de Nápoles, en la que se dice que compran una casa en la plaza de Santo Domingo²⁴². No sabemos si señalaba la misma plaza o si se refería a las inmediaciones, en las que se encuentra la casa de las Rejas, tampoco si se refiere al mismo inmueble, por lo que resulta difícil establecer la fecha en la que comienzan a residir, así como el número de inmuebles que poseían. Una tercera noticia, parece referirse a que la casa no se encuentra en la plaza, sino en sus alrededores; se trata de la celebración en agradecimiento a cómo se resolvió la revuelta de Masaniello, en 1648²⁴³, para la que se dispusieron cuatro altares, a imitación de como se hacía en Nápoles, señalando que uno de ellos estaba en la misma plaza, donde vivía el marqués de Tarazona, sobrino del conde, y otro en la calle del conde de Monterrey²⁴⁴, de lo que se desprende que quizá Testi no fue muy preciso a la hora de situar la casa y nombra la plaza de Santo Domingo de manera orientativa, o bien, hablaba de la casa del sobrino de Monterrey. En cualquier caso, parece bastante claro que, al menos, desde su regreso a Madrid, en 1638, hasta la muerte de los condes (1653 y 1655), la casa de la calle de las Rejas pudo ser la residencia de Manuel de Zúñiga y Leonor María de Guzmán.

El inmueble

La calle de las Rejas, actualmente calle de Guillermo Rolland, estaba compuesta por dos manzanas y varias casas, la manzana 410 y la 409. En la *Planimetría General de Madrid*, de 1757²⁴⁵, se especifica que la primera manzana, que es la que nos atañe, estaba compuesta por tres sitios o propiedades, tal y como vemos también en el *Plano de la Villa y Corte de Madrid*²⁴⁶ (**fig. 2**). Pertenecían al mayorazgo que fundó el III marqués de Poza, Francisco de Rojas y que era posesión del X conde de Altamira

²⁴¹ TESTI, F. *Lettere*, vol. III, María Luisa Doglio (ed.) Bari, 1967, p. 117.

²⁴² RIVAS, 2018: 72.

²⁴³ *Relación de Hazimiento de gracias, que hizo el Supremo Consejo de Italia en Madrid por el buen successo de Nápoles, por tres días sucessivos, que fueron a 8, 9, y 10 de Mayo de 1648*. Madrid y Nápoles, Rovertto Mollo, 1648.

²⁴⁴ RIVAS, *op. cit.*, 2018: 73.

²⁴⁵ VV.AA. *Planimetría General de Madrid*. Deliniavit, Madrid, 1757.

²⁴⁶ MARTINEZ DE LA TORRE; ASENSIO, 1800: 15.

en el momento de realizar la planimetría (1757). Se especifica que el primer sitio o casa fue del duque de César, quien privilegió sin carga dicho marqués de Poza ya en 1595, junto con otro sitio incorporado en la casa número 2. El segundo sitio perteneció al conde de Moncloa y a la condesa de Valencia, compuesto sin carga por Francisco y Ana de Benansen en 1589, y el tercer sitio o casa también de los mismos que la anterior²⁴⁷.

Al parecer, no fue un inmueble cualquiera, sino históricamente relacionado con las dependencias reales y con otros miembros de la nobleza. La casa se ubicó donde, en el siglo XVI, estuvieron las caballerizas del príncipe Carlos de Austria, mientras que, en el siglo XIX se usó como palacio para la “reina madre”, Isabel II²⁴⁸, pasando, como hemos señalado, por el III marqués de Poza, el duque de Sessa²⁴⁹, el VI conde de Monterrey, el X conde de Altamira y el IX marqués de Santa Cruz²⁵⁰, como veremos. La ubicación debió de ser muy del gusto de los condes; en particular de la condesa debido a su gran devoción, al encontrarse la propiedad dispuesta entre dos importantes conventos agustinos: el de la Encarnación, de agustinas recoletas, mandado construir por la reina Margarita de Austria y que tendrá una fuerte influencia en la fundación de los condes de Salamanca, y el Colegio de doña María de Aragón, colegio masculino de agustinos recoletos.

El propietario de la casa raramente aparece nombrado como duque de César, quizá en algunas noticias que nos hablan de la riqueza con la que el conde retornó de su primera embajada en Roma. Tenemos que acudir a las jornadas que se relatan en relación al Gran Duque de Osuna y su marina, concretamente al año de 1618, en el que se da noticia de las vicisitudes del camino que realizaron algunos navíos procedentes del puerto de Barcelona gracias a una carta escrita por Cristobal Olivares, gentil-hombre al servicio del duque de César, quien, en aquel momento era virrey de Cataluña²⁵¹.

²⁴⁷ *Planimetría General de Madrid*, 1757, p. 332.

²⁴⁸ MESONERO ROMANOS, 1861: 309.

²⁴⁹ Veremos más adelante quién es.

²⁵⁰ La noticia sobre esta propiedad se da más adelante.

²⁵¹ FERNÁNDEZ, 2006: 384.

Sin embargo, sí que encontramos más información del ducado en el Archivo de la Corona de Aragón, en concreto sobre uno de sus sucesores, en 1723, quien además es nombrado como el duque de Sessa²⁵², por lo que estaríamos ante los herederos del ducado de Sessa, municipio de la provincia de Caserta. Por las fechas, el conde pudo iniciar el contrato de compra o de alquiler con el VI duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba y Aragón (1606-1642), y continuarlo con el VII duque, Antonio Fernández de Córdoba y Rojas (1600-1659). El primero contrajo matrimonio con la hija del III marqués de Poza, por lo que no es de extrañar que le dejara el inmueble de la calle de las Rejas sin carga, como hemos visto. Los Fernández de Córdoba fueron grandes mecenas de las artes cuyo patronazgo se ve reflejado, entre otros, en la arquitectura de sus palacios²⁵³, otro dato que nos indica la suntuosidad de la que pudo hacer gala la residencia habitual de los condes de Monterrey. El VI duque de Sessa es también nombrado por Cassiano Dal Pozzo en su *Diario*, pues fue él quien acompañó, en nombre del rey, al cardenal Francesco Barberini a sus aposentos, cuando llega a la corte de Madrid²⁵⁴. Las relaciones con Manuel de Zúñiga debieron de continuar en Nápoles, pues parece que los duques de Sessa prestaban servicio a los virreyes españoles con sus compañías militares. Capaccio afirma que una de las compañías era del virrey, en tiempos del duque de Alba, mientras que las otras cuatro españolas pertenecían al duque de Sessa, Príncipe de Sulmona y al marqués Paolo Sforza²⁵⁵, además de pagar el mantenimiento de las galeras, como también lo hicieron el duque de Alburquerque y el conde de Benavente²⁵⁶. Por otro lado, los documentos notariales en los que encontramos noticias sobre el duque, como su testamento, nos lo presentan de la siguiente manera: “Exmo. Señor don Antonio Fernández de Córdoba cardona y Aragón, Duque de Sessa, Soma y Baena, conde de Cabra, Palamos y Olivito, Gran Almirante de Nápoles y Capitán General del mar de aquel Reyno”²⁵⁷, por lo que los contactos que debió de mantener con el conde de Monterrey, como presidente del Consejo de Italia que fue, debieron de ser

²⁵² ACA, REAL PATRIMONIO, BGRP, Procesos, 1723, nº 1, E.

²⁵³ HERRERA, 2015: 84.

²⁵⁴ DAL POZZO, 1626: 39.

²⁵⁵ CAPACCIO, 1634: 267.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 271.

²⁵⁷ AHPM, 6282: 193.

habituales y dilatados en el tiempo. El VII duque de Sessa fue muy conocido por su mecenazgo a la literatura y su estrecha relación con Lope de Vega, lo que ha dado lugar a trabajos como el de Teresa Ferrer, “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa”²⁵⁸ o “Flora, Lope de Vega y el duque de Sessa”, de Nicolás Marín²⁵⁹. A pesar de su vinculación con las artes, la localización de su inventario de bienes nos muestra que no estuvo interesando en la pintura, sino en otro tipo de objetos como armas de guerra y relojes, por lo que quedan descartados los trasposos de cuadros a su colección, tras el fallecimiento del conde de Monterrey. Lo que sí nos da es otra nota más del deseo de vinculación con Italia reflejado en sus residencias, como característica de su personalidad política que volveremos a ver de nuevo en casa jardín del Prado, adquirida a un genovés, y en su fundación en Salamanca, concebida a la manera Italia.

Tras trazar este breve panorama de la vinculación que tuvieron, podemos intentar adentrarnos en el uso de la vivienda y su importancia diplomática y suntuosidad, en aras de comprender el papel que pudo desempeñar su decoración. Dado que no se adquiere la casa del Prado hasta 1626 y no se reforma hasta 1638, parece factible que se celebrara en ésta el banquete suntuoso que dio Monterrey al marqués de Buckingham y a todos los caballeros que acompañaban al príncipe de Gales, Carlos Estuardo²⁶⁰. De hecho, en la noticia que se da al marqués de Astorga sobre el evento, se dice que la casa se encontraba al paso de Palacio; refiriéndose al Alcázar²⁶¹. Fueron dos los banquetes ofrecidos a los ingleses en casa del conde: un primero a modo de recibimiento, y el segundo en agradecimiento por el nombramiento de Monterrey como chambelán del príncipe Carlos²⁶². El banquete se celebró el 23 de abril de 1623; es decir, el conde ya ha regresado de su primera embajada romana, más rico de lo que se fue, como se ve más adelante. Parece ser que la residencia del conde causó gran admiración entre los invitados extranjeros de diversas naciones y se organizó todo con ingenio: en la primera pieza organizaron a los asistentes con

²⁵⁸ FERRER, 2008.

²⁵⁹ MARÍN, 1986.

²⁶⁰ Recogido por Simón Díaz en el apartado que lleva por título *Relación del banquete segundo que el Conde de Monterrey dio a los señores ingleses* (SIMÓN, ed.1982: 215-216).

²⁶¹ SIMÓN, *op. cit.*, 1982, pp. 215-216.

²⁶² SAMSON, 2006: 59.

ayuda de los criados de Monterrey, mientras que en la segunda se colocaron tres aparadores repletos de bandejas, fuentes, copones, aguamaniles... todos objetos suntuosos de plata labrada y otros materiales nobles, como cristal y oro. Tampoco se escatimó en bebidas, como vinos, aguas y cervezas. Completaban la pieza, colgaduras, tapicerías, doseles, sillas, camas, pinturas y camarines. La fiesta se amenizó con música de cuatro coros, conformados por lo mejores músicos de la Corte²⁶³. Aunque se cita que había pinturas entre los ricos muebles de la casa, no se hace especial mención a ellas, a pesar de que el príncipe se quiso nutrir de las colecciones reales y de nobles y estuvo muy atento a cuanto vio de calidad. Aunque todavía son años tempranos en cuanto a la colección se refiere, continúa resultando extraño que no se hiciera referencia a ninguna de las pinturas del conde, teniendo en cuenta la riqueza que les rodeaba y el testimonio de Carducho sobre los gustos de Manuel de Zúñiga. Podría incluso pensarse que todavía no podía llamarse colección, ni estaría tratada como tal, sino que algunas pinturas decorarían la casa aquí y allá, teniendo la misma importancia que otros muebles y ostentosas decoraciones. Sabemos que hubo un gran intercambio de regalos con el príncipe de Gales: Felipe IV le regaló una *Virgen* de Correggio y mandó a Rubens copiar algunas pinturas de Tiziano como una *Venus*, *Europa* o, por ejemplo, *Diana y Calisto*, y *Diana con Acteón*, para regalarle los originales, aunque, finalmente, Carlos Estuardo devuelve algunos al no producirse la boda con María de Austria, hermana del rey. También el conde duque de Olivares le obsequió con varias pinturas italianas y los principales grandes de España hicieron lo propio²⁶⁴. Desafortunadamente, no sabemos qué regaló el conde de Monterrey, quien había acompañado al príncipe durante su estancia madrileña y lo acompañó también hasta Segovia en su viaje de regreso²⁶⁵.

Asistió a las fiestas que se celebraron en la Plaza Mayor, el día de 21 de agosto de 1623 que Felipe IV ordenó hacer para el Príncipe de Gales; el conde se contaba entre los grandes y nobles que participaban en los juegos de cañas. La entrada a la plaza la

²⁶³ SIMÓN, *op. cit.*, *supra*, 1982, pp. 215-216.

²⁶⁴ ANÓNIMO. *Historia del reinado de Felipe IV*, 1801. pp.124-125. BNE. MSS/14613/31

²⁶⁵ ALMANSA, 1623: 6.

realizó Monterrey con gran pompa, vestido de blanco y oro, acompañado de música, cuarenta caballos y cien lacayos bien engalanados. Los jaeces también de blanco y oro en honor al príncipe inglés, pues estos eran sus colores, en un alardeo sin parangón, ya que se sabía que el conde era el favorito de Carlos Estuardo, no solo para estos juegos²⁶⁶, sino también por su nombramiento como chambelán del príncipe de Inglaterra. Teniendo esto en consideración, resulta extraño pensar que no hubiera intercambio de pinturas u objetos suntuarios entre ambos. También acudió el duque de “César” (Sessa)²⁶⁷, a quien Monterrey le habría adquirido o alquilado su casa.

La actuación del conde, y la de otros, quedó reflejada en el poema descriptivo compuesto por varios autores y recopilado por Juan Ruíz de Alarcón:

“del carro de la noche se desata
veloz caballo, vegetado monte,
roca en su obscura cumbre de oro y plata
penetra Monterrey nuevo horizonte,
plumosa selva en la inquietud retrata,
Si en la color las ondas de Aqueronte,
Y en la velocidad, puesto que negra,
Ira de lone fulminada en Flegra”²⁶⁸.

Sobre el lujo que ostentaba tanto en sus propiedades, como en su propia persona tras su primer viaje a Italia, encontramos ciertas crónicas de celebraciones y actos públicos en los que participó Monterrey. Es el caso de la fiesta que se realizó por el bautismo de la infanta doña Margarita y que pone de manifiesto como ya, tras su primera embajada en Roma, vuelve más rico haciendo ostentación de ello:

²⁶⁶ SOTO Y AGUILAR, 1967:81.

²⁶⁷ ANÓNIMO. *Relación breve y verdadera de las fiestas Reales de toros y cañas que hizieron en la plaza de Madrid, Lunes, que se contaron veinte y uno de Agosto, por la solemnidad de los casamientos de los Serenísimos Señores Principe de Gales y la Señora Infanta Doña Maria de Austria*. [impreso], 1623.

²⁶⁸ BARRERA Y LEICADO, 1623: 16.

“El Conde de Monterrey renovó la grandeza con que entró en Roma, dando librea nueva de terciopelo negro labrado de aprensadura, guarnición de oro, y botones de lo mismo, ferreruelos de gorgoran con bueltas bordadas de flores y estrellas de oro, y todos viçaros de plumas”²⁶⁹.

Así se vuelve a dejar constancia al año siguiente, 1624, de cómo se engalanó para la boda del Condestable de Castilla vistiendo, tanto el marqués de Eliche, como él “muy bizarros, assi en las galas como en joyas”²⁷⁰.

Incluso a su regreso hizo una entrada triunfal en la Corte con un gran séquito de nobles y tanto oro bordado en su vestido que ni siquiera se distinguía de qué color era; sus criados igualmente le acompañaban con lujosas libreas²⁷¹.

Pasados 10 años, vemos esto también en los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, publicados en 1633, donde expresa que, en ese viaje, no pudo ver la casa del conde por no encontrar quien tuviera las llaves, lo que indica que Manuel de Zúñiga se encontraba ya en Italia, en su segundo viaje, y añade que la había visto en otras ocasiones, estando su colección de pinturas a la altura de su grandeza por tener tantos originales, entre los que se contaban los dibujos de nadadores de Miguel Ángel²⁷². Su afición y buen gusto debía de ser bastante conocido ya por aquel entonces, intentando siempre hacerse con buenas obras para su colección como escribe el pintor: “El Conde de Monterrey, que no haze por ver, y allegar cosas originales”²⁷³. No sabemos si se refería Carducho a esta casa o a la casa del Prado, cuando escribe esto; desde luego la galería no estaría aún construida, pues el conde no había regresado todavía de Nápoles.

En 1626, durante su viaje, el cardenal Francesco Barberini visita la casa de los condes en la que es recibido por la condesa, el día 3 de junio, sin mucho boato, por lo que se cree que el conde tenía algún rencor con el cardenal²⁷⁴. El 18 de julio le realiza la

²⁶⁹ DE LA PEÑA, 1623: 281

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 303.

²⁷¹ SIMÓN, 1982: 179.

²⁷² CARDUCHO, 1633: 151.

²⁷³ *Ibid.*, p. 159.

²⁷⁴ DAL POZZO, 1626: 56.

segunda visita, esta vez privada a la condesa de Monterrey, entre otras nobles²⁷⁵. Sin embargo, sigue sin hacerse mención de ninguna pintura en particular que el conde atesorara, a diferencia de lo que ocurre en otras casas como la de la marquesa de Hinojosa, en la que se habla de un cuadro de Artemisa Gentileschi y otro de Simón Vouet²⁷⁶. Como venimos señalando, parece que en esta década de 1620 su colección no merecía mayor atención por parte de los mayores mecenas y aficionados al coleccionismo; Cassiano Dal Pozzo, en 1626, como acompañante del Cardenal Barberini en su viaje a España, no hace referencia a los objetos decorativos de la casa²⁷⁷, entrando dentro del grupo de casas ignoradas desde el punto de vista artístico y de la que no se realizó ninguna mención, ni positiva ni negativa tampoco; es decir, el inmueble estuvo a la altura de las circunstancias, pero no sobresalía aún. Tampoco en el viaje del Príncipe de Gales, de 1623, junto con el conde de Buckingham, se realiza ni una sola mención a pinturas que pudieran decorar las paredes de la residencia²⁷⁸; por lo que debemos considerar que el grueso de su colección se reunió entre 1628 y 1638, durante los diez años que pasa en Italia, aunque sí debió de empezar a adquirir cuadros de alta calidad cerca de estas fechas, pues así lo señala Vicente Carducho.

3.1.2 *La pintura italiana de la casa.*

Aunque la mayoría de las pinturas que en ella se encontraban están hoy desaparecidas y los inventarios son parcos en las descripciones, la información que tenemos sobre la disposición nos habla de ideas basadas en premisas italianas de “allestimento”. Como expresaba Paola Setaro, en el siglo XVII era muy popular el criterio de *Incrostazione* o *accrochage* donde las paredes estaban repletas de pinturas alternadas con muebles, en espacios representativos²⁷⁹. Es el caso de cuadros, esculturas y muebles que formaban parte de la casa y que así queda

²⁷⁵ DAL POZZO, *op. cit. supra.*, 1626, p. 125.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 144.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 125.

²⁷⁸ SIMÓN, *op. cit. supra.*, 1982, pp. 215-216.

²⁷⁹ SETARO, 2016: 85.

reflejado en el inventario de bienes de 1653²⁸⁰. Aunque no hemos encontrado la biblioteca de Manuel de Zúñiga, tan solo la de su sucesor, no muy relevante, es muy probable que el conde tuviera en su mano un ejemplar del libro de Giulio Mancini sobre la disposición de las colecciones y siguiera algunas premisas para la colocación de las suyas, quizá, la más evidente es el criterio de exponer sobre paredes blancas que deja por escrito a su maestro de obras de 1638²⁸¹. No disponemos de una descripción clara con separación de espacios -a excepción de las tres salas del jardín- que nos permitan, en la zona de la vivienda, ubicar cada cuadro; aunque sí se deduce a partir de agrupaciones de pinturas que veremos más adelante. Esto sería de especial interés en zonas como la estancia donde se celebraban los Consejos de Italia, de los que hablaremos a su tiempo, y en la que las pinturas estarían cuidadosamente elegidas para crear un espacio político, y quizá, también para exaltar la figura piadosa de los condes, a juzgar por el número de pintura religiosa. Como apunta Javier Portús, hasta el X Almirante de Castilla, la colocación de las colecciones aristocráticas era bastante arbitraria y esta es una de las cosas que más llaman la atención al leer los inventarios de bienes del conde por primera vez. La mezcla de temas y géneros, sin embargo, no impediría la elección de ciertas piezas en función de la estancia.

La colección de Monterrey tiene dos grandes escenarios de base, dos fuertes influencias que se entrelazan: por un lado, se hace patente la emulación de las colecciones reales mediante la adquisición de pintura veneciana, como Tiziano o los Bassano, y obra pintores contemporáneos como Ribera. A ello habría que añadir el resto de pintura "napolitana" de la década de 1630 que aportará para la decoración del Buen Retiro, para su colección personal y para el convento de agustinas recoletas que fundará en Salamanca, es decir, la experiencia cultural en Italia. La construcción del Buen Retiro será, sin duda alguna, un gran revulsivo que activará enormemente el tránsito de arte italiano hacia España, las adquisiciones, donaciones y encargos, al mismo tiempo, servirán de inspiración a las colecciones privadas, como la del conde

²⁸⁰ AHPM, Prot. 7684,

²⁸¹ AHPM, Prot. 3520, 462v.

y más si tenemos en consideración la gran labor en adquisición de obras para el real sitio que Manuel de Zúñiga llevó a cabo:

La construcción comienza en 1630 por sugerencia del conde duque de Olivares, hasta el punto de que puede decirse que fue su proyecto personal y propagandístico, supervisado por Giovanni Battista Crescenzi, a quien Felipe IV nombró marqués de la Torre. Este nuevo lugar de descanso, recreo y celebraciones varias se decoró gracias a la red tejida por Olivares en la que participaron activamente sus familiares en el extranjero, como el VI conde de Monterrey, el I marqués de Leganés o el II duque de Medina de las Torres²⁸². Prueba del papel activo del conde son las cartas publicadas por Mercedes Simal entre el conde y su hermana, la I duquesa de Olivares²⁸³, entre 1633 y 1634, en las que le encarga numerosos objetos para el palacio nuevo, especialmente para los cuartos del rey y de la reina entre los que se contaban colgaduras, relojes, pinturas, braseros, etc. También se destinaron a decorar el oratorio para el que Inés de Zúñiga encargó a los condes doce pinturas del mismo tamaño que se dispondrían en dos grupos de dos y otros dos grupos de cuatro, por lo que es de la opinión de Mercedes Simal que seis de ellas pudieron ser el ciclo de la *Vida de San Juan Bautista* que envió el conde desde Nápoles, pintado por Stanzione, Gentileschi y Finoglia²⁸⁴. Es muy probable que también el *Sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione, que se encuentra hoy en el Museo del Prado, fuera un encargo realizado por el conde de Monterey, sobre todo, si tenemos en cuenta las fechas, que oscilan entre 1634 y 1635, mismas que la serie de *San Juan Bautista*, formando una serie sobre cultos paganos de la Antigüedad junto con el *Triunfo de Baco*, de Finoglia y el *Sacrificio a Príapo*, de Poussin²⁸⁵. Lo que no queda tan claro es si fue un encargo para el Buen Retiro o por el contrario pasó de la colección personal al rey, en la red de intercambios, regalos y, en ocasiones, imposiciones del propio Felipe IV, como fue el caso del marqués de Leganés quien se vio obligado a ceder una pequeña parte de su colección²⁸⁶. Así también, Manuel de Zúñiga había enviado

²⁸² SIMAL, 2016: 146.

²⁸³ Inés de Zúñiga y Velasco

²⁸⁴ SIMAL, *op. cit.* 2016, pp. 152-153.

²⁸⁵ FINALDI, G. en PORTÚS, 2007: 315.

²⁸⁶ MORÁN; CHECA, 1985: 284.

desde la ciudad partenopea una serie de países ermitaños que decoraban las escaleras y una galería²⁸⁷. Otra serie que comisionó Monterrey fueron las escenas de la *Antigua Roma*, una serie de 34 pinturas que el III marqués de Castel Rodrigo le ayudaría a completar desde Roma, y en las que participaron Domenico Gargiulo, Viviano Codazzi, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Aniello Falcone, Paolo Domenico Finoglia, Andrea Lione, Nicolas Poussin, José de Ribera, Massimo Stanzione, Cesare Franczazo y Giovanni Francesco Romanelli²⁸⁸.

Más conocidas son, sin embargo, algunas pinturas donadas por Nicolo Ludovisi que hará llegar a través del conde de Monterrey. Nos referimos a la *Bacanal de los Andrios* y la *Ofrenda de Venus*, ambos de Tiziano, conservados en el Museo Nacional del Prado, a los que ya nos hemos referido anteriormente. Parece ser que fueron entregados al conde en 1633 y los guardaría entre sus bienes hasta su regreso a Madrid en 1638. También el II duque de Medina de las Torres, sucesor de Monterrey en el virreinato, desempeñó un papel importante como interlocutor entre Ludovisi y Felipe IV, a través de quien recibió pinturas como el *Noli me tangere*, de Correggio, *Madonna Aldobrandini*, de Tiziano o la *Sagrada Familia del Roble*, de Rafaél²⁸⁹. En este caldo de cultivo, de transmisión cultural hacia España, se formó gran parte de la colección del conde de Monterrey que vamos a abordar ahora.

Zona de la vivienda

El inventario²⁹⁰ comienza con tres grandes pinturas de Ribera cuyo paradero continúa siendo un misterio, a pesar de tener varios ejemplos de estos mismos temas, por su popularidad. El profesor Pérez Sánchez los ubicó en el Gemäldegalerie de Dresde²⁹¹, como hipótesis, pues parece no existir aporte documental o no se ha encontrado. Sin embargo, tenemos la percepción de que estas tres pinturas se dispersaron por separado y dejaron de formar un conjunto por las razones que se

²⁸⁷ SIMAL, *op. cit.*, 2016, p. 157.

²⁸⁸ RIVAS, 2017a: 200.

²⁸⁹ LÓPEZ CONDE, 2019: 46-47.

²⁹⁰ Nos referiremos únicamente a la pintura italiana que formaba parte de la colección y analizaremos los inventarios completos más adelante para el estudio de los criterios en la disposición de pinturas.

²⁹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1976: 426.

expondrán a continuación, pero, sobre todo, que las tres no pueden ser las conservadas en Dresde, por una diferencia de estilo (**Figs. 3, 4 y 5**):

San Francisco echado en las zarzas: “Primeramente un san Francisco echa en las zarzas de dos varas y media de largo y dos de ancho de Joseph de Rivera”²⁹². Fue tasado en 3850 reales²⁹³.

Un *San Francisco en las zarzas* fue depositado en la iglesia de San Jerónimo el Real, desde 1883 por Orden Real, apareciendo más tarde una pintura de igual tema y autor en el inventario realizado por el Museo del Prado de obras procedentes del museo de la Trinidad, en 1990. Actualmente podemos ubicarlo en el Palacio Real de El Pardo²⁹⁴. No obstante, en ningún caso existe algún tipo de documentación que nos permita relacionarlo con la colección del conde, especialmente por la popularidad del tema que fue pintado en tantas ocasiones por Ribera.

El martirio de San Lorenzo: “Mas otra pintura de San Lorenzo en las parrillas conunos sayones del tamaño que la de arriba y del propio Msro [maestro]”²⁹⁵.

Los tres juntos, como decíamos, estaban, siempre según Pérez Sánchez, en el Gemälde Museum de Dresde, no obstante, el *Martirio de san Lorenzo* que veremos a continuación plantea un problema estilístico con respecto a los otros dos, ya que no se corresponde, hasta el punto de parecer más una copia, que un original, apareciendo dicho original en la Trafalgar Galleries de Londres²⁹⁶.

A pesar de tener los tres las mismas medidas y formar parte de la misma serie, esta pintura fue tasada a un precio superior, 4.400 ducados²⁹⁷, con toda probabilidad su elevado coste se debió a la cantidad de figuras que se pintaron en él, sin embargo sí que existe otra disparidad injustificada respecto al formato: en todas las versiones conservadas, es vertical, mientras que el inventario señala que tendría el mismo tamaño, remarca que son iguales, así que presumiblemente, el *San Lorenzo* de

²⁹² AHPM 7684: 292.

²⁹³ AHPM, 7684: 336.

²⁹⁴ Nº inv.: 10073359.

²⁹⁵ AHPM 7684: 292.

²⁹⁶ Hoy en la National Gallery of Victoria

²⁹⁷ AHPM, 7684: 336.

Monterrey podría tratarse de un lienzo horizontal, a pesar de no contar con ejemplos de ello.

La iconografía que apreciamos en la imagen fue una invención del propio autor situada por Nicola Spinosa hacia en 1618 por comparativa del rostro del santo con el del *San Sebastian de Osuna*, casi idénticos²⁹⁸. A partir de entonces, la repitió en diversas ocasiones y generó varias copias en España. Es el caso del señalado por Pérez Sánchez en Dresde y que no coincide estilísticamente con los otros dos, apareciendo en formato vertical a diferencia del resto de la serie. El original dejó de formar parte de la Trafalgar Galleries y pasó a la National Gallery of Victoria²⁹⁹, Australia, de cuya redacción determinó José Milicua fue realizada en su etapa romana³⁰⁰. La versión conservada en la Basílica del Pilar de Zaragoza (**fig. 6**), sin embargo, coincide mejor por fechas de aparición en el templo, 1654, y por medidas, 216 x 167. Se adquiere por 10.000 sueldos a finales del siglo XVII, según De la Sala Valdés³⁰¹. Aunque es posible que lo trajera Pedro Cosida, agente de arte de Felipe III y mecenas, quien también mantuvo relación con los agentes del Pilar y que consiguió para el templo otras pinturas de caravaggistas y de Ribera³⁰². La primera noticia que se tiene de él es en 1654, concretamente en un libro de contaduría en el que se expresa que se realizó un recibo por la construcción de una escalera y por entablar el cuadro de *San Lorenzo*³⁰³, por lo que podría haber sido adquirido en la almoneda a la muerte del conde y haberse transportado la tela enrollada.

La liberación de san Pedro: “Otra pintura de San Pedro en la prisión echado y un Ángel que le está hablando del tamaño que los de arriba y del propio Mro [maestro] Con moldura entre tallada y dorada”³⁰⁴.

Como en el caso de los otros cuadros de la serie, el tema de *San Pedro en la prisión* o *Liberación de san Pedro* fue muy difundido y repetido por el autor, por lo que

²⁹⁸ MILICUA; PORTÚS, 2011: 136.

²⁹⁹ No de acceso: 2006.390

³⁰⁰ MILICUA, 1992:28.

³⁰¹ DE LA SALA VALDÉS, M. de la, “La Capilla...”, *op. cit.*, p. 93. *Cfr.* MUÑOZ SANCHO, 2010: 416.

³⁰² MUÑOZ SANCHO, 2010: 430.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ AHPM 7684: 292.

resulta mucho más difícil determinar dónde terminó el lienzo que pertenecía al conde de Monterrey. Encontramos una versión en un inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, redactado en 1813, sobre pinturas rescatadas de los infortunios de la Guerra de Independencia; se trata de un *San Pedro en la cárcel*, de José de Ribera, de 8,8 palmos x 11: 201 h. x 256 cm. de anchura, procedente del ex convento del Rosario³⁰⁵, que hacía las funciones de depósito. En la nota 454 del mismo documento se escribe: “Escorial Entregado”. Como sucederá con la *Magdalena* de Ribera, en el caso de haber pertenecido a Manuel de Zúñiga, habría podido ser donado por Juan Domingo de Haro, VII conde de Monterrey, para terminar el programa decorativo de El Escorial, en cuyo inventario redactado en 1700 aparece un original de Ribera de la misma temática, de 3 varas de largo x 2’5 de ancho³⁰⁶. Sin embargo, aunque tendría las mismas proporciones, el del Escorial sería de un tamaño superior.

Una tercera versión aparece en el inventario del II duque de Medina de las Torres, tasado en 3300 ducados³⁰⁷ que seguramente adquirió durante su virreinato napolitano (1637-1644). Así también encontramos ejemplos en colecciones posteriores, como la de la marquesa de Ugena, Isabel María de la Cruz Ahedo, quien realiza su inventario de bienes en 1747, entre los que encontramos:

“Otro de sn Pedro en la Pris n orig de rivera de tres varas de ttendido y dos y media de Alto marco dorado mui malttratado tassado en seicientos res Vn 600”³⁰⁸.

Como vemos por estos pocos ejemplos expuestos, resulta difícil individuar una obra de temática tan popular.

Ante el traspaso de obras de la casa madrileña al convento de Salamanca, que abordaremos en el siguiente capítulo, tras muerte del conde, y ante las copias que aparecen en la ciudad de algunas pinturas del convento de agustinas realizadas por pintores locales, cabría preguntarse si esta serie de tres cuadros, o al menos uno de ellos, no terminó también en la zona de clausura.

³⁰⁵ ARABASF, 3-6-18 (Inv. de 1813): 91.

³⁰⁶ Inv. Reales de 1700, vol. 5, El Escorial: nº 8864.

³⁰⁷ BURKE, 1997: 620.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 1034.

En cualquier caso, se puede apreciar el impacto o influencia que pudo tener este modelo en sus contemporáneos españoles, pues encontramos en el catálogo del Museo Provincial de Salamanca, de 1861, dos copias de Ribera de *San Pedro liberado por un ángel*, con los números 43 y 211³⁰⁹. Aparece también una copia en el catálogo del Museo de Salamanca hecho por Falcón en 1867, nº 71³¹⁰. Araújo nombra también una copia de muy baja calidad conservada en el museo provincial³¹¹. Considerando que la poca pintura de valor de la ciudad se debe principalmente al museo provincial y a la fundación de los condes, parece plausible que se copiara en el convento.

Venus y Adonis: “Mas otro quadro grande de adonis y benus de dos varas y media de ancho y tres de largo del mesmo mro [maestro] Con moldura entre tallada y dorada”³¹². Tasado en 5.500 reales³¹³.

En 1924 el XVII duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, promotor del estudio de las colecciones de la Casa de Alba, es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su discurso de entrada a la academia, el duque expuso las diferentes colecciones de arte que, en algún periodo, habían pasado a formar parte de la Casa de Alba por medio de la acumulación de títulos. Entre ellas se encontraban documentos sobre la colección Monterrey, la del marqués del Carpio, la Veragua, etc. Es en la colección del II conde-duque de Olivares y VI marqués del Carpio, Luis Méndez de Haro, sobrino de la condesa de Monterrey, que encontramos nuevamente la *Venus y Adonis* de Ribera, de grandes dimensiones, tasado igualmente en 5.600 reales. Forma parte de un grupo de tres pinturas que pasan de la colección del conde a la del marqués del Carpio, junto con el *Niño monstruo*, de mismo autor, que veremos más adelante, y otra pintura de Artemisa Gentileschi. Este cuadro será vendido con urgencia a un precio más bajo, 4.400 reales, por mediación de un tal Pasca, para cubrir unos gastos del Palacio del Buen

³⁰⁹ Museo Provincial de Salamanca, 1861:11 y 38.

³¹⁰ FALCÓN, 1867: 98.

³¹¹ ARAÚJO, ed.1993 (1884): 371.

³¹² AHPM 7684: 292

³¹³ AHPM, 7864: 338

Retiro³¹⁴. La referencia más cercana que tenemos de su aspecto hoy en día es la versión conservada en la Galleria Nazionale d'Arte Antica del Palazzo Corsini (**fig. 7**). En España encontramos una versión en el inventario del Palacio del Buen Retiro, realizado en 1700, que coincidiría con las medidas dadas en el inventario del conde de Monterrey, 3,3 varas x 2,5 alto³¹⁵, sin embargo, no existe documentación que los vincule, a pesar de que Úbeda de los Cobos creyó que podría tratarse de la misma pintura³¹⁶. Lo cierto que es la perteneciente al Buen Retiro fue adquirida en 1634, junto a un *Sátiro* del mismo autor a Rodrigo de Tapia³¹⁷. Del mismo modo, aparecía un cuadro de *Venus y Adonis* de Ribera que estuvo en el Real Alcázar de Madrid, pero que se perdió en el gran incendio, junto con *Jael y Sísara*, *Sansón y Dalila* y *Apolo y Marsias*, todos de José de Ribera.

Señala García Cueto que la *Venus y Adonis* que perteneció a los duques de Alba - conservada en el Museo de Cleveland- era una copia de un lienzo de Ribera o de su taller, que debía estar en Madrid³¹⁸; podría tratarse del lienzo de la colección real o del que estuvo en la colección del conde y que pudo haber sido copiado dada la popularidad de la pintura del valenciano y la cantidad de copias que suscitaron sus obras.

Venus, Marte y Vulcano, Paris Bordone: "Un Quadro grande del Bordone de la Historia de mercurio de dos varas y tercia de largo y dos de ancho Cornisa dorada y lisa"³¹⁹.

Este cuadro estaría mal transcrito, pues en la tasación aparece "Mas un quadro de benus Marte y Vulcano de bordonon se ttasso en ocho mil y cien Rs"³²⁰. La tasación se realiza el 5 de mayo de 1653 por el pintor Antonio Pereda, ante el escribano Diego Orozco, y es el cuadro más caro de toda la colección. Está tasado junto con los mismos cuadros con los que aparece en el inventario; lo que indica que formarían

³¹⁴ ALBA, *Discursos*, 1924: 91

³¹⁵ Inv. Reales de 1700, vol. 5, El Retiro: nº 7985.

³¹⁶ ÚBEDA, 2005: 26, *nota*. 3.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

³¹⁸ GARCÍA CUETO, 2018: 108.

³¹⁹ AHPM, 7684: 293.

³²⁰ AHPM, 7684: 333.

parte de la decoración de la misma estancia, pero, sobre todo, nos indica que se trata de la misma pintura en ambos documentos.

Cupido, Tiziano: “Un cupido de tiziano de vara y media de largo y vara y tercia de ancho con moldura dorada”³²¹. No aparece en la primera tasación, pero sí en el inventario realizado tras el fallecimiento de la condesa de Monterey, por lo que es posible que le tuviera cierto aprecio y quisiera conservarlo: “Primeramente una pintura de un Cupido del Tiziano de vara y media de largo y vara y tercia de ancho y con su moldura dorada”³²². Tasado en 1.500 reales el 15 de febrero de 1655³²³, indicando que se vendió en la almoneda de la condesa, programada para ese mismo día y de la que no hemos encontrado documento o bien no se realizó el mismo, apareciendo únicamente la tasación.

San Pedro y San Pablo, José de Ribera: “Un San Pedro de estatura natural de Rivera Cornisa negra” y “Otro San Pablo de la misma manera que el de arriba y del mismo mro”³²⁴. En la tasación aparece como dos pinturas de tamaño de natural, de 2 varas y media de alto y una vara y tercia de ancho, lo que equivaldría a 2,08 m x 1,08 m; fueron tasados juntos en 2.400 reales³²⁵. Estos dos de Ribera pudieron trasladarse a la zona de clausura del convento, tras la muerte de la condesa, como veremos en el capítulo dedicado a la dispersión de la colección y la documentación aportada en el apéndice documental de este estudio (**Doc. 22 y 23**). Fue un tema representado por Ribera en múltiples ocasiones por lo que no es difícil encontrarlo en algunas colecciones madrileñas de la época, como es el caso del inventario de Diego de la Torre, 1674, aunque las medidas son parecidas, no exactas³²⁶, o repartidas en varios museos del mundo, como la Hispanic Society of America.

³²¹ AHPM, 7684: 293.

³²² AHPM, 7685: 799.

³²³ AHPM, 7865: 861.

³²⁴ AHPM, 7684: 293.

³²⁵ AHPM, 7684: 333.

³²⁶ BURKE; CHERRY, 1997: 654.

Seis cabezas de apóstoles, José de Ribera: “Seis cavecas Redondas de los a Postoles Redondas Cornisas doradas”³²⁷.

Aparecen en el inventario sin autor, sin embargo, vuelven a aparecer en la tasación hecha por Pereda con el número dos, ya atribuidas a Ribera y tasadas en 2.700 reales³²⁸.

Hasta aquí este primer grupo de pinturas, que parece separarse por la temática de los cuadros que le siguen y que podrían estar diferenciando dos estancias. Expondremos la disposición y agrupación de las pinturas en otro apartado, de manera que nos facilite su lectura.

En la tasación de pinturas aparecen aquí dos cuadros de Alberto Durero, un retrato antiguo y otro retrato anónimo, que no están en el primer inventario.

Dos batallas, Tempesta: “Dos quadros de claroscuro de tempesta Con su modura dorada”³²⁹.

Aparecen de nuevo en el inventario de 1673, hecho por Juan domingo de Haro, VII conde de Monterrey, entre los objetos que se lleva a Flandes, por lo que pudieron de estar en el palacio Coudenberg de Bruselas, el cual se quemó en 1731, perdiendo gran parte de los archivos y obras de arte. En dicho inventario se especifica que se encuentran en la zona de la vivienda³³⁰ **(Doc. 6)**.

Las escenas de batallas del autor tuvieron una gran aceptación ya en el siglo XVII, propiciando que fuera una de las series más numerosas y difundidas del siglo, atesoradas por algunos de los personajes más importantes de Europa como Alejandro Farnesio, el marqués de Soriano, Jacobo I o el Propio Felipe III. Su fama aumentó gracias a la difusión de los mismos por parte de algunos grabadores famosos, entre los que se contaban Stradano o Nicolas van Aelst³³¹. No resulta excepcional que el conde tuviera algunas.

³²⁷ AHPM, 7864: 293.

³²⁸ AHPM, 7864: 332.

³²⁹ AHPM, 7864: 293.

³³⁰ A.D.A. C.216/Nº16.

³³¹ MARTÍN, 1986: 13.

Aunque, en principio, no se especificaba que las obras propiedad de Monterrey fueran pinturas o grabados, desprendemos de la información dada en la tasación que, aquellos que decoraban la casa de las Rejas, eran en sí mismos aguafuertes realizados en blanco y negro, inventariados con el número 23 y tasados en 880 reales: “23. Dos batallas de Antonio tempestad de blanco y negro las taso ambas dos en ochocientos y ochenta Reales. 0880”³³². No obstante, la procedencia desconocida de los conservados y el remarcable número de batallas que realizó el autor, dificultan la labor de determinar si habrían decorado la casa de las Rejas o si algún autor desconocido tuvo la oportunidad de copiar los que Juan Domingo de Haro llevó, una vez nombrado gobernador de Flandes.

En 2016, entran en la casa de subastas Sworders dos grabados de *Batallas* de Antonio Tempesta: Se trata de dos aguafuertes de 9,19 x 20,9 cm, pertenecientes al lote nº 158, tasadas juntas, que recogeremos como ejemplo gráfico (**fig. 8**) que nos ayuda a reconstruir la colección y será de ayuda para la correcta lectura de una de las estancias de la casa.

Sagrada Familia, Correggio: “Una pintura de Ntra. Sr. Con el Niño Jhss en los brazos queesta agarrado a una Rosa, del correjo, Con moldura dorada y labrada”³³³.

Existía un gusto generalizado entre los coleccionistas milaneses y españoles por dicho autor, en modo que, en el caso de España, se producían verdaderas carreras entre los nobles para regalar un “correggio” al rey; así es como algunos terminaron en manos de Felipe V³³⁴. En los inventarios de la época, en ocasiones se nombra como Antonio Cerezo o Corezo³³⁵. Curiosamente, en la tasación se dice que es una copia, y se tasa a un precio muy bajo, de 330 reales. “Un quadro de nuestra señora Copia de Correjo Con moldira de nogal labrada La taso en trescinetos y treinta Reales. 0330”³³⁶. Un original de este mismo tema lo encontramos en los primeros

³³² AHPM, 7864: 332.

³³³ AHPM, 7864: 293.

³³⁴ PÉREZ, 2010: 639-640

³³⁵ *Ibid.*, 642.

³³⁶ AHPM, 7864: 342.

inventarios reales, concretamente sabemos que en 1666 se encontraba en el Real Alcázar de Madrid³³⁷.

En la tasación aparecen una serie de cuadros de Luca Cambiaso que no se habían reflejado en el inventario, al menos con autoría.

“42, Un quadro del Luqueto De la samaritana con un caldero y nros junto a ella = y otro del mismo tamaño del azotamiento Y tro de Luqueto Y la magdalena y Xptto Iguales con sus molduras doradas Las taso a ducientos y cinquenta ducados cada una que todas juntas montan ochomillducientos y cinquenta Reales. 80250”³³⁸.

Los lienzos del autor, que formarían una serie, ya que todos tienen las mismas dimensiones, parece que habrían formado parte del ciclo de las *escenas de la Vida de Cristo* que se mostraban en el tercer bloque de pinturas del inventario³³⁹. Aparecen en él sin autor, pero juntas y siguiendo el mismo orden que en la tasación realizada por Pereda, en la que se hizo la atribución a Cambiaso:

Otro quadro de cuerpo entero de nro. C con la samaritana. Con moldura labrada y dorada.

Otro quadro igual de nuestro C amarrado a la coluna Con las mesma moldura que el de arriba.

*Otro quadro igual de Nuestro Sr. En formas de hortelano con la Madalena, Con moldura labrada*³⁴⁰.

La Samaritana, con caldero de oro y Jesús junto a ella, es un tema que encontramos de nuevo en la colección del marqués del Carpio, de 1689, de 3 x 2,3 varas³⁴¹. Ante las múltiples pinturas transferidas contemplamos la posibilidad de que fuera regalada o comprada tras la muerte de los condes, aunque resulta difícil de determinar ya que, además de haber trabajado en España, la pintura de Cambiaso

³³⁷ Inv. Reales, 1666, Alcázar: nº 22845.

³³⁸ AHPM, 7864: 333.

³³⁹ Bloques que señalaremos y analizaremos en el siguiente epígrafe.

³⁴⁰ AHPM, 7684: 293.

³⁴¹ BURKE, 1997: 832.

resultó, en general, muy apreciada en las cortes europeas. Tras su labor en el monasterio del Escorial, su pintura aparece en diversas colecciones privadas como la del I marqués de Leganés, el VI conde de Benavente o el VII marqués del Carpio. Este mismo asunto lo volvemos a encontrar en la colección de Gaspar de Haro, pudiendo ser una de las pinturas que pasan a la colección Carpio. Se dispuso junto con otras tres pinturas del mismo autor de carácter mitológico que procedían de su primera colección³⁴².

De esta temática encontramos dos dibujos atribuidos a Luca Cambiaso, en el Museo del Prado (**Figs. 9 y 10**): el primero de un seguidor y el segundo, atribuido al pintor, realizado en aguada pluma, 297mm x 216 ancho.

Este mismo asunto lo podemos encontrar tanto en el Real Alcázar de Madrid³⁴³, en 1666, como 20 años más tarde en el mismo complejo palacial, 1,5 x 2 varas³⁴⁴.

Muerte de Adonis, de Massimo Stanzione: “Un quadro grande en el pintado adonis muerto con tres mujeres y dos niños que le lloran es del Massimo Con su moldura dorada o labrada”. En la tasación aparece con el número 56 y es uno de los precios más altos de la almoneda, concretamente se valora en 4500 reales: “Un quadro grande de Adonis muerto y la mujer llorando Con dos niños Con moldura dorada y Labrada y el quadro pintado de mano de masimo de tres baras de largo Le ttasso en quatro mil y quintos Reales.4500”³⁴⁵. Sabemos que desaparece de la colección tras el fallecimiento de Manuel de Zúñiga, ya que no la volvemos a encontrar en los documentos de 1655. Catalogado como obra perdida del autor ya en 1965, por Pérez Sánchez³⁴⁶.

Santa Catalina, Tiziano: “Una Santa Catalina arrodillada delante de Santo Xp de tiziano Con moldura de nogal tocada de oro”. Tasado con uno de los precios más elevados, 4950 reales, “64. Un quadro de Santa catalina arrodillada delante de un

³⁴² DE FRUTOS, 2009: 94-96.

³⁴³ Inv. Reales, v. II, 1666, Alcázar: nº 22871.

³⁴⁴ Inv. Reales, v. III, (1686-1695), Real Pal.: nº 4057.

³⁴⁵ AHPM, 7864: 337.

³⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 459.

Santo Xptto del ticiano Con moldura de nogal le taso en qutro mil nobecineros y cinquenta Reales. 40950”³⁴⁷.

Este cuadro, conservado en el Museum of Fine Arts of Boston (**fig. 11**), fue un encargo realizado en los años 60 por el cardenal Michele Bonelli³⁴⁸ que perteneció al cardenal Alejandro Farnese, al conde Monterrey, al marqués del Carpio y colección Olivares³⁴⁹, y pasó por el Escorial³⁵⁰. El estudio realizado de los inventarios reales revela que, además, formó parte de la decoración del Alcázar, procedente de la almoneda del marqués del Carpio, ya que en ellos existe una sección dedicada a las obras compradas en ella donde aparece con el número 5259, Una “Santa Catalina adorando un crucifijo, original de Tiziano, 1,5 x 1,25 varas” (1,26 x 1,05 m)³⁵¹.

De allí pasaría al Escorial, siendo descrita por el padre Santos, en un altar de la Capilla³⁵². Algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que forma parte de las pinturas desmontadas del Palacio Real, por lo que debió trasladarse. Aparece también en los inventarios del Museo del Prado de 1990, con el número 865, indicando que se encontraba depositado en Museo de Bellas Artes de Asturias de Oviedo³⁵³.

Crucifixión, Giovanni Lanfranco: “71. Un santo Xpto. Crucificado con una M^a Lamadalena y San Juan de mano de Lanfranqui”³⁵⁴. Con moldura labrada y dorada.

En la tasación se incluye la figura de la Virgen, a la que habían obviado en el inventario y se tasa en 800 reales, recibiendo el número 67: “un Cristo crucificado con nra sa y La magdalena y san Juan de lanfranco Con moldura dorada y labrada Le taso en ochoçientos Rs. 800”³⁵⁵. Aparece también como propiedad de la condesa a su muerte, en cuya tasación se le da un precio muy por debajo del recibido dos años

³⁴⁷ AHPM, 7864: 337.

³⁴⁸ HALE, 2012: 617.

³⁴⁹ ALBA, *Discurso*, 1924: 93.

³⁵⁰ HALE, *op. cit.*, 2012, p. 617.

³⁵¹ Inv. De Palacio Real de Madrid, de 1686.

³⁵² SANTOS; XIMENEZ, 1764: 110.

³⁵³ MUSEO DEL PRADO. Inventario General de Pinturas, vol. 1, 1990: 242.

³⁵⁴ AHPM, 7684: 295.

³⁵⁵ AHPM, 7684: 337.

atrás, pues se valora en 300 reales³⁵⁶. Finalmente, será trasladado al convento de las agustinas de Salamanca, como veremos en el capítulo dedicado a la dispersión de las obras, donde tendrá cierto impacto en pintores locales, algo que desarrollaremos en el apartado sobre la fortuna de la colección.

Santa Catalina, Guido Reni: “72. Una Santa Catalina con dos Angeles arrodillada de mano de guidorini Con moldura dorada”³⁵⁷.

Leticia de Frutos asegura que podría haber pasado a la colección del marqués del Carpio. Indica que este mismo tema lo da Luis de Haro como regalo, junto la *Virgen con santa Catalina y san Roque* con una mujer arrodillada, por la boda de su hijo Gaspar, VII marqués del Carpio³⁵⁸.

La relación de Guido Reni con Nápoles fue fugaz, intermitente en el tiempo se podría decir, recibiendo su primer encargo documentado en 1621, ya que se cree que su primer viaje fue en 1616, para pintar la capilla del Tesoro; lamentablemente abandona la ciudad ese mismo año a causa de las amenazas de Belisario Corenzio³⁵⁹. Mientras que en los años cuarenta trabajó en la cartuja de San Martino y en la iglesia dei Santi Apostoli, desempeñando un papel muy importante en la pintura napolitana de la época³⁶⁰. Su corta estancia e impronta en Nápoles y su deseo de regresar a Bolonia sean probablemente la razón por la que no encontramos una gran representación de su obra en la colección del conde de Monterrey, pues en la década de 1630, eran figuras como Lanfranco, Ribera o Stanzione las que estaban activas en la ciudad y recibían un importante número de encargos, a pesar de la influencia que Reni pudo tener en ellos. Por el mismo motivo, resulta sorprendente encontrar solo una pintura suya, como igual de sorprendente resulta no contar con ningún ejemplo, ni original ni copia, de la obra de Caravaggio en esta colección. Ambos podrían haberse encontrado en mayor medida en la casa-jardín del Prado.

³⁵⁶ AHPM, 7685: 861.

³⁵⁷ AHPM, 7684: 295.

³⁵⁸ DE FRUTOS, 2009: 74.

³⁵⁹ PEPPER, 1984: 29.

³⁶⁰ ZEZZA, 2010: 87-88.

Tenemos en España el ejemplo de una *Santa Catalina* -1606- conservada en el Palacio Pedralbes de Barcelona, propiedad del Museo del Prado³⁶¹. Solo que es un retrato de medio cuerpo. La del conde encajaría más con la conservada en Conscente (Liguria), en la iglesia de S. Alessandro, *El martirio de Santa Cataliana*, 1606³⁶², en el que aparece arrodillada con un ángel y dos querubines, más la figura de su verdugo.

Ticio, Tiziano: “75. Un tizio echo de ticiano Con su moldura de nogal tocada de oro”³⁶³.

Pudo haber sido adquirido por Gaspar de Haro, ya que hallamos un *Ticio* de Tiziano en el inventario y almoneda realizada tras el fallecimiento del VII marqués del Carpio de su casa- jardín de San Joaquín, vendiéndose a su muerte a Juan de Salazar, junto con otros objetos para poder saldar una deuda: “Memoria de las pinturas que llevó Dn Juan de Salazar en pago de 50.485 Rs que hubo de a ver por su razón, astan fin de Dizre(diciembre de 1692)”³⁶⁴.

Historia de Noé, Bassano: “77. Quatro quadros iguales de la historia del Arca de noe echa del bacan Con su moldura negra tocada de oro”³⁶⁵. Fue tasado en 9.900 reales³⁶⁶.

No es de extrañar la aparición de varios cuadros de la familia Bassano en la colección del conde de Monterrey, ya que su obra fue muy apreciada entre la monarquía y nobleza españolas; fueron coleccionadas por aquellos de mayor sensibilidad artística, como es el caso del marqués de Leganés, quien llegó a tener alrededor de 30³⁶⁷. Desde el reinado de Felipe II, la obra de los Bassano fue llegando a España de forma masiva y fue también ampliamente difundida en toda Europa³⁶⁸; todo coleccionista que se preciase contaba en su elenco con obras de Jacopo, Leandro o

³⁶¹ PEPPER, *op. cit.*, 1984: cat. no 23.

³⁶² *Ibid.*, cat.no. 26.

³⁶³ AHPM 7684, 295.

³⁶⁴ ADA, C. 221-2.

³⁶⁵ AHPM, 7684: 296.

³⁶⁶ AHPM, 7864: 337.

³⁶⁷ PÉREZ, 2010: 587.

³⁶⁸ FALOMIR, 2001: 20.

Francesco, e importantes pintores en España, como Bartolomé Carducho, Pedro Orrente o Juan Sánchez Cotán, realizaron copias de los originales a petición de miembros de la alta sociedad³⁶⁹, el propio duque de Lerma, disponía de un porcentaje más elevado de obras de Bassano que del propio Tiziano. En la corte de Felipe IV, Jacopo y sus hijos eran los segundos mejores representados, tanto es así, que Velázquez, durante sus trabajos de organización de la colección real en el Alcázar, dedicó una sala completa a los Bassano³⁷⁰.

La multitud de versiones realizadas sobre este mismo tema hace que aparezcan de forma recurrente en la mayoría de las principales colecciones del siglo XVII, y en museos en siglos posteriores, favoreciendo la proliferación de copias como las recogidas en el inventario de 1813, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con los números 393, 394 y 395³⁷¹. A pesar de ello, resulta difícil encontrar la serie completa, por lo que los aparecidos en la colección del marqués del Carpio, en 1653³⁷², parecían una opción factible, teniendo en consideración que no vuelven a encontrarse en los documentos que se generaron tras la defunción de la condesa de Monterrey, además de las diversas pinturas que se transfieren de una colección a otra.

No obstante, no podía dejarse de lado la posibilidad de que se hubieran vendido por separado en la almoneda, y así aparecían en otras colecciones como la del Almirante de Castilla, el conde de Humanes, el marqués de Montescarlos o el marqués de Sobroso, componiendo una notable cantidad de pinturas sobre esta temática en multitud de inventarios. Gracias a una carta de pago encontrada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, hemos podido poner fin a las hipótesis y saber con certeza a quién pasó dicha serie: el 11 de septiembre de 1655, Bartolomé Sombigo, arquitecto de Obras Reales, otorga dicha carta a favor de los testamentarios de la condesa de Monterrey y del resto que se le debe por las obras del convento de agustinas recoletas de Salamanca, acordando que dicho pago se

³⁶⁹ FALOMIR, *op. cit. supra.*, p. 23.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.: 29.

³⁷¹ ARABASF, 3-6-18.

³⁷² BURKE, 1997: 479.

efectuase mediante la entrega de bienes de la condesa. Dichos bienes son cuadros de Lucas, Carrasco, Van Dyck y cuatro cuadros iguales de Bassano como forma de pago (**Doc.7**). La confirmación de que entre dichos cuadros está la *serie del Diluvio* del pintor aparece en la publicación hecha en 1988, por José María Rodríguez Martín, sobre Bartolomé Sombigo³⁷³, donde se publica un inventario de bienes realizado a su muerte, así como el nombre de la persona que los hereda, en este caso, su mujer, María Enríquez de Robles, quien recibe 4 cuadros del Diluvio de “Bazán”, con marco negro y dorado, como en el inventario del conde, y tasados en 2.200 reales³⁷⁴.

Eso descarta también la posibilidad de que el que se conserva en el Museo del Prado proviniera de la colección del conde Monterrey, ya que dicha pintura entra a la colección real durante el reinado de Felipe IV, quien fallece en 1665, y el inventario de Bartolomé Sombigo está hecho en 1682, por no mencionar que después la serie pertenecería a su esposa.

Nuestra Señora de la Paz, Veronés: “81. Una Nra Sa de la paz de pablo de berona Con moldura negra y perfil de oro”³⁷⁵. Tasada en 3.850 reales³⁷⁶.

*Un San Juan en quadro grande arrodillado con su cordero delante Con moldura entretallada y dorada*³⁷⁷. Aunque parecía que el *San Juan Bautista* de Ribera que aparece en la tasación, no estaba en el primer inventario, me inclino a pensar que se trata de esta pintura sin autor, la cual se tasó en 3.300 reales y que, igualmente, describía a un *San Juan* “con la rodilla en tierra”³⁷⁸. El tema de San Juan en el desierto fue ampliamente difundido en España y pintado en múltiples ocasiones por José de Ribera, tanto es así que podemos observar los diferentes modelos y esquemas que utilizó para este tema a lo largo de su carrera. A pesar de ello, no encontramos uno que se ajuste con exactitud a la descripción brindada en los documentos de los Monterrey. Sí hallamos un *San Juan en el desierto* frente a un cordero en el Museo

³⁷³ RODRIGUEZ, J. M. *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*. Premio ciudad de Toledo, 1988.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁷⁵ AHPM, 7864: 297.

³⁷⁶ AHPM, 7864: 338.

³⁷⁷ AHPM, 7684: 294.

³⁷⁸ AHPM, 7864: 339.

de Prado, aunque el San Juan aparece sentado en una roca. En la propia Salamanca encontramos copias y versiones, como la copia sin acabar de este tema en el Museo Provincial de Salamanca, se trata de un *San Juan* sentado en una roca, o la pintura de la colección de la Casa de Alba, en el que aparece arrodillado recogiendo agua de una fuente³⁷⁹. A pesar de que este último se ajusta más, fue adquirido por el duque Carlos Miguel, en Venecia en 1814³⁸⁰, y conservado en el Palacio de Monterrey de Salamanca. Son solo algunos de los ejemplos, sin contar las innumerables copias, que ponen de manifiesto la dificultad de determinar el paradero de la pintura inventariada, ante la multitud de versiones y copias.

De nuevo se le vuelve a dar autoría en la tasación a una pintura que en el primer inventario carecía de ella *Venus en carnes con dos palomas*³⁸¹. Se tasa en 1750 reales, con el número 91 y se atribuye a Tiziano. “Un Retrato de venus encarnes con dos palomas a los pies Y su marco dorado ques de mano del ticiano Le tasso en Ciento y sesenta ducados que balen mil setecientos y sesenta Reales”³⁸².

San Sebastián, José de Ribera: “84. Otro quadro grande de un Sansebastian atado de Joseph derrivera Con moldura negra”³⁸³. La tasación específica que se encuentra atado a una encina y lo tasan en 2.500 reales, “80. Un San Sebastian de Joseph de Rivera atado a una encina sin moldura le taso en ducientos y treinta ducados que montan dos mil y quinientos y treinta Reales. 20530”³⁸⁴. Junto con el *San Juan*, *San Onofre*, *San Sebastián* forma parte de ese grupo de pinturas cuyos modelos serán tratados y reproducidos por Ribera de forma recurrente, generando una gran cantidad de versiones, dibujos y copias que circularán por España y fuera de ella, conservándose en colecciones particulares y museos importantes como el de Capodimonte de Nápoles, Museo de Bellas Artes de Valencia, el de Sevilla o el Museo del Prado de Madrid, imposibilitando la identificación de alguna de ellas con la perteneciente a la colección Monterrey, pero abriendo la vía del estudio de la

³⁷⁹ Mide 1,23 x 1, 42 alto.

³⁸⁰ BARCÍA, 1911: 141.

³⁸¹ AHPM, 7684: 296.

³⁸² AHPM, 7684: 339.

³⁸³ AHPM, 7864: 297.

³⁸⁴ AHPM, 7864: 338.

contribución de Monterrey a la fortuna del pintor y a la reivindicación pictórica nacional a través de su figura. La frecuencia con la que aparece *San Sebastián* en la obra del valenciano parece un pretexto para el estudio de la belleza del cuerpo juvenil masculino, una anatomía apolínea y sensual generada por la “S” que dibuja el cuerpo al retorcerse, en contraposición con los rostros enjutos, macilentos y anatomías torturadas que acostumbramos a ver en sus representaciones de otros santos, como san Jerónimo, y que hicieron de él su fama, incluso en la actualidad, dejando en el olvido la capacidad de adaptación del pintor y otras calidades de su obra, mostrando una gran versatilidad y conocimiento del clasicismo, admiración del Renacimiento y consciencia de la corriente neoveneciana.

San Onofre, José de Ribera: “85. Otro quadro grande de San Onofre asentado haciendo oración Con moldura dorada con unos florones en medio”³⁸⁵. Se da algo más de información en la tasación, especificando que se encuentra desnudo y haciendo oración en el desierto, para tasarse en 3.300 reales³⁸⁶. Como en el caso anterior es notoria la cantidad de versiones de este tema que pintó Ribera, apareciendo en los inventarios históricos de las colecciones más prestigiosas. A partir de 1813, la Real Academia de San Fernando, con motivo de la Guerra de la Independencia, llevará a cabo una labor de recuperación, conservación y documentación de aquellas obras de arte que habían sido incautadas por el ejército francés en diferentes puntos de España y que se consiguieron recuperar antes de cruzar la frontera transpirenaica, estableciendo su depósito en el convento del Rosario de Madrid, desde el que se inventariaron y fueron devolviendo a sus ubicaciones originales, en los casos en los que se conociera. En el inventario realizado en la fecha citada podemos ver un *San Onofre*, original del autor, que fue trasladado del ex convento del Rosario a la Academia y que debía restaurarse³⁸⁷. Otros ejemplos en los que aparecen versiones son el inventario de Diego de las Torres, de 1674³⁸⁸, en el Alcázar de Madrid (1666), 3 x 2 varas³⁸⁹. En el palacio del

³⁸⁵ AHPM, 7864: 297.

³⁸⁶ AHPM, 7864: 342.

³⁸⁷ ARABASF, 3-6-18.

³⁸⁸ BURKE, 1997: 654.

³⁸⁹ Inv. Reales, v. II, 1666, Alcázar: nº 22871.

Retiro en 1700³⁹⁰, otro en el Escorial en las mismas fechas, 3 x 2 y ¼ varas³⁹¹. De nuevo en la testamentaria de Carlos II, número 263³⁹². Fue un tema tan repetido por el autor que hace prácticamente imposible clarificar cuál perteneció a la colección del conde. Actualmente, encontramos otro en la colección de la Fundación Bancaja³⁹³.

Un Santo Xptto enseñándole pilato al pueblo en tabla con moldura dorada y labrada: No se especifica el autor de la obra, por lo que nada podemos determinar de esta pintura. Este mismo tema aparece representado en el interior del convento de las agustinas recoletas de Salamanca, recogido en los inventarios de la desamortización como un cuadro original de José de Ribera (**Doc. 23**), que procedería del mecenazgo de Monterrey, como todos los demás, aunque no se sabe si formó parte, previamente, de la decoración de alguna de sus dos casas madrileñas, o sería una de las pinturas que llegaron directamente desde Nápoles para el convento.

A estas alturas aparece en la tasación una pintura que no se encontraba en el inventario; no podemos tenerla en cuenta al analizar la disposición de la colección. Se trata de una *Venus y Marte* de Tiziano, “92. Un Retrato de Venus y Marte y una mujer tocando un laúd y un Cupido que se tasó en quatrocientos ducados que balen quatromill y quatrocientos Reales. 40400”.

Crucifixión, Tiziano: “89. Un Santo Cristo Crucificado de Tiziano Con moldura de ébano negro”³⁹⁴, que se tasó en 3.500 reales³⁹⁵. Se da noticia de una pintura igual de Tiziano en la colección del X conde de Lemos, sin demasiados datos sobre la misma³⁹⁶, por lo que este se pudo haber sido adquirido en la almoneda a la muerte de Manuel de Zúñiga, momento en el que saldría de la colección, ya que no volvemos a encontrarla en los inventarios de los bienes de la condesa, dos años más tarde³⁹⁷.

³⁹⁰ Inv. Reales, v. V, 1700, Retiro: nº 8189.

³⁹¹ Inv. Reales, v. V, 1700, Escorial: nº 8859.

³⁹² FERNANDEZ, BAYTON, 1975-1985: 43.

³⁹³ Colección Fundación Bancaja, núm, reg. 4287

³⁹⁴ AHPM, 7864: 297.

³⁹⁵ AHPM, 7684: 341.

³⁹⁶ ALBA, *Discurso*, 1924: 90.

³⁹⁷ AHPM, 7685: 799 y ss.

Batalla, Antonio Tempesta: “94.Un quadro de claros Oscuro de una batalla del tempeste”³⁹⁸.

Otro dibujo de dos Angeles de Josepf de Arpin.

Galatea, Giuseppe Cesari: “97.Un quadrito de la Galatea de dho Josearpin Con moldura dorada”³⁹⁹. Se trata de una pintura de pequeñas dimensiones señaladas al calificarlo de “cuadrito” en el inventario, mientras que en la tasación dice: “con figuritas menudas”, que lo estiman en 1000 reales⁴⁰⁰. Continúa estando en el inventario realizado a la muerte de la condesa en 1655 realizado por Diego Orozco, donde dice que tenía moldura dorada⁴⁰¹. Y también en la tasación realizada por Antonio Pereda, quien la tasa en 900 reales⁴⁰². Pérez Sánchez habla de ella como obra perdida en 1965⁴⁰³, aportando doce años más tarde la ubicación de un dibujo en la Escuela de Bellas Artes de París⁴⁰⁴, que permite una aproximación gráfica al aspecto original del cuadro, o el conservado en el Minneapolis Institute of Art, entre otros.

Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, Tiziano: “109.Un quadrito de Sto. Thomas deaquino y Sanbuena ventura del ticiano Con moldura negra con perfiles de oro”⁴⁰⁵. Sorprende que en el inventario se revele este cuadro de Tiziano, mientras que en la tasación se habla de una simple lámina de *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino*, no únicamente sin autor, sino además de poco valor, pues se tasa en 77 reales⁴⁰⁶. El conde pudo disponer tanto de la pintura, como de la lámina mentada. Sin embargo, esta obra forma parte de ese pequeño grupo de cuadros que no se tasan y que, por lo tanto, o fueron heredados o ya pensados como regalo, razón por la que se retiraron de la tasación y de la almoneda.

³⁹⁸ AHPM, 7864: 297.

³⁹⁹ AHPM, 7684: 297.

⁴⁰⁰ AHPM 7684, 341.

⁴⁰¹ AHPM 7685, 799.

⁴⁰² AHPM 7685, 861.

⁴⁰³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 243.

⁴⁰⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977: 441.

⁴⁰⁵ AHPM, 7864: 297.

⁴⁰⁶ AHPM, 7864: 342.

Música, Tiziano: “116.Un quadro de la música de tiziano de bara y tercia de alto y otro tanto de ancho”⁴⁰⁷. La condesa lo conservó en vida y lo veremos de nuevo en el inventario⁴⁰⁸, pero no en la tasación. Parece ser que en ningún caso formó parte de las almonedas realizadas, por lo que sería regalado o heredado. En 1673, Juan Domingo de Haro realiza un inventario de bienes que deben llevarse a Flandes entre lo que figura un *Músico tocando el clavicordio*, de Tiziano y que podría tratarse de esta misma pintura⁴⁰⁹.

Nuestra Señora, Rafael Sanzio: “117.Una pintura de nuestra señora de mano de Rafael de bara y mas de alto y poco menos de ancho”⁴¹⁰. Resulta imposible de identificar o hipotetizar ante la escasez de información que brinda el inventario y lo recurrente que fue el tema en la obra del autor, circulando gran cantidad de versiones y copias por toda Europa.

San Sebastian, Rafael: “121.Una pintura de San Sebastian de mano de Rafael de pioquinto Con moldura dorada labrada”⁴¹¹. Tasada en 1.000 reales “95. Un San Sebastian mozo en tabla de rrafael que tiene tres quartas Moldura dorada en mil relaes”⁴¹².

En la tasación, vemos, al final, una *Nuestra Señora de la Paz*, de Giovanni Lanfranco⁴¹³. Se trata de otra de esas pinturas que no se contaron en el inventario y se tasan después. Dentro de la clasificación de obras perdidas o no identificadas de Pérez Sánchez, de 1965⁴¹⁴.

Aquí terminaría no solo este conjunto pinturas, sino también la decoración del interior de la casa en general, para comenzar con inventario de pinturas que decoraban el jardín:

⁴⁰⁷ AHPM, 7864: 297.

⁴⁰⁸ AHPM, 7685: 800.

⁴⁰⁹ ALBA, *Discurso*, 1924: 91.

⁴¹⁰ AHPM, 7864: 297

⁴¹¹ AHPM, 7864: 297.

⁴¹² AHPM, 7684: 341.

⁴¹³ AHPM, 7684: 342.

⁴¹⁴ PEREZ SANCHEZ, 1965: 162.

Prosigue el Inventario de las pinturas del jardín 22 de abril de 1653

Preside Pedro Orozco (AHPM, 7684: 298).

Sala Primera

Primeramente dos pinturas del Rey y la Reyna de mano de Belazquez

San Gerónimo, de José de Ribera: “129. Otra pintura de san Gerónimo que es copia del Joseph de Ribera. Con su cornisa negra”⁴¹⁵. Aparece con el número 143 en la tasación de bienes, tasado en 200 reales⁴¹⁶. También en el inventario de la condesa de 1655⁴¹⁷, y en la tasación con el número 50⁴¹⁸.

Quizá uno de los mejores ejemplos es el conservado en el Real Monasterio del Escorial⁴¹⁹, que aparecía ya en los inventarios de 1700⁴²⁰, decoraba la Cuadra de Mediodía en 1681⁴²¹. O el realizado en 1634, hoy en el Museo Thyssen⁴²², por la cercanía a las fechas de encargos masivos del conde en Nápoles.

Pero, como escribió Pérez Sánchez, es imposible discernir a cuál de los muchos tipos de *San Jerónimo*, se refería esta copia; más dificultoso, si cabe, identificar dicha copia en la actualidad⁴²³.

Sala 2ª:

Sagrada Familia, de Rafaél.

⁴¹⁵ AHPM 7684, 298.

⁴¹⁶ AHPM 7684, 343.

⁴¹⁷ AHPM 7685, 800.

⁴¹⁸ AHPM 7685, 862.

⁴¹⁹ Hay, actualmente, un San Jerónimo, de 1640, original, así como otro de peor calidad que se considera una copia del taller, de la misma fecha (DEL AMO, 2010: 690-691).

⁴²⁰ Inv. Reales, vol. V, ESCORIAL, 1700: nº 8851 y 8830.

⁴²¹ BASSEGODA, 2003: 52.

⁴²² Nº Inv.: 335 (1981.33)

⁴²³ PÉREZ SANCHEZ, 1977: 446.

“159. Un quadro de Nra señora Un niño Jhss san Joseph y San Juan de tres quartas Con marco de madera que es copia de Rafael”⁴²⁴. Aparece con el nº 172 en la tasación; tasado en 150 reales⁴²⁵.

Parece poco probable que fuera un original tasado por debajo de su precio con el objetivo de poder ser comprado, quizá por el propio tasador. No obstante, el conde de Monterrey sí que tuvo un original con este mismo tema en su poder. En la opinión de Jonathan Brown, la *Virgen de la Rosa* del Museo del Prado (**fig. 12**) aparece descrita en *Dialogos de la pintura*, 1633, de Carducho, señalando que había estado en un colateral de las Carmelitas descalzas de Valladolid⁴²⁶; en esos mismos *Diálogos* se especifica que en 1633 pertenecía a la colección del conde⁴²⁷. Ciertamente, encaja a la perfección con las medidas dadas por Carducho de vara y cuarta, que al cambio sería 1,03 m o 103 cm. exactamente como se especifica en su ficha del Museo del Prado⁴²⁸.

“Vimos allí [en una casa] la Pintura q deseava ver q es una nuestra Señora, el Niño Iefus y San Iofeph era quadro de vara y quarta q ha eftado, y efta en la opinión de todos por de mano de Rafael de Urbino q es la misma q eftava en Valladolid en un Colateral de las Carmelitas Defcalzas, y oi es del Code de Monterrei, q por estar algo maltratada, la tenía allí fu Excelencia para repararla, y llevarla a Italia...”⁴²⁹.

Es el escritor francés Jean-Jacques Bouchard quien deja constancia de cómo era el palacio de Nápoles durante la estancia de Monterrey: en 1632 dice que una galería del palacio estaba llena de los originales que Monterrey había traído y comprado de Rafael, Tiziano y otros artistas cuyas pinturas habían sido hechas en Roma y Nápoles⁴³⁰, entre los que, seguramente, por la noticia que da Carducho, se encontraba la pintura que nos compete.

⁴²⁴ AHPM 7684, 299.

⁴²⁵ AHPM 7684, 343.

⁴²⁶ BROWN; ELLIOT, 2002: 246.

⁴²⁷ CARDUCHO, 1633: 148.

⁴²⁸ P000302.

⁴²⁹ CARDUCHO, *op. cit.*, 1633, p. 148.

⁴³⁰ BOUCHARD, 1897: 77.

No obstante, debemos señalar que el cuadro conservado en el Museo del Prado fue adquirido en la almoneda de Carlos I de Inglaterra por el embajador español Alonso Cárdenas, a uno de los parlamentarios⁴³¹, por lo que no puede determinarse que se trate del original que tuvo en su poder el conde de Monterrey. Lo que sí sabemos es que Manuel de Zúñiga poseyó uno y que a su muerte disponía de una copia.

A fin de evitar las copias o falsificaciones, los cuadros que llegaban a la colección del Almirante de Castilla eran sometidas a debates intelectuales que buscaban determinar la autoría y autenticidad⁴³², parece que esto es exactamente de lo que habla Carducho en sus *Diálogos* cuando expone que el Rafael que pertenecía al conde de Monterrey “estaba en opinión de todos que era original”. Los tertulianos se juntarían en una casa para comentar la colección y las nuevas adquisiciones e incluso, como se destila de los expresado por Carducho, se visitarían varias colecciones en ocasiones especiales, probablemente. Por fortuna, aunque expresa que no pudo entrar en la casa de Monterrey por no encontrar quién tuviera las llaves, el conde había dejado esta *Sagrada Familia* para su restauración en una de las residencias que visitan y produjo gran placer en el pintor poder admirar la obra, dejando constancia escrita de ella. Es imposible saber con seguridad de qué cuadro se trataba el del inventario por la gran difusión de obra de Rafael en España, concretamente, la *Virgen de la Rosa* es la composición más conocida y divulgada del autor.

A pesar de que tanto Brown, como Manuela Mena⁴³³, creen ver en la *Virgen de la Rosa* el mismo lienzo que perteneció al conde, no tenemos argumentos demasiados sólidos para afirmarlo, en primer lugar, porque nada se dice de san Juan en los *Diálogos* de Carducho, y en segundo lugar porque, el conservado en el Museo del Prado, procede de la almoneda de Carlos I de Inglaterra.

En el supuesto de que la *Virgen de la Rosa* del Prado, lienzo de 103 x 84 cm, que coincidiría en medidas con el descrito por Vicente Carducho, hubiese pertenecido a Manuel de Zúñiga en algún momento, tendría que haber sido vendido o regalado en

⁴³¹ BROWN, 1995: 88

⁴³² AGÜERO, 2018:220.

⁴³³ MENA, 1985: 28.

vida del conde de Monterrey, pues la almoneda de Carlos I se comienza en 1649⁴³⁴ y el cuadro se adquiere en 1650 por Alonso Cárdenas⁴³⁵, agente de Luis de Haro. La duquesa de Alba, sin embargo, la identifica con *Nuestra Señora del Parlamentario*⁴³⁶. Sobre la copia que poseía el conde, algunos apuntan que es la que se encuentra en el Museo de Valladolid (**fig. 13**). No obstante, la copia del Museo de Valladolid procede del Monasterio de jerónimos de Ntra. Sra de la Mejorada, en Olmedo Valladolid, por lo que no creo que la copia proceda de la colección del conde, sino de dicho monasterio al que Francisca de Zúñiga aportó pintura y escultura renacentista en el siglo XVI⁴³⁷.

Señala el historiador Fernando Checa que el conde tenía este cuadro depositado en las Carmelitas de esa ciudad⁴³⁸, seguramente recogiendo la noticia de Carducho. También hallamos una copia en la testamentaria de Carlos II, aparece con el número 109 “Yttem Otra de Nuestra señora con el Niño San Juan y San Joseph de vara y media de alto y vara y quarta de ancho Copia de Rafael de Urbina tasada en Cien Doblones...100”⁴³⁹ Aparece otro del mismo tema, autor y medidas con el número 111⁴⁴⁰. A lo que hay que añadir la posibilidad de que pasara a formar parte de la colección de pinturas del convento de las agustinas recoletas, como veremos en el capítulo correspondiente.

Aunque queda claro que el original de Rafael, propiedad del conde, que cita Carducho, no es el que aparece después en los inventarios tras su fallecimiento, sin embargo, sí que sería una pintura que le acompañó en su segundo viaje a Italia y que sirvió para decorar el palacio virreinal como se desprende de la obra de Capaccio, quien dice que lo decoraban tantas excelentes pinturas, aunque solo nombra los artistas vivos que van a trabajar en él como Caracciolo o Belisario Corenzio⁴⁴¹. Jean-Jacques Bourchar, sin embargo, es más específico al contar su visita al palacio,

⁴³⁴ BROWN, *op. cit. supra.*, 1995: 66.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴³⁶ para este cuadro, ver CARDUCHO, 1979 y BERWICK Y ALBA, 1891: 491.

⁴³⁷ MENENDEZ; REDONDO, 1996:270.

⁴³⁸ CHECA; MORÁN, 1985: 286.

⁴³⁹ Son innumerables las obras del tema, con los mismos personajes como la Madonna del Paseggio (Col. Ellesmere), o La Virgen del Roble, conservada en el Museo del Prado, P000303 (PÉREZ SÁNCHEZ, 1977: 447).

⁴⁴⁰ FERNANDEZ, 1985: 28-29.

⁴⁴¹ CAPACCIO, 1634: 568.

señalando que había originales de Rafael y Tiziano que constituían una decoración pensada para impresionar⁴⁴² y, por lo tanto, usada como objetos de representación y propaganda. Sabemos que entre los objetos que llevó a Roma, en su segunda embajada, y desde la que viajaría directamente a Nápoles, había pinturas; desgraciadamente, como apunta Ángel Rivas, no se especifica número o temas⁴⁴³.

San Genaro y la erupción del Vesubio, de José de Ribera: Un quadro de San Genaro y el Yncendio de Roma Con su moldura jaspeada⁴⁴⁴. Se tasa un San Genaro y el incendio del Vesubio, a la vez que se corrige un error del inventario en el que aparecía un San Genaro y el incendio del Roma “177. San Genaro y el yncendio de soma con su moldura jaspeada Letaso en trescientos cinquenta Rs. 0350”⁴⁴⁵.; por lo que no se había puesto en relación con el *San Genaro* que atesora la iglesia de las monjas agustinas de Salamanca (**fig. 14**). Se debía haber nominado, como sucede en la tasación como un *San Genaro y el incendio del Soma*, refiriéndose a la intervención que realizó el santo en 1631, cuando el conde fue virrey de Nápoles y tuvo que gestionar el desastre, además de tener un papel muy activo durante las procesiones que se sacaron a la calle, encabezándolas. Forma parte de una serie de logros realizados por el conde de Monterrey durante su larga estancia en Italia y que quedó reflejado en la cartuja de San Martino, en uno de sus lunetos. A pesar de que no se dice autor, podría tratarse de la pintura de Ribera que se encuentra en la iglesia de la Purísima de Salamanca y que haría pareja indudable con la *Magdalena* conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que trataremos en el capítulo cuatro de esta tesis. O, quizá, encargó, Manuel de Zúñiga, el mismo tema a dos pintores diferentes, quedándose ambas pinturas que tendrían una labor propagandística que desempeñar dentro de la colección de la casa de las Rejas, en la que se realizaban reuniones y funciones de gobierno, como presidente del Consejo de Italia.

⁴⁴² ZIMMERMAN, 2009: 280.

⁴⁴³ AHN Consejos, Libro 635, ff. 532v.-533r. *Cfr. nota 15*, Rivas, 2014b: 325.

⁴⁴⁴ AHPM, 7684: 300.

⁴⁴⁵ AHPM, 7684: 347.

Sala vieja

Santa Catalina y un ángel con espada de fuego, de Artemisa Gentileschi:

“166. Un quadro de Santa Chatalina de Artemisa con un ángel que tiene una espada de fuego Con marco negro”⁴⁴⁶, nº 178 de la tasación, tasado en 800 reales⁴⁴⁷. La condesa lo conservó en vida, como se desprende del inventario de 1655⁴⁴⁸, por lo que pudo pasar a la colección del marqués del Carpio como herencia o bien comprado en la almoneda, apareciendo después en su colección de la que da noticia en duque de Alba, en su *Discurso* de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que fue vendido junto con el *Niño monstruo* de Ribera por mediación de un tal Pasca para pagar los gastos del Buen Retiro, en 1656. La pintura se tasó en 1.100 reales y se vendió por 800⁴⁴⁹.

Considerada como obra perdida por Pérez Sánchez⁴⁵⁰.

El capítulo puede referirse al momento de su martirio o decapitación, o hacer alusión a la aparición del ángel a Santa Catalina para comunicarles que vencerá a los sabios enviados por el emperador; una iconografía en la que vaticina la victoria sobre los herejes. Por lo que podría relacionarse, o quizá sirvió de inspiración a Alonso Cano, quien pudo tener acceso al cuadro, a la hora de realizar un controvertido dibujo conservado en el Museo del Prado⁴⁵¹, realizado en 1665, cuyo tema parece no estar claro, habiéndose relacionado con la orden de santo Domingo, por el monje que aparece al fondo, santo relacionado con la familia de la condesa de Monterrey. Está catalogado como “Ángeles con espadas de fuego, persiguiendo a herejes”, precisamente, e interpretado como los ángeles que luchan contra las tres figuras contra las que luchó la orden: el judaísmo, el protestantismo y el islam, encarnadas, dicen, en las tres figuras masculinas⁴⁵² a las que persiguen los ángeles.

⁴⁴⁶ AHPM, 7684: 300.

⁴⁴⁷ AHPM 7684, 344.

⁴⁴⁸ AHPM, 7685: 801.

⁴⁴⁹ ALBA, *Discurso*, 1924: 88.

⁴⁵⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 501.

⁴⁵¹ D000076.

⁴⁵² Hay una copia de la obra de Cano en la colección Vasconcel de Barcelona (PÉREZ SÁNCHEZ, 1972, I: 56).

Curiosamente, la figura del primer término no es un hombre, sino una mujer, que no queda claro si forma parte de la herejía, o si los ángeles con espadas de fuego bajan a auxiliarla. En cualquier caso, sería imposible determinar si la pintura de Artemisia sirvió de inspiración o se recogió algún modelo de ella.

Hallamos una imagen parecida en los inventarios del Alcázar de Madrid (1636-1666) consultados en el Archivo del Museo del Prado, aparece *Un martirio de Santa Catalina con un ángel que baja con una espada*:

“Pasillo que va del salón grande a la galería de los retratos de su magestad”, con el número 2485, un “martirio de Santa Catalina = ai un ángel que baja con una espada; tiene molduras doradas y xaspeadas; de bara poco menos de largo”⁴⁵³.

Sin embargo, la de Monterrey no acabó en las colecciones reales, pues forma parte de las cuatro pinturas que el marqués del Carpio vendió para sufragar los gastos del Buen Retiro⁴⁵⁴.

Niño monstruo, de José de Ribera:

“183. Otra pintura de un niño monstruo en carnes de mano de Joseph de Rivera Con marco negro”⁴⁵⁵. Nº 195 de la tasación; tasado en 1.000 reales⁴⁵⁶.

El duque de Alba, en su *Discurso*, afirma que en la colección del marqués del Carpio se encontraba un *Niño monstruo* de José de Ribera valorado en 1000 reales, que vendió a Pasca por 600 para pagar unos gastos urgentes del Buen Retiro⁴⁵⁷.

Por otro lado, es muy representativo del gusto de la época por retratar rarezas, monstruosidades o deformidad, como es el caso de la “mujer barbuda”, *Magdalena Ventura*, del mismo autor, mandada pintar para el duque de Alcalá, entonces virrey de Nápoles, en 1631⁴⁵⁸. O el caso que encontramos en los inventarios del Alcázar de

⁴⁵³ Inv. Reales, vol II, ALCÁZAR, 1636-1666: n°2485.

⁴⁵⁴ ALBA, *Discurso*, 1924: 87.

⁴⁵⁵ AHPM, 7684: 300.

⁴⁵⁶ AHPM, 7684: 344.

⁴⁵⁷ ALBA, *Discurso*, 1924: 87.

⁴⁵⁸ MENA, 1986: 9.

Madrid entre 1666: “retrato de un gigante llamado Juan Núñez que lo envió el conde de Chinchón en 1630 y un rótulo que lo dice”⁴⁵⁹. En el siglo anterior, ya El Bosco había pintado un *Niño monstruo* que se encontraba en el Palacio del Pardo en 1674, mismos inventarios reales donde aparece con el número 263⁴⁶⁰. La presencia de enanos y otras curiosidades físicas y psíquicas en la Corte duró más en España que en el resto de Europa, donde a finales del siglo XVII estaban en desuso. Es de destacar la representación teatral llevada a cabo en el Palacio del Buen Retiro, en 1636, a la que acude Fulvio Testi, embajador de Módena, donde los enanos fueron vestidos como antiguos reyes y reinas de Castilla⁴⁶¹. El conde participaba de ese gusto por lo extraordinario de la naturaleza que permanecía en la corte de Madrid. Este tipo de personas con enanismo, deformidades o anomalías, eran llamadas a palacio para su observación, siendo retratadas en muchas ocasiones para su posterior admiración y dejar constancia de las mismas con carácter casi científico. Esta pintura representa uno de esos episodios, un suceso que causó mucho estupor y curiosidad al conde de Monterrey estando en Nápoles y que fue descrito por Domenico Antonio Parrino, quien se refiere a un niño monstruoso, gigante, de seis meses, que medía cuatro palmos de altura y otros tantos de anchura y que el propio conde hizo ir a palacio⁴⁶². Dicha descripción fue transcrita y de la que se hace eco Gabriele Finaldi cuando habla de la relación de mecenazgo entre el conde y José de Ribera⁴⁶³. Parrino añade que, al ser el conde de baja estatura, el niño parecía aún más grande⁴⁶⁴. Y es muy posible que este niño monstruo “en carnes” fuera una inspiración para la *Eugenia Martinez Vallejo*, que Carreño de Miranda pintó en 1680, igualmente desnuda, influencia que desarrollaremos en el capítulo quinto.

⁴⁵⁹ Inv. Reales, vol. II, ALCAZAR, 1666: nº 2156.

⁴⁶⁰ Inv. Reales, vol II, PARDO, 1674: nº 263.

⁴⁶¹ MENA, *op. cit.*, 1986, p. 12.

⁴⁶² PARRINO, 1692: 217-218.

⁴⁶³ FINALDI, 2003: 385.

⁴⁶⁴ PARRINO, *op. cit.*, 1692, p. 218.

Sacrificio de Noé, Giovanni Baglione: “189. Una pintura de Noé haciendo un sacrificio del baillon. Con moldura dorada y labrada”⁴⁶⁵. Se tasa después en 600 reales⁴⁶⁶, por lo que seguramente se vendió en la almoneda. Aparece en el trabajo de Pérez Sánchez de 1965 como obra perdida de la colección del conde⁴⁶⁷.

*Prosigue con el Ynventario de las pinturas 23 de abril 1653*⁴⁶⁸.

Tántalo y Sísifo.

“225. Dos quadros de Joseph de Rivera de Tántalo y Sísifo. Con sus marcos jaspeados y oro”⁴⁶⁹. Nº 102 de la tasación; tasados conjuntamente en 6.600 reales⁴⁷⁰. Se tasan también a la muerte de la condesa, pero en 5500 reales⁴⁷¹.

Pudieron estar destinados a la colección real para completar el *Ticio* y el *Ixión* del Buen Retiro que llegaron en 1634 (**Figs. 15 y 16**), mientras que el *Tántalo y Sísifo*, los terminaría Ribera más tarde y los traerían el conde. Es en esa fecha de 1634 cuando llegan los primeros cuadros al palacio del Buen Retiro, aun sin terminar, mediante la adquisición de los mismos por parte de algunos nobles, entre los que contamos a la Marquesa de Charela a la que se adquieren dos de las mal llamadas “Furias”: *Ticio* e *Ixión*⁴⁷², junto con dos cuadros de la *Fábula de Adonis* del mismo autor⁴⁷³, tras lo que el conde de Monterrey habría tenido a bien completar la serie con *Tántalo y Sísifo*, dada la improbabilidad de que para el Rey se encargara la serie incompleta. En la colección real solo encontramos copias del *Tántalo y Sísifo* de Ribera (**figs. 17 y 18**), parece que los originales nunca llegaron a formar parte de la misma. En algunos casos, las compras y donaciones que debían realizar los nobles de la época llevaron a cometer algunos fraudes, sobre todo, en el ámbito de la pintura, entregándose copias para el nuevo palacio con el objetivo de quedarse con las obras de más valor. El propio marqués de Leganés fue duramente reprendido por el conde-duque de

⁴⁶⁵ AHPM, 7684,301.

⁴⁶⁶ AHPM, 7864: 347.

⁴⁶⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 243.

⁴⁶⁸ AHPM, 7684: 300.

⁴⁶⁹ AHPM, 7684,301.

⁴⁷⁰ AHPM 7684, 347.

⁴⁷¹ AHPM 7685, 866.

⁴⁷² PÉREZ SÁNCHEZ, 1992: 82.

⁴⁷³ ÚBEDA, 2005: 18

Olivares por haber tratado de hacer pasar por buenos, cuadros de calidad mediocre⁴⁷⁴. Aunque es bien sabido que en su mayoría fueron descubiertos y obligados a entregar los originales⁴⁷⁵.

Los personajes grecolatinos torturados eternamente, habían sido, hasta el Renacimiento, tratados por separado; no será hasta entonces que se crean como serie iconográfica a petición de María de Hungría, hermana de Carlos V, quien encargó los cuatro lienzos a Tiziano⁴⁷⁶. Asociados con la Gigantomaquia, representaban el poder imperial y la victoria de la monarquía absburguica contra sus enemigos, razón por la que Ribera sustituye, en el *Ticio*, al buitre por un águila, para simbolizar el castigo imperial, casi divino, al ser atributo de Júpiter, con quien Carlos V se quiso comparar tras la batalla de Mülhberg. Por ello, la posesión de estas obras no es baladí, suponen una demostración poder asociado con la Monarquía; así, constituyen dos importantes objetos de representación política que ensalzarían la figura del conde. Tampoco podemos pasar por alto su localización, ya que los jardines hacían las veces de grandes escenarios en las casas nobiliarias donde se celebraban fiestas y convites en los que el ámbito social y el político se encontraban estrechamente vinculados.

Las mal llamadas “Furias” de Tiziano no se concibieron de forma independiente de un programa iconográfico mayor que decoraba la “sala de Binche” del palacio de Bruselas, sino que frente a ellas se mostraban pinturas de los pecados capitales, además de añadir al discurso un *Apolo y Marsias*, ampliando el mismo tema con otro episodio distinto. Los cuatro lienzos vinieron a España con María de Hungría, quien se los dará a Felipe II y con los que se decoraría el Alcázar en la sala que recibió el mismo nombre de esta serie.

Tras ganar fama y prestigio, el tema se difunde por Italia gracias a artistas y coleccionistas flamencos, que lo introducen primero en Nápoles, en el siglo XVII. Es aquí donde vuelve a hacerse presente la figura de Roomer como posible gran influencia en la forma de concebir las Furias que pinta Ribera, pues el comerciante

⁴⁷⁴ ÚBEDA, *op. cit. supra.*, pp. 17-18.

⁴⁷⁵ SIMAL, 2016: 147.

⁴⁷⁶ FALOMIR, 2014: 21.

contó en su colección con un *Ticio*, pintado por David de Haen⁴⁷⁷. Sería la primera “Furia” deudora del caravaggismo, en la que se contraponen los rostros desfigurados de dolor sobre un fondo casi negro, aunque aún más importante es la influencia de este cuadro en la serie de Ribera que decoró el nuevo palacio real, a nivel de formato y composición, ya que fue la primera en usar el lienzo en horizontal, siendo posteriormente predominante, y privar a los protagonistas de ambientación espacial a causa del uso del primer plano que hará que las figuras ocupen casi toda la composición⁴⁷⁸. Podemos apreciar cómo, en los originales de Ribera, la acción se desarrolla sobre un fondo neutro, sin espacio aparente, mientras que las consideradas copias, que forman una serie completa, incluyen al fondo un tímido paisaje que rompe el concepto utilizado para los cuadros del Buen Retiro, razón por la que los especialistas se dividen entre los que dicen que podría ser del taller del Ribera y los que aseguran que la serie fue pintada por Giordano en sus primeros años⁴⁷⁹.

La historiografía confirma que todas las Furias pintadas por Ribera fueron realizadas en Nápoles, firmando el *Ticio* e *Ixión* del Prado, en 1632, por lo que, aunque, De Haen y Ribera, ya habían compartido patrono en Roma, Pedro Cosida, el *Ticio* del holandés, tuvo oportunidad de estudiarlo en la colección de Gaspar Roomer de Nápoles⁴⁸⁰.

No será hasta la decoración del Palacio del Buen Retiro, con Felipe IV, que no se reunieron en la misma sala la *Gigantomaquia* y *Las Furias*, aunque en este caso, como sabemos, incompletas, al faltar el *Tántalo* y *Sísifo*⁴⁸¹, que el conde de Monterrey conservaría para sí. Parece que tuvo la intención, o así se podría leer, de hacerse ver como la pieza faltante que completa la serie, con el consiguiente paralelismo político, no olvidemos los deseos de Manuel de Zúñiga de ser valido del rey. Esta ambición nunca se llevó a cabo, y las cuatro pinturas jamás se reunieron,

⁴⁷⁷ Apunta Falomir que podría ser el que a su muerte aparece en la colección Lumaga (FALOMIR, 2014: 21).

⁴⁷⁸ FALOMIR, *op. cit. supra*, p. 98.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸¹ FALOMIR, *op. cit. supra*, p. 67.

por lo que probablemente, el conde las pensó como obsequio en el caso de ser nombrado primer ministro de Felipe IV, o simplemente, hizo llegar copias a la colección real para conservar los originales.

Sobre el *Ticio* e *Ixion*, según el catálogo realizado por Miguel Falomir para la exposición de *Las Furias. Alegoría, política y desafío artístico*, es dudosa la procedencia de la colección de la marquesa de Charela, aunque es conocida la práctica del rey de servirse de diferentes nobles cuando no podía adquirir los cuadros que deseaba. Según Úbeda de los Cobos, es más que probable que las dos “Furias” de la colección real, junto con una *Fábula de Adonis*, se adquirieran a dicha marquesa de Charela en 1634 durante la frenética actividad compradora para la decoración del nuevo palacio⁴⁸²; así el *Tántalo* y *Sísifo* llegaría a Madrid con el conde de Monterrey quien, quiso también acompañarlas de una *Muerte de Adonis* del mismo autor.

Como apunta Úbeda de los Cobos, si bien se conocen perfectamente el *Ticio* e *Ixion*, nada se sabía hasta ahora de las otras dos faltantes, en cualquier caso, no cabe duda de que, por las dimensiones, debió de ser un encargo real⁴⁸³. Lo que sí sabemos, es que entre 1666 y 1686, se encontraban en el Alcázar, para luego pasar al Buen Retiro.

Aparece con el número 211, “Una batalla de Romanos y savinos de tres baras con su marco negro y maltratado”. El retorno de Monterrey desde Nápoles tuvo algunas dificultades y muchos bienes tuvieron que ser lanzados por la borda a causa de una fuerte tormenta, mientras que otros, que llegaron a tierra, quedaron en malas condiciones⁴⁸⁴. Esta pintura podría tratarse de uno de ellos, pues se trata del único cuadro del inventario en el que se expresa su mal estado de conservación, a pesar de lo cual el conde lo conservó, indicando así un valor o aprecio especial al mismo. Por esta razón, me inclino a pensar que, quizá, iba destinado a la colección real formando parte de la serie de la *Antigua Roma* que Lanfranco pinta para el palacio

⁴⁸² ÚBEDA, 2005: 18.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁸⁴ SIMAL, 2017:241.

del Buen Retiro y que se contaba entre los cuadros destinados al rey transportados en las bodegas de los navíos, no pudiendo ser entregado a Felipe IV por haber sufrido daños, al parecer, irreparables. O quizá, quiso Manuel de Zúñiga hacerse eco de esa reivindicación de “romanidad” por parte de la Monarquía Hispánica, con el objeto de obtener un mayor prestigio y legitimidad en el panorama político, como presidente del Consejo Supremo de Italia que era.

Nuestro Señor en casa de Lázaro, Bassano.

“227. Un lienzo chico de mano de Franco Bazan ques de cuando Nro Sr entro en casa de Lazaro Con su marco dorado”⁴⁸⁵.

De nuevo, como ocurría con la *serie del Arca de Noé*, la carta de pago al arquitecto Bartolomé Sombigo, tras la muerte de la condesa de Monterrey, por las obras realizadas en el convento de las agustinas de Salamanca, arroja luz para componer el puzle de la dispersión de la colección de pintura. En este documento, además de los cuatro cuadros del *Diluvio* que estaban en la colección a la muerte de la condesa y que pasan a manos del arquitecto, hay una quinta pintura de Bassano, “el viejo”, así lo especifica, con el número 240, tasado en 1000 reales (**Doc.7**).

La pintura que tuvo el conde en su galería debió de ser bastante parecida a la conservada en el Museum of Fine Arts de Houston (**fig. 19**), la cual estuvo en la colección de Vincenzo I Gonzaga hasta 1612, para pasar, probablemente, no se sabe con certeza, a la colección Contarini y más tarde a una colección privada en Inglaterra.

Mujer antigua, copia de Tiziano

“231. Un retrato de una mujer Antigua de Medio Cuerpo queparece ser copia de tiziano Con su moldura negra”⁴⁸⁶. Nº 108 de la tasación; tasado en 440, por

⁴⁸⁵ AHPM, 7684, 301.

⁴⁸⁶ AHPM, 7684: 302.

considerarlo copia⁴⁸⁷. En los inventarios realizados en 1673 por el VII conde de Monterrey sobre cuadros y alhajas que debe llevarse a Flandes, aparece un retrato de una mujer a lo antiguo con cuellecillo, ubicada en la casa⁴⁸⁸, refiriéndose a que no estaba en el jardín. De nuevo nos encontramos ante la incógnita de si se refiere a la Casa de las Rejas o a la Casa-jardín del Prado, siendo más probablemente esta última, ya que sabemos que la hereda Juan Domingo de Haro⁴⁸⁹.

“234. Un quadro de una mujer soplando la lumbre con dos figuras ques de mano del griego pequeñas”⁴⁹⁰.

Mujer con perrito, copia de Tiziano: “236. Un Retrato de una mujer Con un perrito en la mano ques copia de tiziano”⁴⁹¹. También presente en la tasación, con el número 113, aunque no valorado económicamente⁴⁹², lo cual podría significar que se pensó en regalarlo. Sin embargo, al igual que otros Tiziano de la colección, puede que no se tasara, a petición de la condesa, pues deseaba conservarlos, ya que los volvemos a ver en los documentos realizados a su muerte, tasado, ahí sí, en 250 reales⁴⁹³.

Plata, se nombra un cantaro de plata Grande que también andeservir para la Concepción de recoletas agustinas de Salamanca

Joyas, esmeraldas, rubies, turquesas, perlas, filigrana, granates

Camas de los criados, Ducados, caballeriza

Mas inventario

⁴⁸⁷ AHPM, 7684: 347.

⁴⁸⁸ A.D.A. C.216/Nº16.

⁴⁸⁹ LOPEZOSA, 1994:274

⁴⁹⁰ AHPM, 7684: 302.

⁴⁹¹ AHPM, 7684: 302.

⁴⁹² AHPM, 7684: 348.

⁴⁹³ AHPM, 7685: 806 y 864.

3.1.3 Organización de la colección.

Hasta la tasación realizada a la muerte del X Almirante de Castilla que mostraba una disposición organizada, por escuelas, autores y géneros que venían a dar nombre a las estancias en las que se encontraban, las colecciones de nobles madrileños, y españoles, en general, no respondían a criterios expositivos definidos, sino que se mostraban de manera aleatoria intercalando pinturas de artistas de diferentes nacionalidades, escuelas y tiempos, así como temas mitológicos con religiosos e históricos. Aunque con el afán coleccionista y sensibilidad artística de Felipe IV vayan desapareciendo las colecciones eclécticas y empieza a aparecer cierto criterio coleccionista, los temas históricos seguían mezclándose con otros de otra índole, haciéndolos de difícil lectura programática. No había una organización determinada, temática o estilística: todavía quedaba mucho de gabinete en esta transición hacia la galería de pintura y escultura. Todo convivía bajo el concepto barroco de la integración de las artes, de modo que tampoco existía una clara separación o agrupación de objetos de las mismas características, periodos, géneros o autores⁴⁹⁴. Sin embargo, la pintura sí se encarga de realizar ciertos recorridos conceptuales y visuales.

En este marco se conforma la *quadreria* del conde; igual de aleatoria, al menos de forma aparente, se ha mostrado su disposición a través de sus inventarios y tasaciones, primero a la muerte de Manuel de Zúñiga, y con la muerte de su esposa, Leonor María de Guzmán, después. Sin embargo, un análisis más profundo del orden que sigue el primer inventario, considerado, en este estudio, el que más fielmente sigue la organización original de las pinturas, ya que en documentos posteriores se advierten lagunas con respecto al primero y cambios en la disposición, se pueden apreciar una serie de agrupaciones por temas y, en alguna ocasión, por autor -como es el caso de Ribera-, que mostrarían el primer intento organizativo de una colección noble en la corte de Madrid, que el X Almirante de Castilla llevaría hasta sus máximas consecuencias en su casa-jardín del Prado de Recoletos años más tarde. Estas agrupaciones de pinturas que se destilan del inventario realizado en 1653 podrían

⁴⁹⁴ CHECA, 1994: 26.

estar marcando estancias diversas, así como pisos diferentes. La única delimitación que se expone con claridad es la referente a las pinturas del jardín, dispuestas en tres salas de nombre diverso cada una. Pero ¿qué sucede en la zona de la vivienda, tratada como un todo en el documento redactado por Diego de Orozco? Estos grupos de obras suponen la única pista sobre la diferenciación de estancias, pero, sobre todo, sobre una idea innovadora entre la aristocracia española, aquella de la organización de cuadros, exponiéndolos por escuelas y géneros, probablemente, siguiendo, en parte, el tratado de Giulio Mancini o, incluso, aquello que Velázquez estaba realizando en el Alcázar de Madrid, si no fue a la inversa.

En general, se muestra algo desordenado (**Doc. 8**) y en muchas ocasiones hay contaminación de periodos y temas; sobre todo, la disposición por escuelas, no se percibe en ningún momento, quizá por la parquedad con la que se describen en los documentos. A pesar de ello, el inventario comienza con un primer bloque de catorce pinturas conformado por doce obras de José de Ribera y dos pinturas venecianas. Como decíamos, y bajo una perspectiva más moderna, llamarían enormemente la atención un *Cupido* de Tiziano y la *Venus, Marte y Vulcano* de Bordone entre una mayoría de pinturas religiosas de José de Ribera.

Primera agrupación

Este grupo se revela como uno de los más interesantes que vamos a analizar a nivel de discurso expositivo y por ser el único dedicado a un autor, que aparece de forma predominante. Comienza pues, el inventario, con tres obras del mismo tamaño, del pintor valenciano, que parecen formar una serie: *San Francisco en las Zarzas*, *El martirio de san Lorenzo* y *La liberación de san Pedro*.

De un tamaño ligeramente mayor aparece la siguiente pintura: *Venus y Adonis*. No es particularmente extraño la aparición de temas mitológicos entre una mayoría de pintura religiosa en la disposición de obras en estas fechas, pero procuraremos profundizar y tomar todas las opciones en consideración. Por un lado, el estudio de la pintura quedaría incompleto sin ninguna referencia al teatro, del que Manuel de Zúñiga era un gran benefactor; su afición era tal que suscitó las críticas y comentarios

en cronistas e historiadores como Capecelatro⁴⁹⁵. Cuando el conde regresa de Italia, Lope de Vega ya hacía más de una década que había publicado su *Venus y Adonis*⁴⁹⁶, obra que se había representado en Madrid antes de la primera partida del conde. Este teatro mitológico del Siglo de Oro era escrito para una élite, para un grupo selecto de gente con simbología que solo la alta nobleza entendía. Además, fue una obra escrita para ser representada en palacio, donde era habitual que los nobles participaran como actores⁴⁹⁷, aunque desconocemos si el conde participó en ella. Sí que tenemos, sin embargo, noticia de la participación de la condesa, en 1622, en *La gloria de Niquea*, escrita por Villamediana, por el 17 cumpleaños del rey⁴⁹⁸. Al igual que la obra de Lope de Vega en la que no podemos saber cómo fue la puesta de escena, desconocemos cuál sería composición de la pintura, si representaría a Adonis tendido ya en el suelo, como la pintura de Ribera conservada en el Palacio Corsini (**fig. 7**), o si, por el contrario, siguió, en esta ocasión, los modelos de Annibale Carracci y otros autores en los que aparece aún vivo. Lope de Vega se basó en la pintura de Tiziano que Felipe II había guardado en el camerino erótico, a pesar de lo cual eran escenas trágicas, velando la tragedia mediante el erotismo⁴⁹⁹. Así, Lope también esconde la parte trágica para exaltar el amor pasional. Sin embargo, en esta primera estancia, suponiendo que así sea, al igual que en el *Venus y Adonis* del palacio Corsini, es la tragedia la que se muestra predominante, así como las pasiones o padecimientos, por lo que me inclino a pensar que también la representación de esta pintura iría en esa dirección, con la presencia de Adonis muerto. Si así fuera, llamaría poderosamente la atención que las cuatro pinturas siguieran el mismo esquema compositivo: un lienzo horizontal en todos los casos, de las mismas medidas, siempre con dos figuras, donde el protagonista aparece tendido, bien sobre el suelo o sobre un instrumento de tortura.

⁴⁹⁵ CAPECELATRO, 1849: 20 *Cfr.* RIVAS, 2015: 535-536

⁴⁹⁶ 1621, Imprenta de la viuda de A. Martín y A. Pérez

⁴⁹⁷ Ver el trabajo de FERRER, T. "Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)" en *Textos teatrales hispánicos del siglo XVI* (col.) Valencia. Uned, 1993. También, LOBATO, M. L. "Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias" en GARCÍA, B; LOBATO M. L. (coords.) *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 89-114.

⁴⁹⁸ RIVAS, 2016: 298.

⁴⁹⁹ DE ARMAS, 2008: 100.

Por otro lado, no es un tema netamente mitológico; es bien sabida la lectura cristológica del mito, en la que Cristo es asimilado a Adonis y este, a su vez, con el ciclo de la naturaleza, representando la continua muerte y resurrección del Salvador en primavera, por lo que se encuentra estrechamente vinculado al discurso predominante sobre los inicios del cristianismo, de la Iglesia Católica y Roma como su centro. También guarda relación con el *San Francisco en las zarzas* si atendemos a los episodios, tanto del santo, como de Venus, en los que se pinchan con la planta y de su sangre brotan flores, rojas y blancas, en el caso de San Francisco, y la flor del Adonis, en el de Venus, o tiñendo una rosa blanca de rojo. Y, finalmente, la muerte o padecimiento de sus protagonistas, perseguidos por suponer una amenaza.

A continuación de *Venus y Adonis* de Ribera, aparecen en el inventario *Venus, Marte y Vulcano* de París Bordone y un *Cupido* de Tiziano. El caso de estos dos cuadros es de más difícil interpretación con respecto al resto que aparecen en esta agrupación, por el predominio religioso. El *Cupido* de Tiziano, parece completar el mito de *Venus, Marte y Vulcano*. Este último, continúa el mito de Venus de la pintura anterior, en la que Adonis fallece por el ataque de un jabalí que, según unos, envía Artemisa para vengarse de Afrodita, pero que, según otros, es Marte transfigurado el que da muerte al joven, guiado por los celos. No olvidemos la iconografía del dios, vestido como un soldado romano: es un juego del lenguaje simbólico en el que se evidencia y señala la Antigua Roma como culpable de la muerte de Cristo mediante Marte acabando con la vida de Adonis. A pesar de la muerte, Venus, el amor, prevalece. Podría parecer que la muerte de Adonis (la de Cristo) es castigada de alguna manera cuando Marte es escarnecido y humillado por Vulcano, pero quizá esto sea extremadamente rebuscado. Además de la lectura cristológica, se percibe la política: en ambas pinturas, la presencia de Apolo está implícita, asociado con Felipe IV, el Rey Sol⁵⁰⁰, y al mismo tiempo, la presencia simbólica de Cristo mediante el ciclo de la vida y la muerte, y del propio Apolo, que está de forma velada, parecen advertir

⁵⁰⁰ Esta simbología fue muy difundida. Como ejemplo, en los almacenes del Museo del Prado se conserva una moneda de la proclamación de Felipe IV (1621), en cuyo anverso aparece su efigie, mientras que en el reverso se muestra al dios Apolo conduciendo su cuadriga. La inscripción alude a que este nuevo sol naciente iluminará y avivará los reinos españoles (CANO CUESTA, M., Catálogo de Medallas Españolas, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 130)

de la resurrección y piedad de la Monarquía Católica. Entiéndase resurrección como un renacimiento, nueva iluminación y revitalización de los piadosos reinos de España, tal y como aparece en inscripciones de la época “Lustrat et fovet”, “ilumina y calienta” que se ve siempre enmarcando el carro de Apolo en celebraciones, objetos de representación del rey e, incluso, obras teatrales cargadas de simbología, como *El Nuevo Olimpo*, para la que Francisco Rizi realizó su decoración teatral⁵⁰¹(entre 1657 y 1670). Sin duda es un grupo interesante en cuanto a que, el conde de Monterrey, como otros nobles de su época amantes del arte, habría sido un apasionado de la simbología e, incluso, de los mensajes ocultos.

También es posible la lectura de un significado político y moral. La venganza de Apolo sugiere una advertencia política, acerca de los peligros del engaño al propio monarca y a la figura de Monterrey, al igual que lo harán *Tántalo* y *Sísifo* en su galería del jardín. Esta sala se caracterizaría por la alta calidad de las obras y el predominio de obra de José de Ribera que compartirá ubicación con el cuadro mejor valorado de la colección y un Tiziano, que, lejos de empequeñecer la obra del valenciano, lo catapultan hasta el nivel de los grandes maestros italianos.

Similitudes con el Real Alcázar

Como ocurría con el *Salón de los Espejos* del Alcázar de Madrid, la razón por la que estuvieron en la misma sala es, por un lado, la idea de crear una sala con sus mejores pinturas, y por otro, la convivencia del discurso iconográfico, con el estético, tan característico del coleccionismo español. En la labor de reorganización o redecoración llevada a cabo por Velázquez en 1652, en el salón real, mezclará temas bíblicos y mitológicos, sucesos dramáticos procedentes de un lado y de otro: de Tintoretto, *Judith y Holofernes*⁵⁰², *Venus y Adonis*, *Príapo y Tisbe* y *el Rapto de Helena*, las cuatro *Furias*, de Tiziano, *Jael y Sisera* y *Sansón y Dalila*, de Ribera, *Hércules y Anteo* y *Perseo liberando a Andrómeda*, de Rubens⁵⁰³, etc. Como ejemplos, ilustran bastante bien las semejanzas entre la labor que Velázquez llevó a

⁵⁰¹ ZAPATA, T. *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. Entrada de Mariana de Austria (1649)*. Valencia, Universitat de Valecia, 2016, pp. 20-26.

⁵⁰² Hoy se atribuye a Domenico Tintoretto (1560-1635).

⁵⁰³ BARBIETO, 2015: 35-36.

cabo en el *Salón de los Espejos* del Alcázar y esta estancia de la casa del conde: *San Francisco en las zarzas, Venus y Adonis, San Pedro liberado, Mercurio, Venus y Marte*, etc. El camino tomado nos lleva, lógicamente, a especular sobre la posible participación de Velázquez en la organización de la colección del conde, por un lado, y por otro, en lo que respecta a las fechas, sobre quién influyó a quién y si no fue Manuel de Zúñiga, quien plasmó todo tipo de ideas italianas en sus casas y fundaciones, la persona que inspiraría al pintor a organizar la colección real en este modo o si, sencillamente, fue fruto del genio del pintor. Lo que sí parece claro es la alta probabilidad de que este tipo de organización se produjera primero en la casa de las Rejas, y en el Alcázar después: a pesar de realizar ya en los años 40 una gran labor como conservador de las colecciones reales⁵⁰⁴, tras el segundo viaje a Italia de Velázquez, entre 1648 y 1651, para conseguir pintura y escultura para el Alcázar⁵⁰⁵, fue nombrado aposentador mayor de palacio, momento en el que Felipe IV ponía todo su empeño en continuar la redecoración del real sitio⁵⁰⁶, interés que había comenzado en la década de 1640, tras terminar las obras del Buen Retiro⁵⁰⁷. Así, en 1652 -remarcamos que el conde fallece en 1653-, Velázquez comienza la organización de la colección real con nuevos conceptos expositivos y museísticos, similares a los que estamos viendo en este apartado en Monterrey, bien por influencia de este o, más probablemente, por su viaje a Italia. De lo que sí que deja constancia este hecho y la confrontación de fechas es que el conde fue pionero entre la nobleza española.

Velázquez había regresado de su segundo viaje a Italia, con pintura y escultura, y, seguramente, con ideas renovadas. Que el pintor del rey trabajara para el conde de Monterrey no es, en absoluto, una idea poco plausible, contrariamente, puso a su servicio siempre a las mismas personas que se encontraban al servicio de Felipe IV, como Juan Gómez de Mora o Miguel de Salamanca⁵⁰⁸. Aunque no encontramos

⁵⁰⁴ BROWN, 1995: 97.

⁵⁰⁵ PORTÚS, 2007: 279.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Velázquez realizará labores de redecoración y reorganización decorativa en el Buen Retiro, en el Alcázar de Madrid (pieza ochavada y salón de los espejos) y en El Escorial.

⁵⁰⁸ Del Consejo de Su Majestad y regente del de Italia (AHPM, 7684: 299). Fue también caballero de la Orden de Santiago, mayordomo del serenísimo señor don Juan de Austria del consejo y contaduría mayor

demasiada pintura del sevillano en la colección⁵⁰⁹, recordamos que el vínculo con Velázquez comenzó ya durante su primer viaje a Italia, en 1630, en el que Monterrey, como embajador de Roma que era, le acogió y atendió en todo lo que pudo⁵¹⁰. Además, habría que añadir los retratos que realizó a los condes para el convento de agustinas de Salamanca⁵¹¹, o los que había en la colección, del rey y reina⁵¹². El propio historiador García Boiza sugiere la posibilidad de que Velázquez fuera a Salamanca para retratar a la hija del conde que residía en el convento, ya que se encuentran tres copias del pintor, entre ellas, un retrato de la monja⁵¹³.

No podemos dejar de señalar el mismo trabajo de redecoración que realizó en Real Monasterio de El Escorial en 1656, con ese mismo sentido “museográfico” con el que reorganiza la sacristía, antesacristía, aula de moral y sacristía del panteón⁵¹⁴.

Finalmente, se completa este grupo con un *San Pedro*, un *San Pablo*, patronos de Roma, junto a san Lorenzo, y piedras angulares de la fundación y expansión del cristianismo, y seis *Cabezas de apóstoles*, todo de mano de José de Ribera (**Doc. 8**).

Este bloque de pinturas resulta muy interesante en cuanto a que, hasta ahora, se señalaba la colección del X almirante de Castilla como la única que había dedicado una sala monográfica a su obra, en la que se incluían doce cuadros de Ribera⁵¹⁵. Sin embargo, el estudio en profundidad del inventario revela que esta idea había sido llevada a cabo antes por el conde de Monterrey, de quien, probablemente, recogería algunas ideas en cuanto a la disposición de la colección y quien decoró una sala incluyendo en ella también doce cuadros del *Spagnoletto*. A estos habría que añadir los distribuidos por toda la casa, seis en total, y algunas copias, los realizados para la fundación de Salamanca y aquellos con los que decoraría su casa-jardín del Prado y

de hacienda del rey nuestro señor y su secretario de estado y guerra y plenipotenciario para la Paz Universal (AHPM, 7134: 161) Administrador de los bienes de los condes (AHPM, 7684: 762).

⁵⁰⁹ Dos retratos del rey y la reina en la sala primera del jardín, tasados en 1.000 reales (AHPM, 7684: 343).

⁵¹⁰ *Corpus Velazqueño*, docs. 73,74,75 y 76, pp. 86-88.

⁵¹¹ AGS, Gracia y Justicia, leg. 240-546.

⁵¹² APM, 7684: 298.

⁵¹³ GARCÍA BOÍZA, 1945: 25.

⁵¹⁴ BASSEGODA, 2002: 45.

⁵¹⁵ FALOMIR, 2011: 18.

que desconocemos, revelándose, como veremos como el mayor mecenas y coleccionista la obra del valenciano, después del rey.

Segunda agrupación

El segundo conjunto de pinturas también tiene una delimitación bastante clara pues se trata de una agrupación de retratos, como género predominante. A diferencia del anterior, este bloque es mucho más amplio, con un total de 31 pinturas, indicaría una estancia de tamaño mayor a la anterior. Como sucedía con el primer bloque, a pesar de que existe un género predominante, todavía la separación de pinturas, según su clasificación, es una idea poco madurada y las contaminaciones de géneros está muy presente; por norma general, se intercalan pinturas religiosas debido a la gran cantidad que atesoraba Manuel de Zúñiga. En este caso, son únicamente siete los cuadros de este género, mientras que los retratos forman un total de 17, de los cuales, la mayoría carecen de identificación, simplemente se habla de “Una mujer con las manos en el pecho” o “un hombre con gorra y guantes en la mano”⁵¹⁶ (**Doc. 8**). Son pocas las ocasiones en las que el retratado es identificado en el inventario, tratándose de personajes ilustres como *Carlos V, don Pedro de Toledo*⁵¹⁷ y el *duque de Sajonia*. Hay, únicamente, una pintura que podría incluirse en los dos géneros mencionados, pues a pesar de ser un cuadro devocional está tratado y descrito como retrato “Un quadro con retrato de Santa Catalina Con su moldura negra tocada de oro”⁵¹⁸. Es aquí donde aparecen los dos cuadros de *Batallas* de Antonio Tempesta, estrechamente ligados al carácter que imprime a la estancia la aparición de los ya citados rey, virrey y duque, muy vinculados al mundo militar y reconocidos por sus hazañas bélicas, pero no es lo único que tienen en común, los tres fueron retratados por Tiziano, o su escuela, y contamos hoy en día con varios ejemplos en los que

⁵¹⁶ AHPM, 7684: 292.

⁵¹⁷ Encontramos otro en la colección de D Luis de Haro que pasó a su hijo Gaspar marques del Carpio “Un retrato de D. Pedro de Toledo, armado. De escuela de Tiziano. De vara y cuarta de alto” (BARCIA, 1991: 250)

⁵¹⁸ AHPM, 7684: 294.

aparecen con armadura y atributos militares⁵¹⁹. Todo lo anterior indica o parece inspirarse en el modelo de “galerías de batallas”, que fue un elemento imprescindible en la arquitectura áulica desde la mitad del siglo XVI, como sucedería en la “Sala de las Batallas” del Escorial, o quizá más cerca estuvo el programa de dimensión bélica de la “galería de los embajadores” del palacio virreinal de Nápoles, ejecutado por Corenzio y su círculo. Esta galería y su decoración estaban al servicio de la transmisión de unos ideales, recopilando las imágenes de virreyes y capitanes generales desde 1502, representados armados, con indumentaria eclesiástica o bien de corte⁵²⁰, contando con la presencia de Alfonso el Magnánimo, Fernando el Católico o el Gran Capital, entre sus retratados⁵²¹; por lo que parece que el conde de Monterrey quiso imprimir el mismo carácter, a falta de una galería de batallas propiamente dicha (**fig. 20**). Por supuesto, el Alcázar, tan cercano a su residencia, fue una fuente fundamental de inspiración y emulación, con su propia galería de retratos ubicada en la Galería del Mediodía, entre la que se ubicó posteriormente la serie de *Doce emperadores romanos*, realizada por Tiziano, procedente de la almoneda de Carlos I de Inglaterra. A esta galería de retratos de los pintores más destacados habría que sumarle pinturas de carácter mitológico y también religioso, mezclando la exposición de hombres ilustres con una contaminación de otros géneros que se intercalan en la misma estancia, tal y como sucede en la colección de Monterrey. El discurso programático vendría completado con personajes ilustres que desconocemos por no haber sido identificados en el momento de hacer el inventario, algunos de ellos vinculados igualmente al mundo militar como “Otro quadro de medio cuerpo con una espada en la mano Con moldura” o el “quadro con tres hombres casi de cuerpo o entero Uno de ellos armado de hierro y una caveza de un criado. Con moldura dorada”⁵²², además de con otros objetos vinculados.

⁵¹⁹ Juan Federico I de Sajonia, conservado en el Museo del Prado, P000533; Don Pedro de Toledo, nota. 266.

⁵²⁰ SIMAL, 2011: 345.

⁵²¹ PALOS, 2005: 136.

⁵²² AHPM, 7684: 293.

También en el *Salón Dorado* o *Salón de Comedias*, Felipe IV mandó disponer una galería de retratos de sus antepasados⁵²³. Se realiza hacia 1640, ya que en 1636 los retratos se disponían de forma aleatoria por el palacio, sin un discurso claro⁵²⁴.

En España, además de la colección real, habría conocido la colección del duque del Infantado, fallecido en 1624, preeminentemente religiosa, entre cuyo elenco se encontraba también una gran galería de retratos con personajes ilustres y reyes, como una exaltación de la nobleza y la monarquía hispánicas⁵²⁵. Como decimos, esta tradición es la que seguiría Manuel de Zúñiga al conformar este bloque y que tendrá su reflejo también en el *Salón de Reinos* del palacio del Buen Retiro, del que, actualmente, se está llevando a cabo un proyecto por parte del Museo del Prado para su “recuperación”, recreación y ubicación de las pinturas⁵²⁶, que de forma colateral nos ayudaría a la comprensión de otras colecciones como la de Monterrey. La gran difusión de las series de Antonio Tempesta y su influencia se hizo patente en la decoración de los palacios reales, asociadas igualmente a este tipo de estancias o galerías: entre 1634 y 1635 se realiza la decoración del llamado *Salón de Reinos* del Palacio del Buen Retiro en cuyo techo se pintaron dos *Escenas de batallas*, encuadradas, con una fuerte influencia de la serie que Tempesta dedicó al secretario de Paolo V, Pietro Strozzi⁵²⁷.

Tercera agrupación

Este tercer bloque lo componen fundamentalmente pinturas de temática religiosa, entre las que encontramos un pequeño grupo de obras dedicadas a la *Vida de Jesús*. Aunque continuarán apareciendo en toda la estancia, suponiendo que esté marcando una habitación, el grupo se inicia con seis pinturas claramente relacionadas entre sí: *Cristo muerto entre las Marías*, *Magdalena con el unguentario*, *Cristo y la Samaritana*, *Cristo atado a la columna*, *Nuestro Señor de hortelano con María Magdalena* y *Cristo saliendo del sepulcro* “del juandeliz”⁵²⁸ **(Doc. 8)**,

⁵²³ CHECA, MORÁN, 1985: 260.

⁵²⁴ *Ibid.*, pp. 260-261.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁵²⁶ Proyecto arquitectónico de Normal Foster y Carlos Rubio.

⁵²⁷ MARTÍN, 1986: 15.

⁵²⁸ AHPM, 7684: 293.

refiriéndose, probablemente, a Juan de Solís, pintor y escenógrafo español al servicio de Felipe IV y fallecido en 1654. Continúan las escenas de la Vida de Cristo entre las que aparece la única pintura con una autoría clara, en este caso, un cuadro de Correggio de *Nuestra señora con el Niño*. Las escenas de la Vida de Cristo, que conformarán un total de doce de las 23 de este grupo, irán intercalándose con cuatro diferentes episodios religiosos, y pinturas de otros géneros.

Aquí se pone fin a una jornada de trabajo y se continúa el inventario de pintura el 21 de abril de 1653, quizá diferenciando dos plantas del inmueble. Si así fuera, esta segunda planta sería mucho más heterogénea y se aprecia que se ha sido menos cuidadoso en la disposición, pues no parece haber una gran voluntad de crear un discurso programático. Ni siquiera en el caso de las pinturas del jardín se aprecian agrupaciones por temática, género, escuela o autor, aunque en estos dos últimos casos es difícil de decir debido a la parquedad de palabras y la falta de atribuciones en la gran mayoría de pinturas de la colección. Únicamente en las pinturas inventariadas durante la primera jornada y que, probablemente, se corresponderían con una planta de la casa, quizá la noble, existe un primer intento organizativo por autor, género, en el segundo bloque, y tema, en el caso de las pinturas dedicadas a la Vida de Jesús. Cabe la posibilidad, como veremos más adelante, de que esta idea tuviera un mayor desarrollo en la galería de la casa-jardín del Prado de San Jerónimo.

Sin duda, tanto la colección real como la del conde de Monterrey debieron de influir y marcar el camino del coleccionismo español y así lo plasma sir Arthur Hopton, en 1638, quien escribía que los españoles se habían vuelto más doctos y aficionados a la pintura. El rey había conseguido en el último año un gran número de cuadros de los mejores autores, señalaba que el conde de Monterrey, habiendo traído lo mejor de Italia, entre lo que se encontraba la *Bacanal Aldobrandini* para Felipe IV, había servido de ejemplo a personajes como el Almirante de Castilla o don Luis de Haro, quienes se habían lanzado a coleccionar⁵²⁹. En el caso del primero, me inclino a pensar que también la idea de disponer las obras por autores o géneros tuvo su germen en las colecciones que Monterrey mostraba en sus palacios, como hemos

⁵²⁹ MORÁN TURINA, 1985: 183.

podido comprobar. La literatura española de la época no se había preocupado de este tipo de cuestiones sobre la disposición de una colección, por lo que únicamente aquellos aristócratas que habían entrado en contacto con Italia tenían en consideración algún criterio en la ubicación. Tratados como el de Giulio Mancini, debieron de proporcionar a Monterrey criterios que más tarde volveríamos a ver en los grandes coleccionistas de la segunda mitad del siglo XVII como el marqués de Carpio⁵³⁰. Este último tuvo en su propiedad el *Trattato della pittura*, de Francesco Bisagno⁵³¹, entre otras obras de tratadística artística italiana⁵³², en el que se dan consejos sobre cómo disponer las pinturas, o en qué estancias según los géneros⁵³³, según la condición del propietario, consideraciones en la organización de los retratos⁵³⁴ y que pudo haber pasado también por las manos de Manuel de Zúñiga⁵³⁵. No encontramos estudios que pongan de manifiesto a otros coleccionistas de la primera mitad del siglo que hubieran presentado sus pinturas con ciertos criterios museísticos, embrionarios, si se quiere, pero que empezaran a esbozar un sistema, a excepción del conde de Monterrey y de las famosas galerías de retratos que la nobleza atesoraba a imitación de la monarquía. En lo que respecta a la tratadística italiana no podemos dilucidar con exactitud qué libros tuvo Manuel de Zúñiga, pues en sus inventarios tanto solo aparecen libros de contaduría, su hacienda y sus estados. Aunque parte de su biblioteca pudo haber sido heredada por los VII condes, tampoco en ella apreciamos un gran interés en el campo del arte, a excepción de las *Vidas*, de Vasari y el *Tratado de la pintura* de Leonardo Da Vinci, estando mucho mejor representada la literatura militar⁵³⁶.

⁵³⁰ Ver DE FRUTOS, 2009: 90.

⁵³¹ Fernando Bouza dará a conocer el manuscrito (BOUZA, 2001: 181).

⁵³² *Trattato dell'arte della pittura, Idea del tempio della pittura y Delle fome delle muse* de Giampaolo Lomazzo, por ejemplo.

⁵³³ MUÑOZ, 2006: 109-110.

⁵³⁴ BOUZA, 2001: 181-182.

⁵³⁵ El tratado es escrito en 1642, siendo seguramente conocido entre la aristocracia española cercana al marqués.

⁵³⁶ A.D.A., C. 197/nº 8.

3.1.4 Reconstrucción 3D de la casa y ubicación de las pinturas.

En 1656 Pedro Texeira finaliza un plano detallado de la Villa de Madrid donde aparecen los detalles arquitectónicos de los edificios civiles, religiosos y regios, y donde también queda reflejado el aspecto urbanístico de la ciudad. El *Mantua Carpetanorum sive Matritum Urbs Regia*, más conocido como el *Plano de Texeira*, se considera el plano más importante detallado y completo realizado de la Villa de Madrid hasta ese momento. Mesonero Romanos, en su obra *El antiguo Madrid*, lo describe de la siguiente manera: “Efectivamente, la minuciosidad y exactitud del dibujo son tales que dejan poco que desear, no sólo en cuanto a la demostración del giro y disposición de las calles, sino en el alzado de las fachadas y topografía interior del edificio, pudiendo juzgar la conciencia con que fue hecho aquel preciso trabajo por los varios edificios públicos y particulares que aún se conservan en el mismo estado en el que los representa el plano, con la misma repartición de su planta, con el propio número de pisos, puertas y ventanas, y la misma forma general de su ornato arquitectónico”⁵³⁷. Su precisión ha hecho que se utilizara como modelo para planos posteriores, como la maqueta de Madrid realizada en 1830 por León Gil de Palacio⁵³⁸.

Esta descripción gráfica se publica tan solo tres años después de la muerte del conde y uno tras la defunción de la condesa, por lo que la casa no había sufrido ninguna transformación, dándonos una información valiosísima, como puede verse en la figura 21. Estamos ante una gran casa-palacio, cuya entrada se realizaba por la calle de las Rejas, limitaba con la calle de Torija, al norte, y su parte posterior daba a la calle de la Encarnación; la zona de la vivienda se estructuraba alrededor de un patio cuadrado y disponía de tres pisos, a juzgar por las numerosas ventanas de la fachada posterior, la cual miraba, a modo de balcón, al jardín, al convento de agustinas recoletas de la Encarnación y al propio Alcázar. En el jardín se disponían cuatro parterres y una fuente en medio, además de tres edificaciones más bajas con tejado a dos aguas, a modo de galerías. Y es aquí donde radica la mayor importancia del

⁵³⁷ MESONERO ROMANOS, 1986: 60.

⁵³⁸ ORTEGA; MARÍN, 2007: 14.

dibujo de la época, pues las tres coincidirían con las denominadas en los inventarios como “sala primera”, “sala segunda” y “sala vieja” del jardín, en las que se exhibían una gran parte de las pinturas de la colección y otros objetos como esculturas, bufetes, etc. Entendemos que la “sala vieja” se correspondería con la que mira a la calle de la Torija, no solo por formar parte de la estructura perimetral y, por lo tanto, original de la propiedad, sino por ser la más grande, algo que también se deduce de los inventarios debido a la larga lista de objetos que contenía; y así lo hemos considerado a la hora de colocar las pinturas en la reconstrucción virtual.

Aunque no dispongamos de ningún plano de la época que nos permita realizar una reconstrucción virtual fidedigna de cómo era la casa en el siglo XVII, y el plano de Teixeira tan solo nos permitiría realizarla de forma esquemática basándonos en la imagen de la casa, afortunadamente, hemos localizado las plantas y alzados de la misma en el momento en el que perteneció al marqués de Santa Cruz, realizadas en 1793 (**figs. 22 y 23**), donde, a pesar de las modificaciones, sí que podemos apreciar bastantes esquemas comunes, sobre todo, la zona del jardín, con los edificios más bajos correspondientes a donde se encontraban las galerías, y el cuerpo principal de la vivienda. El trabajo de lectura de los planos y los alzados llevado a cabo con la ayuda don Fernando de Terán⁵³⁹, nos ha permitido realizar el levantamiento 3D de la casa de manera correcta y corregir algunos errores iniciales de interpretación, además de determinar, por la estructura del edificio y la importancia de algunos de los muros, que no debió de sufrir grandes modificaciones.

En uno de los alzados correspondiente a la fachada de la calle Torija, se aprecia perfectamente el marcado desnivel de la calle que debieron de salvar mediante escaleras al interior del edificio. Consecuencia de dicho desnivel, fue la creación de cocheras y otras dependencias subterráneas, por un lado, y por otro, el aumento de niveles o pisos en la fachada del jardín con respecto a la de la calle de las Rejas, está última de únicamente dos plantas.

Siguiendo nuestra hipótesis inicial, hemos dispuesto las pinturas correspondientes a los tres grupos organizados por autor, tema y género en la planta noble. Para la

⁵³⁹ Arquitecto y ex director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

colocación de la galería de retratos hemos elegido la estancia que mejor se ajusta a las descripciones dadas sobre la ubicación en la que se celebraron los Consejos de Italia. Como señala la descripción de la época, la sala contaba con numerosas ventanas que daban al jardín, tratándose además de una sala alargada que marcaba el eje Este- Oeste y que puede apreciarse en la reconstrucción (**fig. 24**). Así también, el grupo de pinturas de Ribera, que aparecían junto un Tiziano y el cuadro más caro del inventario, se ha colocado en una gran estancia del piso noble, aunque desconocemos exactamente cuál sería. Es probable que se encontrara cerca de la entrada, o bien dieran sus ventanas al jardín, en el caso de que el conde siguiera los criterios de la época, que señalaban que las grandes obras se exponían en espacios públicos de la casa, como realizó el marqués del Carpio⁵⁴⁰ después. Para el resto de las pinturas identificadas de la zona de la vivienda, les hemos dado una ubicación aleatoria en la primera planta, ante la falta de datos. Finalmente, las pinturas del jardín han sido colocadas conforme dicta el inventario y lo que nosotros hemos interpretado como “sala primera”, “sala segunda” y “sala vieja”.

La importancia de esta reconstrucción virtual no radica únicamente en el conocimiento de la distribución y aspecto del inmueble como tal, sino que se trata de una síntesis visual que nos ha ayudado a comprender mejor la importancia de la pintura en la casa del conde. El concepto “museístico” de la colección se ha hecho patente una vez realizado el trabajo de reconstrucción y ubicación de las pinturas que, junto al resto de objetos artísticos y de otro carácter, nos acercan a conocer la suntuosidad de la que debió hacer gala la casa. Hemos también de señalar que, ante la pérdida de la mayoría de los lienzos que conformaban la colección, aquellos que hemos dispuesto, en su mayoría, son versiones de los mismos autores y temas.

⁵⁴⁰ DE FRUTOS, 2009: 89.

3.1.5 *Importancia política de la Casa de las Rejas: pintura como objetos de representación.*

Como ya exponía Ángel Rivas, las denominadas casas-jardín que se empezaron a construir en el Prado Viejo de San Jerónimo eran segundas residencias o, incluso, villas de recreo, teniendo, la mayoría de los nobles, su residencia principal en el centro de la ciudad. En la casa del conde de Monterrey, que habría que denominar palacio, a juzgar por su aspecto y los testimonios que deja Fulvio Testi, habrían tenido lugar diferentes eventos de importancia política y cortesana a lo largo de su vida, como pudo suceder con la visita del Príncipe de Gales. La llegada de este y la del Cardenal Barberini, ponen de manifiesto que las casas nobiliarias era al tiempo que residencias, espacios diplomáticos, a lo que habría que sumar la creación de un espacio político en el que tratar cuestiones de estado.

La grandeza de esta casa debía estar pues, por dentro y por fuera, a la altura de la grandeza de su dueño, quien, recordamos, se había hecho con un puesto de gran relevancia en la corte de Felipe IV. Ostentaba la presidencia del Consejo de Italia, desde el fallecimiento de su tío, Baltasar de Zúñiga, en 1622, y a partir de 1624 pasó a formar parte de los Consejos de Estado y Guerra, formulándose como uno de los ministros más importantes del rey⁵⁴¹. Prueba de ello fue su elección como presidente de las Cortes de Aragón de 1626, un puesto que, hasta el momento, solo ocupaban miembros de la realeza. Su residencia debía reflejar la importancia de un ministro muy cercano al rey, un embajador y un virrey; pero también debía saber crear un espacio de gobierno, pues durante años, y de manera inusual, se celebraron en su casa los Consejos de Italia. Dichos consejos habían sido celebrados siempre en el Alcázar, en un espacio regio, por lo que el emplazamiento estaba muy lejos de lo común y debía emanar la dignidad necesaria a través de los objetos que decoraban estancias y paredes; al fin y al cabo, a través de objetos de representación casi regia, debería pues haber tenido cierto carácter de *alter domus* en lo que atañe a la estancia donde se reunían los miembros del gobierno. Se conservan varias noticias sobre este hecho, publicadas ya por Ángel Rivas, en las que se expresa que las

⁵⁴¹ PONCE; RIVAS, 2018: 26.

reuniones se celebraban en una estancia del piso alto, en la que había varias ventanas que daban al jardín⁵⁴². Al respecto, está en la opinión de dicho autor que la casa en la que se celebraban estas reuniones sería la del Prado, pero lo cierto es que esta se encontraría muy lejos del Alcázar y no se adquiere hasta 1626, llevando, en ese momento, cuatro años como presidente del consejo. Además, si tenemos en consideración que la del Prado sería más una casa de recreo y festejos, como él mismo apunta, una segunda residencia de carácter suburbano⁵⁴³, es aún más improbable que se llevaran a cabo asuntos de gobierno en ella. Transcribiremos aquí una de las noticias publicadas por Rivas, que resulta de cierta importancia para nuestro estudio:

“por tenerse el Consejo en casa del conde de Monterrey subimos arriba a la sala alta y se observó que por entrar por la puerta que está junto a las ventanas de la calle, estuviere el testero y cabecera a la parte del jardín y los secretarios tuviesen su banco abajo hacia la puerta, aunque el año pasado fue en otra manera por razón que se entraba por otra puerta que está hacia las ventanas del jardín y se sentaban allí y hacía cabecera a la parte de la calle proveniente el señor conde de Monterrey se tornó a continuar con el pasado en la misma forma y manera que el banco de la cabecera en que Su Excelencia se a sentado estaba hacia la calle y los secretarios hacia el Jardín”⁵⁴⁴.

Por lo que parece que la estancia de la casa donde se celebraban los consejos debía de ocupar uno de los dos ejes que cruzan el inmueble en sentido calle de las Rejas-jardín. Esto también indica que se trataba de una estancia grande y alargada, por cuyo tamaño e importancia me inclino a pensar que sería aquí donde se dispondría la galería de retratos que hemos visto y recreado (**figs. 20 y 24**). Como se deduce del trabajo de Ángel Rivas, los Consejos de Italia se celebraron en ocasiones en el Alcázar y la mayoría de las veces en la casa del conde de Monterrey, a lo largo de los años⁵⁴⁵.

La intención propagandística de impresionar al visitante, a modo de tarjeta de presentación, se consigue a través de la calidad de los objetos decorativos, de la

⁵⁴² AHN, Estado. Leg. 1999, f. 55r-56v. Cfr. RIVAS, 2015: 159.

⁵⁴³ RIVAS, 2015: 236.

⁵⁴⁴ AHN, Estado. Leg. 1999, f. 55r-56v. Cfr. RIVAS, 2015: 159.

⁵⁴⁵ RIVAS, *op. cit.*, 2015, pp. 159-161.

disposición de los originales de los mejores pintores, llenando las paredes de lujo. De esta escenificación, al igual que ocurría con el Real Alcázar, o el Buen retiro, después, formaba parte importante el jardín y sus galerías de pinturas y otros objetos artísticos, así como la orientación de la propia casa, a modo de palco, desde el que se veía el Real Monasterio de la Encarnación, como el propio palacio de Felipe IV.

Su colección de pinturas se enmarca en la corriente coleccionista del siglo XVII, en la que se valoraban especialmente los cuadros con contenido simbólico, y en la que, poco a poco, fueron aumentando el número de obras en las colecciones y también su calidad, de manera que las *wunderkammer* se transformaron en galerías de pintura dentro de las propias residencias, como objeto principal de prestigio y representación⁵⁴⁶. El conjunto de obras, pues, y su discurso expositivo estaba destinado a exaltar la imagen del conde de Monterrey, no solo como presidente del Consejo de Italia, como hemos señalado, debía cumplir el cometido de persuadir de su poder, imagen pública y política, y mostrar su grandeza, pues había sido nombrado Grande de España por Felipe IV, en 1628. Además, debía de mostrarse como un personaje de prestigio suficiente como para merecer ser nombrado valido del rey, algo que nunca sucedió, pero que ansió Manuel de Zúñiga. Por supuesto, su colección de pinturas y su casa, en general, mostraba ampliamente piedad y fe católicas, como extensión de la *Pietas Hispanae* que la Monarquía Hispánica había defendido durante la Guerra de los Treinta Años y que había difundido a lo largo y ancho del imperio. La gran cantidad de temática religiosa entre su colección, evidencian su devoción y la de la condesa, muy conocida por ser piadosísima. Incluso el emplazamiento de la casa, del que ya hemos hablado, muestra ese fuerte vínculo con la Orden de San Agustín que tenían los condes, que, por otro lado, y junto con la Inmaculada Concepción, constituyó la señera de la Monarquía Hispánica dentro y fuera de España. Sin embargo, sorprende que, a lo largo de los inventarios, tan solo encontramos imágenes del santo en dos ocasiones diversas: “Un san Agustín de cuerpo entero vestido de pontifical cayéndosele la pluma de la mano. Con moldura

⁵⁴⁶ AGÜERO, 2018: 151.

dorada” en la zona de la vivienda, y “Un quadro del lavatorio de san Agustín lavando los pies a Cristo nrso”⁵⁴⁷, ubicado en la “sala vieja” del jardín. Parece que las adquisiciones del tema fueron pensadas para el convento y no tanto para la colección personal.

La gran demanda de pinturas del *Cinquecento* veneciano propició una gran cantidad de copias de la obra de estos artistas y falsificaciones, por lo que, aunque el conde de Monterrey se ganó su fama de buen coleccionista por ser buscador imparable de originales, parece que fue inevitable que se hiciera con algunas copias. En la zona de la vivienda se tasó una copia de Correggio que representaba una *Nuestra Señora*, valorada en 330 reales. La mayoría de ellas se realizan a partir de cuadros de Ribera, algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que fue uno de los artistas más copiados del siglo XVII, es el caso de una pintura de *San Jerónimo* ubicada en la sala primera del jardín⁵⁴⁸. Pasando a la sala segunda, encontramos, no sin cierta sorpresa, una copia de una *Sagrada Familia con san Juan*, de Rafael, pues sabemos gracias a Carducho que el conde fue propietario de un original que, no obstante, pudo regalar o donar. Tampoco sería de extrañar que algunas pinturas se tasaran por debajo de su precio o se catalogaran como copias para poder ser adquiridas muy por debajo de su valor, aunque esta se tasa en 150 reales, un precio realmente bajo, incluso para una copia. La última sala, o “sala vieja” parece contener dos copias de Tiziano: una primera, con el número 231, *Mujer Antigua*, de la que se expresan ciertas dudas sobre la autenticidad “Un retrato de una mujer Antigua de Medio Cuerpo que parece ser copia de ticiano Con su moldura negra”⁵⁴⁹, tasada en 440 reales, y un retrato de una mujer con un perro en la mano, con el número 236, del que se afirma que es copia de Tiziano, en 300⁵⁵⁰. Para una colección de 265 pinturas, el número de originales continúa siendo bastante elevado y lo avalaban como figura prestigiosa en la corte. Así lo expresó también Giulio Mancini en su tratado, en el que exponía

⁵⁴⁷ AHPM, 7684: 296-302.

⁵⁴⁸ AHPM, 7684: 343.

⁵⁴⁹ AHPM, 7684: 305.

⁵⁵⁰ *Idem*.

que la pintura no solo debía dar distinción al lugar, sino también mostrar la altura del hombre y su posición social⁵⁵¹.

Existe una clara voluntad del conde de remarcar los fuertes vínculos políticos que mantuvo con Italia, por su gobierno en Nápoles y su puesto como presidente del Consejo Supremo, que se refleja en la elección de los inmuebles, colección de pinturas e, incluso, disposición de las mismas. Se diría que la apariencia de sus espacios y decoración, no solo le presentaban como buen representante de la cultura y política italiana en la corte de Felipe IV, sino que también aumentaba su prestigio cultural y social, por ser Italia un gran referente en el arte, al tiempo que acortaba la distancia entre su figura y la de la propia monarquía española, quien se nutrió de tantos artistas y referencias italianas para la decoración de los principales sitios reales. Recordemos que la casa-jardín del Prado no solo es comprada a Juan Bautista Serra, genovés⁵⁵², sino que su remodelación de 1638 se basa en modelos italianos, como veremos. Igualmente, su residencia está vinculada a figuras de importancia en Italia como es el duque de Sessa, sin olvidar el concepto italiano de su fundación en Salamanca y, por supuesto, el hecho de que su colección de pintura sea pre eminentemente italiana, frente a la poca representación de pintura española y flamenca.

El estudio de la organización ha resultado fundamental para esta lectura en la que las pinturas cumplen la función de objetos de representación, que imprimían un carácter político a al menos dos de las estancias: la galería de retratos decorando, como hipotetizamos, la estancia de los Consejos de Italia que en ella se celebraban para conferirle el aire solemne del que hubieran gozado en el Alcázar de Madrid, y esa primera sala de la casa que guardaba tantas similitudes con el *Salón de los Espejos* del Alcázar, salvando las distancias, claro está. Además de ello, consideramos otras pinturas, ubicadas en la *Sala vieja*, cuya lectura es tradicionalmente política y vinculada a la realeza española como son *Las Furias*, de las que ya hemos hablado y desarrollado su significado, o el carácter diplomático del cuadro de Bassano, *Cristo*

⁵⁵¹ MANCINI, [1620] 1956: 142.

⁵⁵² AHPM, 7685: 813.

entrando en casa de Lázaro, ambos en la misma sala del jardín; sala que debía de impresionar a sus visitantes por la magnitud del número de obras y por la grandeza de los temas que se trataban en ella, como son *La batalla entre romanos y samnies*, que enlaza con la serie encargada a Lanfranco para Felipe IV. Otra pintura de gran relevancia por su temática y por enlazar con los encargos del Buen Retiro es “Un quadro enquesta pintada La fachada de la Iglesia San Pedro en Roma”⁵⁵³, que podría encajar con las perspectivas pintadas para la misma serie por Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo; curiosamente, junto con Lanfranco, son los más ampliamente representados en la serie sobre la *Antigua Roma* para el Rey. Les acompañan dos perspectivas más sin demasiada descripción y otras pinturas de temática antigua que son *Cleopatra recostada en una Almohada*, *Laocoonte y sus hijos* o el *Incendio de Troya*, que parece hacer pareja con el *Incendio de Sodoma*⁵⁵⁴, entre un buen número de pintura religiosa. A lo que hay que sumar un cuadro de grandes dimensiones sobre el *Convite de Alemania*, seguramente referente a la guerra de Alemania para la que el conde destinó tantísimo dinero, siendo virrey de Nápoles⁵⁵⁵. Por último, hallamos en ella la única pintura de Artemisia Gentileschi de la casa, *Santa Catalina con un ángel que baja con una espada de fuego* y el *Niño Monstruo* de José de Ribera⁵⁵⁶, que pasarán después a la colección del marqués del Carpio, indicando que se trataba de dos pinturas de gran calidad. Lo que queda claro, a través de las pinturas, es que esta sala era un espacio de gran relevancia dentro de la casa y con fuertes referencias históricas y políticas, aunque desconocemos qué tipo de actividades se daban en ella, si quizá, por estar en el jardín, recibía a los miembros de la corte en ocasiones especiales, como pequeñas fiestas y celebraciones que pudieran darse en el inmueble.

⁵⁵³ AHPM, 7684: 300.

⁵⁵⁴ AHPM, 7684: 301.

⁵⁵⁵ Gastó dos millones y medio de ducados en los socorros a Milán, Alemania y Flandes, principalmente (RIVAS, 2015:426).

⁵⁵⁶ AHPM, 7684: 299.

3.2 Casa-jardín del Prado Viejo de san Jerónimo.

Durante toda la primera mitad del siglo XVII, habiendo retornado la corte a Madrid tras la caída del I duque de Lerma (1606), los nobles comenzaron a construir sus casas de recreo en este Prado, donde tradicionalmente había habido huertas y campos. Tanto por la construcción del Buen Retiro, como de estas casas nobiliarias, el Prado Viejo de San Jerónimo y su continuación de Recoletos, se convirtió en el centro de encuentro y ocio de la nobleza madrileña. Estas casas atrajeron la atención de diplomáticos y viajeros, por lo que parece que fue habitual que se convirtieran en los espacios de representación para fiestas y ceremonias, en detrimento de las casas principales⁵⁵⁷. El Prado de San Jerónimo, con el Buen Retiro como vista principal y los suntuosos jardines de las casas, parecían crear el telón de fondo perfecto para los eventos más importantes, celebraciones y recibimientos de otros personajes notables.

La casa-jardín del conde de Monterrey fue comprada, en 1626, a Juan Bautista Serra, aunque no comenzará su remodelación para que estuviera acorde a su posición hasta su regreso de Nápoles en 1638⁵⁵⁸. Así, en noviembre de ese mismo año, José Almelda, maestro de obras, se encargará de llevar a cabo la construcción siguiendo las trazas de Juan Gómez de Mora⁵⁵⁹. No es extraño que eligiera como arquitecto al propio arquitecto del rey y favorito de los nobles de la época, ya que si algo queda claro sobre la figura del conde de Monterrey es la constancia que deja de elegir siempre para sus fundaciones y palacios a los artistas más destacados del momento, como bien requería su posición; siempre dando muestra de su gusto exquisito y su elevado prestigio, como reflejará Giuliano Finelli en su retrato, casi psicológico, del convento agustino de Salamanca.

La casa-jardín tenía su entrada por la calle Árbol del Paraíso⁵⁶⁰, hoy marqués de Cubas. La zona del jardín, donde construirá su galería, daba al Prado Viejo de San

⁵⁵⁷ AGÜERO, 2018: 108-109.

⁵⁵⁸ LOPEZOSA, 1993: 278.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid*, p. 278.

Jerónimo⁵⁶¹, asegurando unas agradables vistas a aquellos que la visitaran por su orientación hacia los jardines del nuevo palacio del Buen Retiro.

En junio de 1631, concretamente en la noche de San Juan, el I conde duque de Olivares da una fiesta para los reyes, costeada por él, en el jardín del conde de Monterrey, descrito en la época como grandioso y lúcido, con ventanas que dan al Prado de san Jerónimo, como ya hemos apuntado. En ella se realizaron dos comedias y se amenizó con los mejores músicos, de modo que, según dicen las crónicas, salieron de allí a las cinco de la mañana⁵⁶². Esta relación también aparece en la obra de Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen de la comedia en España*, a modo de apéndice, donde amplía la información añadiendo que la fiesta se realizó en los tres jardines contiguos, pertenecientes al marqués de Maqueda, al conde de Monterrey y al marqués del Carpio⁵⁶³. En ellos se representaron *La noche de San Juan*, escrita por Lope de Vega, y *Quien más miente medra más*, cuyos autores fueron Quevedo y Antonio Mendoza⁵⁶⁴. Esta última obra, fue representada en el jardín de Monterrey, refiriéndose a él, el autor, como “jardín o retiro”, por lo que deja patente que no se trataba de su residencia habitual⁵⁶⁵. No obstante, da noticia extraña Mesonero Romanos cuando habla de la fundación del palacio del Buen Retiro y apunta que, en ese mismo año de 1631, en la noche de San Juan, se estrena la mansión, refiriéndose al palacio, con un festín. Quizá se mezclaron las propiedades en el relato, quizá dispuso, Olivares, de la casa del conde como extensión de las propiedades reales⁵⁶⁶.

⁵⁶¹ En la planimetría general de Madrid, de 1763, aparece la casa del conde de Monterrey dividida en dos parcelas, 5 y 9, del plano 273.

Respecto a la parcela nº5, la correspondiente a la galería, aparecen la iglesia y oficinas de la iglesia de San Fermín de los Navarros, ocupando dicha parte del jardín, y otro sitio de dicho jardín de Ana y Pedro Piomi. En cambio, la parcela 9, perteneciente al conde de Atares, se compuso con tres propiedades diferentes: la del conde de Maqueda, la del conde de Monterrey, de nuevo otra del conde, Ana María y Pedro Piomi; esto dos últimos pertenecieron a la condesa de Monterrey quien los entregó sin carga en 1657 (*Planimetría general de Madrid*, 1763, V. 9, P. 129)

⁵⁶² *Sucesos de junio-septiembre 1631*. AH: 9-633 (8), en SIMÓN, ed.1982: 397.

⁵⁶³ PELLICER, 1804: 109.

⁵⁶⁴ MESONERO, 1861: 335.

⁵⁶⁵ PELLICER, *op. cit.*, 1804, p. 109.

⁵⁶⁶ MESONERO, *op. cit.*, 1861: 313.

El marqués del Saltillo, en su publicación *Casas madrileñas del pasado*, es el primero autor del siglo XX en dar noticia sobre esta casa-jardín, ubicándola también y aportando el documento de obligación de obras de 1638 para la remodelación de la casa y de la construcción de la galería⁵⁶⁷. Dicha propiedad fue heredada por Inés de Zúñiga y Fonseca, sobrina de Manuel de Zúñiga, y por Juan Domingo de Haro, VII condes de Monterrey, para finalmente venderla, sus herederos, en 1744, a la Congregación de San Fermín de los Navarros⁵⁶⁸.

3.2.1 Galería: influencias de la arquitectura real e italiana.

Entre el *Cinquecento* y el *Seicento*, el modelo de *studiolo* se agotaba dando paso a un nuevo espacio arquitectónico, la galería, para la conservación de las obras de arte y también para su exposición con el objetivo de que fueran admiradas por otros nobles y entendidos, formulando así, a través de los objetos artísticos, un espacio de deleite, más allá de la función conservadora⁵⁶⁹. La creación de un espacio ex profeso para esta actividad, exento e independiente de la casa, constituye un concepto novedoso en territorio hispánico; el conde de Monterrey consiguió traer un elemento innovador, respecto a lo que estaban llevando a cabo la mayoría de los coleccionistas españoles, que se materializó en construcción de su galería en la que dispuso pintura y escultura y en la que convergen la influencia italiana y española:

La arquitectura doméstica y sencilla de Juan Gómez de Mora, arquitecto real, tuvo un gran éxito en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII. Caracterizada, normalmente, por el uso de ladrillo rojo combinado con piedra, que confería la característica bicromía de algunas de sus obras. Destacaba por parecer más funcional en el ámbito de la arquitectura barroca: muros lisos, vanos arquitrabados y portada desplazada a un lateral, siendo un elemento no destacado, como cualquier otro; rematado por tejados de pizarra a dos o cuatro aguas, señalando las esquinas, en ocasiones mediante torres o mediante hileras de sillar, asentará una tipología que

⁵⁶⁷ SALTILLO, 1945: 53.

⁵⁶⁸ LOPEZOSA, 1994: 274.

⁵⁶⁹ CARACCIOLO, 2004: 79.

se repetirá durante todo el siglo XVII⁵⁷⁰. Esta arquitectura madrileña quedará fuertemente consolidada entre 1610 y 1636, momento en el que Juan Gómez de Mora realiza las obras del Alcázar de Madrid, dándole el aspecto exterior que tuvo hasta su incendio en 1734. Como sucede con la elección de cuadros para la colección personal del conde o en la concepción de la iglesia de la Purísima de Salamanca, habrá un reflejo de su posición de virrey, de alter ego del Rey en Nápoles, siendo su casa un reflejo de ello, casi como “alter domus”⁵⁷¹ y, por lo tanto, de los palacios y construcciones reales. Aunque sin duda, esta es la mejor referencia que tenemos respecto a la galería del conde, construida por el mismo arquitecto, no podemos olvidar aquello que vio y vivió en Italia, para realizar su jardín inmediatamente después de su vuelta a Madrid en 1638. Como ya señaló Concepción Lopezosa, esta clara influencia italiana en la personalidad y sensibilidad artística de Manuel de Zúñiga fruto de las vivencias personales en Roma y Nápoles, se reflejaron, finalmente, en la remodelación de su casa-jardín⁵⁷².

El palacio y jardín de Poggioreale fue lugar de festejos y ceremonias durante casi dos siglos; desde su construcción por Alfonso de Aragón, duque de Calabria, en 1487, hasta su última etapa de esplendor con el duque de Medina de las Torres, sucesor en el virreinato del conde de Monterrey, nobles y virreyes lo habían usado como escenario para sus eventos. Construido al mismo tiempo que la denominada “casa de la Duquesa”, contaba con un gran jardín con variedad de especies de plantas y árboles, mientras que, arquitectónicamente, el palacio era de planta cuadrada, disponiendo sus galerías en torno a un patio central. En alzado, podríamos hablar de una estructura porticada, cuyas esquinas estaban bien marcadas mediante torres, al igual que ocurría con el Alcázar de Madrid⁵⁷³ y en la galería de Monterrey, como veremos. Separada del palacio y en la zona del jardín, se encontraba una extraña construcción porticada, a modo de logia⁵⁷⁴ que nos recuerda la galería del conde. Aunque está claro que esta no fuera su única fuente de inspiración, pues no creemos

⁵⁷⁰ TOVAR, 1983: 375.

⁵⁷¹ Tal como expresa Manuel Rivero Rodríguez en su trabajo “Como reinas: el virreinato en femenino”

⁵⁷² LOPEZOSA, *op. cit. supra.*, 1994, p. 284.

⁵⁷³ COLOMBO, 1892: 117-168.

⁵⁷⁴ MODESTI, 2014: 4.

que tuviera un único modelo, sin duda debió de influir en la formulación para la renovación de la denominada “huerta del Prado Viejo de San Jerónimo”. Tampoco podemos olvidar aquello que vio durante su etapa romana; en su primera embajada de obediencia, tras la ceremonia, el conde de Monterrey fue a visitar al cardenal Ludovisi⁵⁷⁵ en su palacio del Pincio, así como a otros cardenales, para la entrega de cartas de Felipe IV. El conde habría visitado la Villa Pinciana o Borghese el 13 de abril de 1621⁵⁷⁶, pues era una de las más importantes de la época, realizada por el cardenal Scipione Borghese, cuya familia había tenido buena relación con la corona española. La villa contaba con el palacio, en cuya logia vería los frescos pintados por Lanfranco, dos jardines y un edificio exento en uno de ellos que cumplía la función de pajarería. Entre su colección pudo apreciar obras como el *Descendimiento de la Cruz*, del Cavalier D’Arpino, Federico Zuccari, una *Trinidad* y el *Retrato de Paolo V*, de Caravaggio, copias de Tiziano, el *Descendimiento*, de Rafael, incluso una pintura *Autorretrato* de Sofonisba Anguissola o una tabla de una *Madonna* de Leonardo Da Vinci⁵⁷⁷.

Tanto en esta ocasión como en su segunda estancia en la ciudad papal, el conde fue recibido en casa del duque del Alburquerque, en el Palazzo Colonna, pues allí se encontraba la embajada española de la Santa Sede. Sin duda la del cardenal Ludovisi tuvo que ser, a nivel de coleccionismo, la que más impacto le produjo al encontrar en ella obras de Tiziano, Cavaraggio, Paul Brill, Guido Reni, Correggio, Domenichino, etc⁵⁷⁸. Pudo verla en varias ocasiones ya que guardó cierta relación con Ludovico Ludovisi, incluso tras volver a España, tal y como muestran dos cartas enviadas por el cardenal, una en 1622 y otra el 10 de mayo de 1623, al conde de Monterrey tratando diversos asuntos⁵⁷⁹. También debió de tener oportunidad de admirar el Palazzo Farnese a su paso por Caprarola, a causa de la muerte de Cosme II de Medici, acontecimiento por el cual se vio obligado a viajar a Florencia. Lógicamente, allí pudo ver la colección de la familia en la Galleria degli Uffizi, así como el palacio. No

⁵⁷⁵ Gran coleccionista, en general, y en particular, de la obra de Caravaggio.

⁵⁷⁶ RIVAS, 2015: 126.

⁵⁷⁷ PIEGUIDI, 2014: 3-5.

⁵⁷⁸ RIVAS, *op. cit.*, 2015, p. 120-126.

⁵⁷⁹ ASV, Borg.lat 32: 178/216.

obstante, recordemos que el conde de Monterrey se veía atraído e influido por aquello que ocurría en su época y lo reflejaba en el arte que atesoraba; pensamos que se inclinaría más a tomar como modelo un palacio del *Seicento*, como el Barberini, a pesar de influencia inevitable del *Cinquecento*. Por supuesto, no podemos olvidar la Villa Medici, de la que dispusieron en diversas ocasiones, entre ellas para la celebración del nacimiento del infante Baltasar Carlos, para la cual se construyeron en los jardines una serie de arquitecturas efímeras, como un pequeño teatro⁵⁸⁰. Del mismo modo, según relata Pacheco, el conde de Monterrey intervino para que Velázquez pasara dos meses en Villa Medici, para estudiar las esculturas antiguas y pasar el verano⁵⁸¹. Tras lo cual enfermó y se trasladó cerca de la casa del conde, quien le asistió bastante durante su enfermedad⁵⁸².

Durante su embajada extraordinaria (1628-1631), los condes alquilaron el palacio Monaldeschi en el que residirán hasta su partida hacia Nápoles, marcando un precedente a partir del cual será alquilado por embajadores extranjeros hasta ser comprado para la Corona por el conde Oñate para ser la sede de la embajada española⁵⁸³. Dicho palacio se encontraba en el barrio de los artistas, pudiendo mantener contacto directo con alguno de ellos. Además, se sabe que pasaron algunos días en Villa Medici y visitaban a familias nobles en sus villas como los Aldobrandini o los Borghese⁵⁸⁴.

Ya hemos hablado, en el capítulo anterior, de la influencia que pudo tener en el conde la figura de Gaspar Roemer, quien, en 1634, tenía la colección de pintura más importante de Nápoles. El mercader pudo también haber influido en el concepto de jardín con galería dados los estrechos lazos con la monarquía y nobleza españolas y el conocimiento del conde sobre los gustos artísticos del comerciante, pues se encontraba entre la más alta aristocracia del virreinato. Bien es sabido que tanto en la villa de Posilipo, como en la de Barra, decoradas con obras de arte, recibía al virrey

⁵⁸⁰ MOLI FRIGOLA, 1991: 350.

⁵⁸¹ Hecho recogido en *Corpus Velazqueño*, II: 579.

⁵⁸² PACHECO, 1649: 104-105.

⁵⁸³ RIVAS, op cit. *supra.*, 2015, p. 276.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 285.

y a las personas más importantes de la nobleza⁵⁸⁵. Además, debemos tener en cuenta el episodio en el que la sobrina de Felipe IV, María Anna de Austria⁵⁸⁶, pasó once días en dicha casa, ya en 1630, por lo que debió estar más que terminada a la llegada del conde. Se convertirá en el primer propietario de la denominada Villa Bisignano, una villa suburbana que comenzó a construir en 1620 y que pronto se convertiría en una de las tres villas más importantes del virreinato⁵⁸⁷. El palacio en forma de U, contaba con jardín exterior, rectangular, que se dividía en cuatro partes mediante dos ejes, en cuyo centro se disponía una fuente, al igual que sucede en el jardín del conde⁵⁸⁸. Al final del jardín, dos estructuras flanqueaban un arco que daba paso a una vía por la cual se llegaba a una estructura más pequeña, una especie de *studiolo*⁵⁸⁹. Respecto la villa de Posilipo, Manuel de Zúñiga pudo haberla visitado en múltiples ocasiones a lo largo de su virreinato, pues sabemos que la zona era tan de su gusto que iba siempre que tenía ocasión, para pasar su tiempo libre. No sabemos si, como en el caso de su antecesor, el III duque de Alcalá, desembarcó también en el puerto de Posilipo para iniciar su virreinato⁵⁹⁰, aunque sí sabemos que Roomer recibía a los virreyes en uno de sus palacios.

El conde de Monterrey debió también de fijarse en lo que sus compatriotas estaban haciendo por aquel entonces y, aunque la construcción de una galería para contener las obras de arte no solo no era común, sino que prácticamente no se contaba con ejemplos de ello, debió de encontrar cierta inspiración en lo que su predecesor en el virreinato de Nápoles, el III duque de Alcalá (1583-1637), realizó a su regreso a España, quien construiría una galería para disponer su colección de bronce y otros objetos, a pesar de tener más una concepto de camarín, que de galería⁵⁹¹.

A la muerte de Juan Domingo de Haro, la casa-jardín del Prado fue repartida entre sus ocho herederos: Juan Manuel Fernández de Ribera, Andrés Rubio y Peñaranda, don Melchor de Santoyo y Pimentel, Pedro Álvarez de Cadro, Fernando de Contreras,

⁵⁸⁵ CECI, 1920: 162.

⁵⁸⁶ Además, se hospedó allí Gaspar y Bracamonte y Guzmán a su llegada como virrey de Nápoles

⁵⁸⁷ ZECCHINO, 2005: 19.

⁵⁸⁸ Ver *Plano de Madrid* de Texeira, 1656.

⁵⁸⁹ ZECCHINO, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁵⁹⁰ MALLÉN, 2018: 254.

⁵⁹¹ BROWN; KAGAN, 1987: 233.

Manuel Jacinto de Salazar, Esteban Romero y Andrés Ansotegui; quienes arrendaron la casa hasta vender una parte a la congregación de San Fermín de los Navarros, en 1744⁵⁹².

3.2.2 Fuentes y documentos para la reconstrucción virtual.

La primera descripción que tenemos de la galería y el jardín del conde se la debemos a Juan Silvestre Gómez, capellán del conde de Monterrey, quien dedica una poesía a Manuel de Zúñiga llamada *El jardín florido del conde de Monterrey*, tratada y analizada por Rivas y Ponce⁵⁹³. En él, la primera visión aclaratoria de cómo podía ser esta galería, hace referencia a sus pórticos y celosías de color verde, curiosamente igual que las rejas del Palacio de Buen Retiro, mientras que, por dentro, las paredes donde se exponen los cuadros eran blancas, alternando esculturas y muebles. Son muy interesantes las partes donde se nos proporcionan medidas: seis veces veintiséis pies⁵⁹⁴ tiene de largo la sala (lo que serían unos 43,5m.); la sala principal, dice, tiene las mismas proporciones de alto, que de largo⁵⁹⁵. En el interior, los suelos eran de madera, mientras que el exterior se realizaría en piedra de Vallecas con pilares de ladrillo⁵⁹⁶. La galería estaría destinada sobre todo a contener pintura y escultura, además de ser salón de reuniones. Las bóvedas de la galería tenían 24 y 25 pies (6.8m.), que se correspondería con la anchura. Se cubrió con un tejado a dos aguas y 8 buhardillas, tres de las cuales miraban al Prado; rematada con dos torres en los extremos, una de las cuales sería la entrada, mientras que la otra fue la torre del reloj⁵⁹⁷. Esta galería estaría dividida por tres tabiques para separar la entrada, el aposento y la galería, propiamente dicha, guardando en su interior ocho nichos, dispuestos cuatro enfrente de los otros cuatro, que albergarían esculturas⁵⁹⁸.

⁵⁹² LOPEZOSA, 2006: 366-368.

⁵⁹³ PONCE; RIVAS, 2018.

⁵⁹⁴ Un pie castellano equivale a 27,8635 cm.

⁵⁹⁵ PONCE; RIVAS. *op. cit.* 2018, pp. 216-218.

⁵⁹⁶ LOPEZOSA, 1994: 282.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁵⁹⁸ PONCE; RIVAS, *op. cit.*, 2018, pp. 84-85.

Sin duda, el documento que más nos ayuda a la hora de reconstruir la galería y obtener información exacta de medidas y materiales de la misma, así como disposición de sus elementos, es la obligación e instrucciones firmadas por el conde de Monterrey al maestro de obras José Almelda, quien debía seguir las trazas de Juan Gómez de Mora que se le habían entregado⁵⁹⁹, documento ya publicado y analizado por Concepción Lopezosa en su trabajo sobre la casa-jardín de los condes, al que ya nos hemos referido en ocasiones anteriores⁶⁰⁰.

Aunque no disponemos de la planta original de Juan Gómez de Mora, disponemos de otras plantas e imágenes de referencia que ayudan a componer cómo sería esa galería de pinturas. La primera de ellas es la llamada “Galería de Arcos” (**fig. 25**), para la casa de Chamorro, superintendente de la Casa de Campo, por lo que se duda de si sería de su propiedad o una construcción real. En cualquier caso, este dibujo, conservado en la Biblioteca Real, es el que más se aproxima al aspecto que habría tenido la edificación de los jardines del conde, hasta el punto de que algunos autores han dudado de si no sería propiamente dicha galería⁶⁰¹. Así también, tenemos otros ejemplos de arquitectura doméstica del arquitecto, como la casa de Francisco Manso (**fig. 26**), de 1623, cuyo diseño se conserva en el archivo del Museo de Historia de Madrid, en el que podemos apreciar tanto el uso de ladrillo rojo, como las torres y el tejado abuhardillado que tendría también la “Galería de Monterrey”. De gran ayuda para el aspecto exterior ha sido la copia conservada en el Museo de Historia de Madrid de una veduta del Prado de San Jerónimo realizada en la segunda mitad del siglo XVIII (**fig. 27**), donde puede apreciarse, en primer plano, la “Galería de Monterrey”, convertida ya en la iglesia de San Fermín de los Navarros, sin las arquerías que se supone que tendría y con un campanario.

En 1744, la Real Congregación de San Fermín de los Navarros adquiere parte de la finca para construir su primera iglesia, reutilizando para ello, la arquitectura de la galería de pintura y escultura que había tenido el conde, y de la que disfrutaban sus herederos. A esta galería, transformada en iglesia, le añadirían algunas

⁵⁹⁹ AHPM, 3520: 461.

⁶⁰⁰ LOPEZOSA, *op. cit.*, 1993.

⁶⁰¹ VV.AA., 1986: 38.

dependencias; a pesar de lo cual, podemos ver perfectamente cómo era la planta original (**fig. 28**), en la que se pueden identificar los espacios de las dos torres y la gran sala rectangular, y permitiéndonos realizar la reconstrucción de la galería en la que se dispuso parte de la colección de la Casa del Prado (**fig. 29**).

3.2.3 Pinturas.

Como se exponía al principio del capítulo, las pinturas del jardín se habían ubicado en la “Galería del Prado” que mandó construir el conde, desde que Pérez Sánchez, en el año 1977, publicaba que se encontraban en un edificio que estaba donde hoy se encuentra el Banco de España y que fue la primera iglesia de la congregación de San Fermín de los Navarros⁶⁰², el error se ha venido repitiendo.

El hecho de que la colección conocida a través de los inventarios perteneciera a la Casa de las Rejas y no a la que tratamos ahora, demuestra, gracias al poema de Juan Silvestre, que la colección de pintura y otros objetos artísticos de los condes era mucho mayor, al describir, en 1640, la galería mandada construir por Manuel de Zúñiga. El poema, que fue minuciosamente analizado en el trabajo realizado en 2018 por Jesús Ponce y Ángel Rivas⁶⁰³, describía el espléndido jardín que el conde de Monterrey tuvo en su casa del Prado dedicando una pequeña parte del mismo a la descripción de la galería:

XIII

Vuelvo a la sala principal, a donde
con igual proporción se corresponde
altura y latitud a su largueza,
cuya grande belleza

⁶⁰² PÉREZ SANCHEZ, 1977: 422.

⁶⁰³ PONCE; RIVAS, *op. cit.*, 2018.

con adorno admirable causa empeño
de eternas alabanzas a su dueño.

XIV

La blanca nieve sus paredes visten
y con vistosos cuadros se revisten
de precio y de valor, cuyos pinceles
-venciendo a los de Apeles-
en sucesos humanos y divinos
objetos representan peregrinos⁶⁰⁴.

Además del poema, en 1638, sir Arthur Hopton elogia el creciente interés coleccionista que está habiendo en España, nombrando como principales las colecciones del marqués de Leganés, de quien dice que tenía unos 1.300 cuadros, y la del conde de Monterrey, cuya colección, según la deducción del historiador Fernando Checa, ascendía a 2.000 pinturas⁶⁰⁵. Teniendo en consideración que el número que aparece en el inventario de la Casa de las Rejas es de 265, podríamos barajar la posibilidad de que la Casa-jardín, hubiera estado decorada por una cifra cercana a los 1.700 cuadros. Incluso, teniendo en cuenta que, en 1653, fecha de la muerte del conde, la colección de la Casa de las Rejas se hubiera visto mermada y las 265 pinturas fueran una parte o testigo del esplendor que tuvo, tendríamos que seguir hablando de más de 1.000 lienzos, tablas y dibujos, repartidos por la vivienda del paseo del Prado y su galería. Sin embargo, no tenemos documentos que respalden esta idea y no conocemos el número de pintura que pudo reunir a ciencia cierta.

⁶⁰⁴ SILVESTRE GÓMEZ, J. *El jardín florido del Excelentísimo Señor Conde de Monterrey y Fuentes*. Madrid, Pedro Tazo, 1640.

⁶⁰⁵ CHECA; MORÁN, 1985: 183.

Entonces, ¿qué pinturas llenarían las paredes de la vivienda y la galería? No disponemos de un inventario de la casa, lo que produce un vacío en la historia de la colección completa que trataremos de llenar con algunas noticias de pinturas que se dan de forma posterior. Para ello, son imprescindibles los documentos conservados en el Archivo de los Duques de Alba, referentes a su sucesor, Juan Domingo de Haro, VII conde de Monterrey, del que sabemos que heredó esta casa, que después se vendería a la Congregación de San Fermín de los Navarros. Seguramente las pinturas que decoraban la casa-jardín del conde mostraban un carácter diferente al de las ubicadas en su residencia por tratarse de dos ámbitos con funciones diversas; uno dedicado a la vida y gobierno, y el otro, al retiro y festejos, aunque con ciertas funciones diplomáticas por estar ubicado en la vía de entrada a la ciudad.

Es en 1673, habían pasado exactamente veinte años de la muerte de don Manuel, cuando el VII conde debe partir a los estados de Flandes, de los que será gobernador, realizando un inventario de bienes que le acompañarán durante su estancia. Entre esa lista de cuadros, la mayoría sin autor, se enumeran siete cuyos temas se relacionan con la carrera política del VI conde de Monterrey:

Un cuadro de las Cortes de Aragón que tuvo el Conde Don Manuel.

Otro cuadro grande de la entrada de Roma.

Otro cuadro de cuando comió con el Papa.

Otro cuadro en que está retratada la ciudad de Roma.

Otro cuadro de cuando besó el pie del Papa.

Otro cuadro en que está retratada la ciudad de Nápoles.

Más una moldura grande nueva que se hizo para el cuadro del Tiziano⁶⁰⁶.

Aunque este inventario fue publicado en la tesis de Ángela Madruga, ahora se revela de gran interés para comprender dónde se ubicaba la colección. Estas siete pinturas, aunque debió de traerlas Monterrey tras diez años de estancia en Italia y atesorarlas y mostrarlas con orgullo por los temas que tratan, no aparecían en ningún inventario

⁶⁰⁶ Doc. XXVII, ADA. C. 216-16, en MADRUGA, 1983: 201.

ni tasación realizados en la casa de las Rejas, apareciendo años más tarde con su sucesor. Sin duda, debieron de estar ubicadas en alguna estancia de importancia dentro de la casa del Prado, quizá en los aposentos del conde de la galería, por la importancia política de los temas que tratan, a modo de gran carta de presentación de su persona, comiendo con el Papa de Roma, besándole el pie o como embajador. Lamentablemente, no se cita autor alguno y solamente podemos plantear hipótesis y relaciones con otras pinturas similares de la colección real, realizadas durante su virreinato napolitano. Es el caso del cuadro conservado en el Museo del Prado, *Exterior de San Pedro de Roma*, pintado en 1636 por Codazzi (**fig. 30**). Durante el virreinato de Manuel de Zúñiga, Codazzi residía en Nápoles donde pudo pintar este y otros cuadros con la ayuda de estampas, por lo que se piensa que fue un encargo del conde⁶⁰⁷ y, en este estudio, planteamos si no pudo, incluso formar parte de su colección personal, concretamente de esta serie dedicada a sus estancias y méritos en Roma y Nápoles. Hallamos una pintura con este mismo tema en los inventarios, que se ubicaba en la “sala vieja” del jardín de su residencia: “Un quadro enquesta pintada La fachada de la Iglesia San Pedro en Roma”⁶⁰⁸. Rodríguez Ruíz expone que Codazzi pudo pintarlo en Nápoles, siguiendo estampas de Maggi que el conde coleccionaba⁶⁰⁹, por lo que planteamos si la estampa conservada en el Rijksmuseum de Ámsterdam, de pequeño tamaño: 351 mm x 498mm⁶¹⁰, de Giovanni Maggi (**fig. 31**) correspondiente a esta pintura, pudo estar en posesión de Manuel de Zúñiga⁶¹¹. O, al menos, que el conde de Monterrey tuviera en posesión una estampa de Maggi muy similar que Codazzi pudo utilizar para realizar este y otros cuadros.

Esta serie pudo haberse realizado aprovechando los encargos para el Buen Retiro, de pinturas relacionadas con la historia de la *Antigua Roma*, a Codazzi y Gargiulo, conservadas también en el Museo del Prado, como *Perspectiva de un anfiteatro romano*⁶¹² o *Circo Máximo de Roma*⁶¹³, con la excepción de que trata un tema

⁶⁰⁷ RODRÍGUEZ RUÍZ, 2014: 100-102.

⁶⁰⁸ AHPM, 7684: 299.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ La estampa fue adquirida por el museo en 1816.

⁶¹¹ Fechada en 1619, nº Ref. RP-P-OB-36.432.

⁶¹² C. 1638, dimensiones: 220,5 x 352,7 cm; P002632; Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁶¹³ C. 1638, dimensiones: 218 x 352 cm; P006209; Museo Nacional del Prado, Madrid.

contemporáneo al conde, razón por la que no pertenecería a esa serie. Spadaro ya había participado en la representación de Monterrey en acontecimientos importantes, ensalzando su figura y actuación, por ejemplo, durante la erupción del Vesubio, hecho del que dejó constancia en uno de los lunetos de la cartuja de San Martino, *Procesión por la erupción del Vesubio*, de 1631. En ella se retrataba al conde junto a las reliquias del santo y entre la multitud. No sería de extrañar, pues, que ambos realizaran esta serie que relataba los acontecimientos más importantes o de mayor dignidad ocurridos en su embajada romana. Tal vez Lanfranco participara en ella, aprovechando el encargo de la serie de emperadores romanos para el Buen Retiro; no obstante, aunque me inclino a pensar que ese sería el círculo de artistas que realizaría las pinturas, solo podemos hablar de conjeturas.

Estas siete pinturas estarían entre las que Juan Domingo de Haro se lleva a Flandes cuando es nombrado gobernador, junto con las dos *Batallas* de Tempesta que hemos tratado con anterioridad y algunas más. En el Rijksmuseum, encontramos un grabado muy interesante de Claudio de Lorena, quien fue favorecido por el conde de Monterrey, que muestra el *Foro de Roma*, realizado entre 1636 y 1637⁶¹⁴, y que podría proceder de la colección que venimos tratando y ser, posteriormente, llevado a Flandes. Lo que sí apuntan estas pinturas, es que de lo que no se hizo inventario pasó a formar parte de la herencia de los VII condes de Monterrey, es decir, todas las pertenencias de la casa del Prado, que fue tratada como un conjunto en los documentos posteriores a la muerte de los condes, como veíamos en este capítulo.

Debemos considerar que quizá el famoso dibujo de los *Nadadores*, de Miguel Ángel, citado por Carducho y que no aparece en los inventarios, pudo haber formado parte de la decoración de la Casa del Prado. Del mismo modo, resulta extraño no encontrar en su colección ni rastro de Caravaggio o Rubens, tan presentes en colecciones de la época, como la Ludovisi o la del conde de Benavente. Estos y otros artistas podrían haber estado mejor representados en su casa- jardín, como es el caso de Guido Reni: sabemos que una pintura que le fue encargada por Felipe IV, paso finalmente a la colección del conde de Monterrey; ante los encargos fallidos que el rey había

⁶¹⁴ C. 1636, dimensiones: 19,8 x 26,1 cm.; RP-P-OB-5701, Rijksmuseum, Ámsterdam.

realizado al pintor, *El Rapto de Helena* y una *Inmaculada* que nunca llegaron a Madrid, el monarca decide realizar un tercer encargo que tampoco llegaría a decorar los Reales Sitios, se trata de *Latona*, que por quedar inacaba quedó en posesión de Manuel de Zúñiga⁶¹⁵. El hecho de ignorar cuál fue su destino, nos lleva a abrir la posibilidad de que pueda haber formado parte de la decoración tanto de esta casa, como de la casa de las Rejas, en vista a lo reducida que estaba ya su colección en 1653.

Respecto a la concepción de la galería como lugar expositivo, es una idea bastante novedosa en la época, concibiendo los cuadros, no como objetos decorativos de la casa, sino como objetos contemplativos, probablemente reservando aquellos que consideró más interesantes para este espacio, con un discurso expositivo que desconocemos. Como hemos visto, la primera idea en la disposición de una colección siguiendo criterios de ordenación de pinturas, en su casa de las Rejas, por autor y género, y esta otra novedad de la galería como espacio contemplativo, nos llevan a conocer mucho mejor el carácter innovador de Manuel de Zúñiga y, al mismo tiempo, a hipotetizar que quizá también la organización de pinturas en la galería y casa-jardín del Prado, pudo seguir un criterio que abriría las puertas a lo que el X almirante de Castilla llevó a su máximas consecuencias en su propia casa del Prado, algunos años después.

3.3 Otras posibles casas.

El inventario de las pinturas de la Casa de las Rejas supone únicamente una pequeña parte o muestra de la labor coleccionista del conde, cuyas pinturas tendría repartidas por varios inmuebles entre Madrid, Salamanca y Galicia, además de sus mecenazgos eclesiásticos. Así también, el Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, tuvo la Casa del Cordón y la Casa de las Vega, en Burgos, Casa -palacio

⁶¹⁵ GARCÍA CUETO, 2016b: 51.

en villa de Medina de Pomar, mientras que, en su casa de Madrid, es donde colocará las mejores piezas de su colección, además de adquirir la Quinta del Brenegal⁶¹⁶.

Hasta la fecha, las publicaciones realizadas sobre la figura del conde de Monterrey hablaban de dos casas: la conocida casa-jardín del paseo del Prado y una segunda casa desconocida cerca de la plaza de Santo Domingo, como publica Ángel Rivas, sin localizar la calle exacta. No obstante, habría que considerar la posibilidad de que o bien el conde de Monterrey tuviera una tercera casa, o fuera adquirida por sus sucesores, ubicada cerca de la quinta del conde-duque de Olivares, lo que parecería bastante lógico, en ambos casos. El inmueble se localizaba, concretamente, en la calle Amaniel, esquina con travesía Conde-duque. El edificio se reutilizó para emplazar el colegio Real de Nuestra Señora del patrocinio y Amparo, llamando de las “Niñas de Monterrey”, por la cesión de las casas del VII conde en época de Felipe V⁶¹⁷, dando nombre a un barrio perteneciente al Cuartel de los Afligidos “Barrio de las Niñas de Monterrey”⁶¹⁸. Se trasladan a este emplazamiento en 1719, hasta 1824, año en el que Fernando VII lo regaló para el hospital de Jesús Nazareno de mujeres incurables⁶¹⁹. El edificio fue derribado en los años 70 para hacer casas de ladrillo. En la Planimetría General de Madrid, de 1765, aparece nombrado ya el colegio llamado de las “Niñas de Monterrey”⁶²⁰ (**fig. 32**). Mientras que, en el Plano de la Villa y Corte de Madrid, de 1800, todavía puede verse la numeración antigua: calle Amaniel, manzana 539, casa 4⁶²¹ (**fig. 33**). Gracias al plano, conocemos la manzana y número de casa, antiguas. De nuevo la información que tenemos sobre esta propiedad data fechas posteriores a la muerte de Manuel de Zúñiga y Leonor María de Guzmán, por lo que vuelve a surgir la duda de si la residencia fue heredada por los VII condes, o adquirida por ellos. La proximidad a la casa del conde duque aumenta las probabilidades de que esta fue una casa adquirida o heredada por Juan Domingo de Haro.

⁶¹⁶ MUÑOZ, 2006: 104.

⁶¹⁷ MESONERO ROMANOS, 1861: 304.

⁶¹⁸ Consejo Real de Castilla, 1778: 3.

⁶¹⁹ MESONERO ROMANOS, *op. cit.* 1861, p. 304.

⁶²⁰ *Planimetría*, 1765, XII: 51.

⁶²¹ MARTÍNEZ DE LA TORRE; Asensio, 1800: 20.

Gracias a un permiso de obras hallado en el Archivo de la Villa de Madrid⁶²² para una casa que dice ubicarse frente a las casas del conde de Monterrey, en 1690, sabemos que su sucesor, Juan Domingo de Haro, tenía casa en la calle Leganitos **(Doc. 9)** que, efectivamente, desemboca en la citada plaza de Santo Domingo **(fig. 34)**⁶²³. El documento no arroja luz sobre el número exacto en el que se encontraría el inmueble, pero la ubicación de la calle exacta nos facilita un paso más en el conocimiento de sus posibles bienes; pues no sabemos con certeza si dicha propiedad fue heredada por los VII condes, o fue una adquisición de los mismos; mucho más probable esta última opción, teniendo en cuenta que no aparece citada en ningún inventario conocido. Obviamente, debería estar en la manzana 551, o en la 522 **(fig. 35)**. Dicha calle pertenecía al “Quartel de Palacio”, barrio de Leganitos, en las inmediaciones del Alcázar, ubicando este inmueble y los demás de su propiedad, siempre en lugares estratégicos, cercanos al rey y su valido, el conde duque de Olivares. En la misma calle tenían casa otros nobles, como el marqués de Hinojosa⁶²⁴ cuyo inmueble de 32.004 pies, fue realizado por el arquitecto real Juan Gómez de Mora, arquitecto también del conde de Monterrey.

Por último, en el manuscrito de nombres y calles de Madrid de 1658, aparece que en la calle que va de San Juan a Palacio hay una Casa que pertenece a los herederos de Baltasar de Zúñiga que fue de los herederos de Ruadeneira y que se tasó en 24 ducados. Son 8 casas en total, una segunda de los mismos herederos tasada en 36 ducados y un tercer asiento en el que dice: “Y otra casa de los dichos herederos. Y otras cinco más que en todas son ocho y son de los herederos de D Baltasar de Zúñiga y están incorporadas en la Principal y compuestas sin carga ninguna”⁶²⁵.

⁶²² AVM, 1-10-17.

⁶²³ Que Ángel Rivas señaló como ubicación para la residencia habitual del conde (RIVAS, 2018: 73).

⁶²⁴ AHPM, 7677: 297v.

⁶²⁵ *Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga incómodas y tercias partes* [manuscrito]. 1658. BNE, MSS/5918: 1-2.

CAPÍTULO 4. VÍAS DE DISPERSIÓN. EL CASO ESPECIAL DEL CONVENTO DE AGUSTINAS RECOLETAS DE SALAMANCA.

Dada la ausencia de obras que pertenecieron al conde de Monterrey en la actualidad, en este capítulo estudiaremos las diferentes vías de desintegración de la colección que, por un lado, muestran el convento de Salamanca como único reducto de conservación de algunas de esas obras, mientras que, por otro, trazamos los caminos que algunas de ellas siguieron, abriendo nuevas vías de investigación en su búsqueda. Esta dispersión es, al mismo tiempo, difusión de algunos modelos pictóricos que analizaremos en el último capítulo de esta tesis, dedicado a la fortuna de la colección.

4.1 Almonedas.

Aunque las más conocidas en este siglo fueron las de Rubens y Carlos I de Inglaterra, la del conde de Monterrey debió ser, sin duda, esperada por la cantidad de originales que debía contener y su calidad. Es posible que también algunos agentes extranjeros se acercaran a intentar adquirir algunas de las pinturas, tal y como los agentes españoles hicieron en las almonedas extranjeras⁶²⁶. Estas almonedas o subastas suponían la oportunidad de adquirir obras de arte a un precio más bajo del tasado, a no ser que hubiera una fuerte demanda de un cuadro en concreto, en cuyo caso este subía de precio.

Primera almoneda

Aunque la mayoría de los bienes del conde de Monterrey quedan en herencia para su esposa Leonor María de Guzmán, como bien expresa el testamento⁶²⁷, se produjo

⁶²⁶ Es el caso del marqués de los Vélez, virrey de Nápoles, quien compró diez pinturas en la almoneda de Gaspar Roomer, en 1679 (MUÑOZ, 2008: 176).

⁶²⁷ AHPM, 7684: 228.

una almoneda a la muerte de Manuel de Zúñiga que no quedó reflejada en los documentos notariales realizados por Diego Orozco, a diferencia del inventario y la tasación. No obstante, sí se especifica que esta se va a producir en un documento previo al inicio de la valoración de los bienes en el que se da la orden de realizar tasación y almoneda a causa de la muerte del conde (**Doc. 10**).

La comparación de los dos inventarios, el de 1653 y el de 1655⁶²⁸, muestran la gran cantidad de pinturas que se dispersaron tras el fallecimiento del conde, algo natural si tenemos en consideración la cantidad de pagos a los que debía hacer frente su viuda, Leonor María de Guzmán, comenzando por el pago de réditos a los herederos de Baltasar de Zúñiga, tío del conde de Monterrey, y que quedan reflejados en el documento 11 de nuestro apéndice. En él se especifica que la condesa deberá pagar esos réditos con sus bienes, parte de los cuales fueron pagados gracias a la almoneda, de la que el conde de Ayala se llevó un total de 90.318 reales en alhajas. Del mismo modo, se expresaba la obligación de la condesa de costear todos los gastos que supusiera el traslado y entierro de los restos de Baltasar de Zúñiga al convento de agustinas recoletas de Salamanca (**Doc. 11**), para lo que la venta de bienes, seguramente, le fue de gran ayuda. Además, debía de pagar el entierro del propio conde y algunas deudas, como la contraída con Bartolomé Sombigo.

En 1655, tanto inventario, como tasación realizados por el fallecimiento de Leonor María de Guzmán son bastante breves, pues más de la mitad de las pinturas habían ya desaparecido. De las 265 pinturas, quedaban tan solo 115, de las cuales, 103 habían pertenecido a la colección que aparece en el inventario de 1653, a excepción de unos pocos cuadros devocionales que pudo adquirir después la condesa o bien, pertenecían a su colección personal y no se inventariaron tras fallecer el conde de Monterrey: “Un santo de la orden de San Francisco”, “un cuadro de San Pedro regalado de la orden de san Francisco”, “Fray Juan de la Cruz carmelita descalzo, Nuestra Señora y un niño” o “Nuestra Señora de la Leche con tres niños abajo”⁶²⁹, son algunos ejemplos de esas doce pinturas. Peter Burke señala también la

⁶²⁸ Tras fallecer la condesa de Monterrey.

⁶²⁹ AHPM, 7685: 802.

posibilidad de que la condesa de Monterrey hubiera tenido una colección propia y que algunos bienes no fueran producto del matrimonio sino del propio posible mecenazgo de la condesa, o al menos que, tras el fallecimiento del conde, en ese corto periodo de menos de dos años hasta su muerte, la condesa pudiera haber adquirido algunas pinturas⁶³⁰.

Pocas fueron las obras de alta calidad conservadas por la condesa, únicamente nueve de ellas pueden contarse entre sus bienes: *Tántalo y Sísifo*, de Ribera, *Cupido* y un cuadro de *Música*, de Tiziano, *el Rey y la Reina*, de Velázquez, la *Galatea*, de Giuseppe D'Arpino y la *Crucifixión*, de Lanfranco⁶³¹. En cambio, las grandes obras de los Bassano, Veronés, París Bordone, José de Ribera, Massimo Stanzione, Tiziano, Rafael Sanzio, Luca Cambiaso, Antonio Tempesta, Giovanni Baglione, Paul Brill o El Greco desaparecen entre las fechas de 1653 y 1655. Incluso aquí se hace evidente la amplia representación de pintura italiana.

Almoneda de la muerte de la condesa

Como ocurre con el conde, no disponemos del documento de la almoneda tras la muerte de Leonor María de Guzmán, pero sí documentos que acreditan que los bienes de la condesa se subastaron de forma pública (**Doc. 12 y 13**). En el primer documento se especifica que se haga un inventario de todos los bienes raíces ayudándose de todo lo que pueda aparecer en los libros de contaduría que se encontraban en la residencia de la condesa. No obstante, no ocurre lo mismo con los bienes muebles, de los que se ordena hacer inventario de aquellos que se encuentran en la casa, exclusivamente; así, la casa-jardín del Prado, se trata en los documentos como un todo que debieron de heredar directamente Inés Francisca de Zúñiga y Fonseca, y Juan Domingo de Haro, VII condes de Monterrey, habiendo podido dilucidar en ella, únicamente, unos pocos cuadros que pertenecieron al inmueble de la calle de las Rejas y a Manuel de Zúñiga: dos *Batallas*, de Tempesta (**Doc. 6**), que debieron de trasladarse de la Casa de las Rejas a la del Prado, por no

⁶³⁰ BURKE; CHERRY, 1984: 501.

⁶³¹ AHMP, 7685: 799-802.

conservar los herederos la primera, o bien a su residencia habitual de la calle Amanuel.

Otros bienes, no sabemos si pinturas, pudieron ser destinados a realizar regalos en forma de agradecimiento por los servicios prestados a aquellas personas que, tras fallecer Manuel de Zúñiga, se encargaron de las gestiones relativas a la hacienda de los condes. En el codicilo de la condesa expresa que no se les pida cuentas de los bienes a Miguel Sotelo ni a Francisco Ochoa Samaniego (**Doc. 15**), su contador, pudiendo, de esta forma, haber dispuesto de algunos de ellos.

Respecto a la suerte que pudieron correr los cuadros de *Tántalo* y *Sísifo*, de Ribera, si bien hemos visto, sobre estas dos pinturas, su origen, inspiración e, incluso, la posibilidad de que estuvieran destinadas a completar la serie de "Furias" de Felipe IV, poco o nada se ha sabido de su destino tras la muerte de los condes. Formaron parte del grupo de pinturas que la condesa de Monterrey quiso conservar, por lo que aparecen en su inventario⁶³². Es extraño, o al menos, poco común la aparición de estos dos cuadros aislados, y llama más aún la atención la aparición de las mismas, un siglo después, en otra colección. Antonio Palomino, publica en 1742, al hablar de José de Ribera, que el conde de Salvatierra conserva tres originales suyos: un *Hércules sentado*, y un *Tántalo* y *Sísifo* del autor⁶³³, que se encuentran muy deteriorados en estas fechas. Debe de tratarse del VII conde de Salvatierra (1725-1806) José María Fernández de Córdoba y Sarmiento de Sotomayor, por lo que pudieron haber sido adquiridos en la almoneda de 1655 por García Sarmiento de Sotomayor y Luna (1618-1659), II conde de Salvatierra, y haberse conservado en poder de la familia, ya que, como señalábamos, es excepcional que estas dos pinturas aparezcan aisladas, a diferencia de los "Prometeos" o "Ticios".

⁶³² AHPM, 7685: 801

⁶³³ PALOMINO, 1742 (ed. 1986): 140

4.2 Herederos.

El hecho de que los VI condes de Monterrey murieran sin descendencia provocó una mayor dispersión de sus bienes que se repartieron entre diferentes miembros de la familia, allegados y personas de confianza. Muestra de ello, es un pequeño párrafo en el testamento de Leonor María de Guzmán que fue ya publicado por Ángela Madruga⁶³⁴ y que transcribiremos aquí. En él se especifican el destino de algunos objetos para personas concretas, cercanas a los condes:

“En muestra del amor y buena voluntad mando al sr. Don Luis de Haro mi sobrino, La pintura que su ex^a. gustare de las que se hallaren al tiempo de mi muerte.

A mi Sra. La Marquesa de Liche, una rosa de diamantes que tengo

Al señor Marques de Liche mi sobrino Una pintura⁶³⁵

Al señor conde de Ayala mi hijo una pintura

Al señor Don Juan Domingo mi sobrino Un brochecillo de diamantes

Al señor Marqués de Leganés mi primo Una pintura

Al señor Conde de Peñaranda Una pintura

Al sr Don Melchor de Borxa mi primo Una pintura [...]”⁶³⁶.

En la vida de fray Juan de Magdalena, recogida por José de San Esteban, se nos da la noticia de que estando en el lecho de muerte la condesa de Monterrey, le asistieron tanto el fraile, como la marquesa de “Liche” o Eliche y la de Leganés⁶³⁷, que como hemos visto estuvieron también presentes en sus testamentos y cuyo testimonio da fe de los lazos que los Monterrey mantenían con los marqueses del Carpio y de Leganés. Sabemos que a este último le dejó, doña Leonor, su propio retrato realizado por Velázquez, como publica Domínguez Carrascal⁶³⁸, noticia de la que se hace eco

⁶³⁴ MADRUGA, 1983: 184, doc. XV.

⁶³⁵ Según Pérez Sánchez, puede ser la Catalina de Artemisa.

⁶³⁶ AHPM, 7685: 655.

⁶³⁷ SAN ESTEBAN, 1662: 68-70.

⁶³⁸ DOMÍNGUEZ, 1927: lámina IX.

Ángel Rivas al tratar el papel diplomático que desempeñó la condesa en Italia⁶³⁹ y que aparece recopilada en el *Corpus Velazqueño*⁶⁴⁰. Sin embargo, no disponemos de demasiada información que ayude a conocer qué pinturas se adjudicaron a cada uno de los herederos.

En el caso de los VII condes de Monterrey, sabemos que heredaron la casa del Prado, pero también debieron de quedarse con parte de las pinturas de la casa de las Rejas, que volvemos a encontrar en varios documentos y que las ubican en la casa jardín. Constituyen una serie de traslados realizados tras el fallecimiento de ambos. Aunque uno de los dos documentos relativos a esta parte que vamos a tratar había sido ya publicado y citado, como señalamos a continuación, no se habían puesto en relación o tratado como un traslado de pinturas de un inmueble a otro.

En los documentos publicados por Ángela Madruga⁶⁴¹ y citados por varios autores como Mercedes Simal⁶⁴², Ángel Rivas⁶⁴³ o el propio duque de Alba⁶⁴⁴, aparecen las dos *Batallas* de Tempesta ubicadas en la zona de la vivienda de la casa del Prado, que Juan Domingo de Haro desea llevarse a Flandes en 1673, del mismo modo queda registrado un marco de grandes dimensiones para un cuadro de Tiziano⁶⁴⁵. Podría estar refiriéndose al *Ticio* del autor que aparecía en el primer inventario, de 1653⁶⁴⁶, no lo volvemos a ver en el de la condesa, así que debió ser adquirido tras la muerte de Manuel de Zúñiga, presumiblemente por el marqués del Carpio, como señalaremos más adelante (**Doc. 15**). El marco podría también referirse a la pintura de *Santo Tomás y San Buenaventura*⁶⁴⁷, que, tras fallecer el conde, no se tasó. Teniendo en consideración que las pinturas tasadas estaban destinadas a ser vendidas en la almoneda, este fue pensado para ser regalado o dado en herencia. Sucede lo mismo con una pintura de la *Música* de Tiziano; la condesa lo conservó en

⁶³⁹ RIVAS, 2016: 303.

⁶⁴⁰ *Corpus Velazqueño*, 2000: doc. 328, p.274.

⁶⁴¹ MADRUGA, 2015: doc. LVII, p. 701

⁶⁴² SIMAL, 2011: 353.

⁶⁴³ RIVAS, 2015: 234.

⁶⁴⁴ ALBA, 1924: 91.

⁶⁴⁵ ADA, C. 216, nº 16 Cfr. SIMAL, 2011: 353.

⁶⁴⁶ AHPM 7684, 295.

⁶⁴⁷ AHPM, 7864: 297.

vida⁶⁴⁸, pero no se cuenta en la tasación. Parece ser que en ningún caso formó parte de las almonedas realizadas, por lo que sería regalado o heredado. En 1673, aparece en el inventario de bienes que debe llevarse a Flandes Juan Domingo de Haro un *Músico tocando el clavicordio*, de Tiziano con el número 37, y que podría tratarse de esta misma pintura⁶⁴⁹. Finalmente, en la misma relación de bienes de 1673 aparece la *Mujer antigua con cuellecillo*, que era copia de Tiziano⁶⁵⁰ y que formó parte de la decoración de la Casa de las Rejas⁶⁵¹.

A la muerte de Juan Domingo de Haro, la casa-jardín del Prado fue repartida entre sus ocho herederos: Juan Manuel Fernández de Ribera, don Andrés Rubio y Peñaranda, don Melchor de Santoyo y Pimentel, don Pedro Álvarez de Cadro, don Fernando de Contreras, don Manuel Jacinto de Salazar, don Esteban Romero y don Andrés Ansotegui; quienes arrendaron la casa hasta venderla a la congregación de San Fermín de los Navarros, en 1744⁶⁵². Momento en el que desconocemos si quedaban algunos bienes muebles en ella; sin embargo, sí que sabemos que el VII conde se preocupó de proveer a la iglesia de algunos objetos: trae de Amberes el reloj para el campanario y 32 campanas con su teclado para tocarlas⁶⁵³. Por otro lado, Juan Domingo de Haro, se ordena sacerdote en la congregación de San Felipe Neri de Madrid, por lo que algunos bienes pudieron pasar a esta orden; los cadáveres de los VII condes estuvieron depositados en el Oratorio durante 28 años, hasta 1744, año en el que se trasladan a las agustinas de Salamanca⁶⁵⁴. Si bien no hemos hallado en ella pintura italiana de calidad vinculada a la colección, sí que existe, en el remate del retablo mayor de la iglesia de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, una *Crucifixión*, de Salvador Maella, inspirada en la obra de Lanfranco que el conde tuvo en su residencia, que veremos con más detenimiento en el siguiente capítulo. El Oratorio de San Felipe Neri de Madrid, fundado en 1660⁶⁵⁵ fue demolido en 1770

⁶⁴⁸ AHPM, 7685: 800.

⁶⁴⁹ ADA, C. 216, nº 16 *Cfr.* ALBA, 1924: 91.

⁶⁵⁰ ADA, C. 216, nº 16.

⁶⁵¹ AHPM, 7684: 302.

⁶⁵² LOPEZOSA, 2006: 366-368.

⁶⁵³ ALVAREZ, 1786: 209.

⁶⁵⁴ TORRES, 1744 :6.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 172.

para ensanchar la Plazuela del Ángel⁶⁵⁶, y los padres fueron trasladados a la iglesia de San Francisco de Borja, que perteneció a la Compañía de Jesús⁶⁵⁷, por lo que algunos bienes pudieron pasar al oratorio de Alcalá⁶⁵⁸. No obstante, no podemos olvidar la relación del oratorio con el propio convento de San Felipe Neri, conocido como “Portacoeli” de clérigos menores, fundado en 1643, en la calle Luna⁶⁵⁹.

Al final del capítulo anterior dábamos noticia de una serie de casas que aparecen en los documentos relacionados por fechas con los VII condes de Monterrey, entre las que destacan, por la claridad con la que se habla de las propiedades, la de la Calle Leganitos y la de la calle Amanuel. Respecto a esta última, en base a los documentos que hemos podido encontrar, parece que fue no solo la residencia habitual de Juan Domingo de Haro, sino también la casa en la que fallece (**Doc. 20**), indicando una alta probabilidad de que algunas pinturas de la colección del VI conde de Monterrey se trasladaran a esta casa.

Por otro lado, no podemos pasar por alto las aportaciones de Juan Domingo de Haro para la decoración de El Escorial, pudiendo continuar la política de regalos que ya hizo don Manuel: la *Memoria* de Velázquez, a pesar de sus similitudes con el texto del padre Santos, proporciona muchos detalles precisos⁶⁶⁰ como es la procedencia de 24 pinturas, de las cuales dice que tres fueron ofrecidas por el VI conde de Monterrey; del mismo modo Luis Méndez de Haro dio otras dos⁶⁶¹. El conde de Monterrey aportó una pintura de Aníbal Carracci: *Asunción de Nuestra Señora*, traído por el conde de Italia, depositado en la RABASF en 1813 y en el Museo del Prado 1839⁶⁶², un *Cristo con la Cruz a cuestas* de Sebastiano del Piombo, traído por

⁶⁵⁶ AVM, 1-27-1.

⁶⁵⁷ TORRES, *op. cit.* 1744.

⁶⁵⁸ Lamentablemente, al momento de realizar la investigación, tanto la iglesia como el archivo filipense de Alcalá de Henares, permanecían cerrados.

⁶⁵⁹ Fundado para acoger a los religiosos que huyeron de Portugal y Cataluña en los levantamientos de 1640. En 1719, el templo estaba en ruinas y se reconstruye en 1725 dedicándolo a nuestra Señora de Porta- Coeli y a San Felipe Neri (ALVAREZ, 1786: 163-165).

⁶⁶⁰ La autenticidad de estas memorias ha sido ampliamente cuestionada en diversas ocasiones por su semejanza a los textos del padre Santos (Adolfo de Castro, 1871) y por citar a Velázquez como caballero de la orden de Santiago un año antes de que se la concedieran (Cruzada). No obstante, parece un facsímil del original perdido y la información que contiene se tiene como cierta por la calidad de los detalles que aporta (BASSEGODA, 2002: 43)

⁶⁶¹ BASSEGODA, 2002: 43.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 124.

el conde y regalado a Felipe IV, pasando del mismo modo que el anterior, en 1813, a la Academia, y en 1839, al Prado⁶⁶³. Y una de Tiziano, se trata de un *Ecce Homo*, o *Cristo escarnecido*, regalado por el conde de Monterrey a Felipe IV tras su regreso de Italia y que el rey regaló a El Escorial, para ser más tarde transferido al Prado, en 1837⁶⁶⁴. Así también, en 1716, Juan Domingo de Haro deja escrito en su testamento que se destine todo el curso de su hacienda al servicio de los reyes, tanto actuales, como para la glorificación de los anteriores (**Doc. 20**). Al ser tan poco específico, no podemos determinar si algunas de las pinturas se destinaron a la colección real o cuáles de ellas, y más considerando el incendio del monasterio de 1671, únicamente tenemos constancia de una campana que hizo fundir en Flandes para el Real Monasterio.

4.2.1 *El marqués del Carpio.*

Luis Méndez de Haro y Guzmán, sobrino de la condesa, II conde duque de Olivares, VI marqués del Carpio, fue uno de los herederos que aumentó su ya de por sí enorme fortuna tras la muerte de los condes y a quien pudieron ir a parar, seguramente, más pinturas de las que pensamos. En las cartas de Jerónimo Barrionuevo, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, se dan varias noticias tras la muerte de la condesa, aunque la mayoría de ellas se refieren a las bodas de los VII condes de Monterrey. Transcribiremos aquí las dos que más nos conciernen:

La primera, del 5 diciembre de 1654, justo tras la defunción de Leonor María de Guzmán

“La condesa de monterrei murió y dejó tesoro a don Luis de aro, en particular una llave al p[adr]e cosme Zapata de un arca de ierro llena de plata i oro en moneda labrada i dejó que no se abriese asta después de su fallecimiento i que fuese en presencia suia y de don Luis.” (BNE, Mss/2397: 53)⁶⁶⁵.

⁶⁶³ BASSEGODA, *op. cit. supra*. 2000., p. 125.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁶⁵ BARRIONUEVO, J. *Cartas escritas a un Deán de Zaragoza con noticias de la Corte de Madrid y de todas partes, especialmente de los dominios españoles, desde el 1º de agosto de 1654 hasta el 24 de julio de 1658 [manuscrito]*. BNE, Mss/2397: 53.

La segunda, la encontramos cuatro días después, el 9 de diciembre de ese mismo año:

“dije en la pasada de la muerte de la condesa de monterrei y que abia dejadole a don luis de aro todo q[uan]to tenía, y en particular a el p[adr]e Cosme zapata la llave de un arca llena de moneda, asegurame que ai en doblones de aciento mas de quinientosmil y no digo la mitad de lo que otros dicen esto es que izo labrar los doblones de que dijo q[uan]do. estuvo en napoles mas de un millón, y se lo prueba por q qdo. Necesitaba de dinero por disimular [...] q enviar a la platería q bender tienese por cierto es don Luis el sr más rico y adinerado despaña...” (BNE, Mss/2397: 54).

No sabemos si en el “le dio todo cuanto tenía” iban incluidos algunos cuadros, pero sí que en su testamento le deja la pintura que él desee, teniendo libertad de elección frente al resto de herederos a los que también se les deja algún cuadro.

Fueron varios los objetos que tras la muerte de los condes pasaron a la casa de los Carpio, constancia de ello da el duque de Alba en su *Discurso* de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, poniendo en relación una serie de tapicerías que se encontraron tanto en la colección Monterrey como en la del marqués del Carpio, como la de los *Actos de los Apóstoles*⁶⁶⁶.

De especial interés para nosotros son las noticias de tres pinturas, que ya adelantábamos, que habrían pertenecido a Manuel de Zúñiga y que se cuentan entre los bienes artísticos del VII marqués del Carpio y su familia: se trata del *Niño Monstruo*, de Ribera y la *Santa Catalina*, de Artemisa Gentileschi, que vende por 600 y 800 reales, respectivamente, a Pasca para los gastos urgentes del Buen Retiro⁶⁶⁷. Como indica Leticia De Frutos, no se encontraron en los inventarios del marqués. que en aquel entonces era alcalde del Buen Retiro⁶⁶⁸, por lo que es probable que vendiera pinturas de su colección personal para sufragar los gastos, pero también existe la opción de que las pinturas pertenecieran a Felipe IV y como alcalde dispusiera de ellas para pagar dichos gastos, aunque parece algo menos probable. A

⁶⁶⁶ ALBA, *Discurso*, 1924: 36.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁶⁶⁸ DE FRUTOS, 2009: 74.

ellos hay que sumar un tercer cuadro que aparece en la colección de Olivares, Luis de Haro, de gran tamaño: *Adonis y Venus*, de Ribera, seguramente el que le deja la condesa de Monterrey en su testamento, como hemos visto más arriba, tasado en 5.600 reales, igualando el precio con el que se tasa en 1653⁶⁶⁹. El VII marqués del Carpio lo vende también a Pasca por 4.400 reales para los gastos del complejo palacial de 1656⁶⁷⁰. Esta noticia se venía repitiendo en las diferentes publicaciones sobre el conde de Monterrey, empezando por la del Profesor Pérez Sánchez⁶⁷¹, hasta Leticia De Frutos⁶⁷². Sin embargo, desconocíamos hasta ahora quién es la persona que compra las obras, por lo que habíamos barajado las posibilidades del poeta Giovanni Battista Pasca⁶⁷³ o bien del marqués Giovanni Francesco Pasca⁶⁷⁴. Tras revisar la compilación de documentos inéditos de la Casa de Alba, realizada y publicada por la duquesa de Alba y Berwick⁶⁷⁵, en 1891, y que transcribimos a continuación, podemos afirmar que se trata de este último:

El marqués de Liche

A D. J. Francisco Pasca

(Gastos para el Buen Retiro)

“Estoy tan ahogado con las obras de el Retiro, que me es forzoso valerme de Vm. para que me haga favor de socorrer ese papel que le remito de Andrea Pichinoti⁶⁷⁶; y si no pudiere todo, a lo menos la mitad, asegurando a Vm. que será para mí de toda estimación, por la causa que refiero arriba a Vm., que es la prisa tan grande, que no da lugar al tiempo que podía tardarse en buscarlo con intereses.

Y dé Dios a Vm. muchos años. De la Possada 19 de Agosto de 1656.

⁶⁶⁹ AHPM, 7864: 338.

⁶⁷⁰ ALBA, *Discurso*, 1924: 91.

⁶⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 501.

⁶⁷² DE FRUTOS, 2009: 74.

⁶⁷³ Autor de la comedia *Il cavalier trascurato*, en 1670.

⁶⁷⁴ De quien encontramos un documento fechado en 1665 sobre una dote (ASN, Excerpta: 532).

⁶⁷⁵ María del Rosario Falcó y Osorio, XVI duquesa de Alba de Tormes y IX de Berwick.

⁶⁷⁶ Se trata de Andrea Maria Piquinoti o Piquinote, de origen genovés, que hemos encontrado en algunos documentos notariales (AHPM, 7465: 114).

El Conde Marqués de Liche

Sor. Juan Francisco Pasca

*Un quadro grande de Adonis y Venus, de Ribera, nº. 78, tasado en 5.600 reales;
se da en 4.400 reales*

*Un niño monstruo, del mismo Ribera, tasado en 10 [1.000] reales, nº 195, se da
en 600 r. s*

*Un retrato de un lombardo, con un libro en la mano, tassado en 600 r. s, se da
en 500⁶⁷⁷*

*Un quadro grande de Santa Catalina, de Artemisa, tasado en 1.100 r. s, se da
en 800⁶⁷⁸.*

Las cuatro pinturas habían pertenecido a la colección de la Casa de las Rejas, incluyendo el retrato de un lombardo que daba inicio a la galería de retratos de la casa: “Un quadro de casi cuerpo entero de un hombre Lombardo Con un libro en Lamano, Moldura dorada”⁶⁷⁹.

Juan Francisco Pasca aparece citado en todos documentos notariales españoles como Juan Francisco Pasqua, en los que se le retrata como hombre de negocios de la corte madrileña⁶⁸⁰, en estas fechas. Son múltiples los documentos en los que actúa como intermediario en pagos y transacciones, principalmente entre España e Italia⁶⁸¹, pero especialmente abundantes los papeles en los que aparece como Intermediario de los pagos para la concesión de bulas papales⁶⁸². Esto último no resulta nada extraño al encontrar, en el Archivo General de Simancas, documentación en la que cede sus negocios en 1658 por irse de España y en la que aparece como Tesorero de Cámara Apostólica⁶⁸³. Años más tarde, en 1662, le será concedido el marquesado de Trivigno⁶⁸⁴. Debió de ser un hombre rico por la cantidad

⁶⁷⁷ Aparece también el discurso de entrada a la RABASF del duque de Alba (ALBA, *Discurso*, 1924: 87).

⁶⁷⁸ BERWICK Y ALBA, 1891: 487.

⁶⁷⁹ AHPM, 7684: 293.

⁶⁸⁰ AHPM, 7465: 164.

⁶⁸¹ AHPM, 7223: 97; AHPM, 7222: 676.

⁶⁸² AHPM, 7222: 56, 719, 761; AHPM, 7223: 394, 974, 1166 (son solo algunos ejemplos).

⁶⁸³ AGS, CSR, leg, 212, 2, 01.

⁶⁸⁴ AGS, SSP, LIB.221,303.

de negocios en los que mediaba, por lo que no sabemos si dichas pinturas estaban destinadas a una colección personal que tuviera el propio Pasqua, o si fueron mercancía que intercambiar en una de sus múltiples transacciones. En este segundo caso, es muy probable que las pinturas acabaran en Roma, debido a su posición. Capaccio recoge en su obra la importancia de la familia Pasca a través de los años, habiendo obtenido el favor imperial ya en época de Carlos V, asentada principalmente en Nápoles donde formaban parte de la aristocracia partenopea⁶⁸⁵. No podemos dejar de señalar la estancia en España de un gran coleccionista de arte como el cardenal Camillo Massimo por haber sido nuncio papal en la corte de Felipe IV desde 1654 hasta 1658, fecha en la que se ve forzado a volver a Roma⁶⁸⁶, curiosamente la misma fecha en la que también Pasqua, tesorero de la Cámara Apostólica, es llamado a regresar. Durante la estancia del cardenal este tuvo un contacto estrecho tanto con Velázquez, como con las colecciones reales, además de prestar especial interés por las colecciones de la alta nobleza incluso antes de su entrada a Madrid en 1655, de modo que su informante, Giannucci, le notifica el gran incendio que se produjo en el palacio de Luis de Haro, en el que tuvieron que lanzar los objetos más valiosos por las ventanas para tratar de salvarlos del fuego; fue aun así una gran pérdida, pues entre sus cuadros se encontraban obras de Tiziano, Tintoretto, Correggio, Rafael y otros⁶⁸⁷. Desconocemos si entre las pérdidas hubo alguna pintura procedente de la colección Monterrey, pero sí nos aclara el conocimiento que pudo tener y quizá el interés en adquirir pinturas, presumiblemente a través de Juan Francisco Pasqua, en su cargo de tesorero.

La *Santa Catalina* de Tiziano que vimos en el capítulo anterior, cuya pertenencia al conde y al marqués del Carpio⁶⁸⁸, después, es ampliamente conocida, como ya expusimos, no pasó directamente al Real Monasterio de El Escorial, sino que la encontramos entre las pinturas del Real Alcázar que se desmontan en 1695, procedentes de la almoneda del marqués del Carpio⁶⁸⁹. Esto nos ayuda a trazar el

⁶⁸⁵ CAPACCIO, 1634: 506.

⁶⁸⁶ BEAVEN, 2010: 137.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁸⁸ ALBA, *Discurso*, 1924: 93.

⁶⁸⁹ Inv. De Palacio Real de Madrid, de 1686.

recorrido que tuvieron las obras y que será plasmado en el diagrama de dispersión (**fig. 36**). Este diagrama es un documento que hemos elaborado en esta tesis con el objetivo de sintetizar y compilar visualmente los resultados de la investigación sobre las vías de dispersión de la colección que hemos podido dilucidar en este estudio.

También hallamos en el jardín de San Joaquín del VIII marqués del Carpio un *Ticio*, de Tiziano, que pudo ser una de las obras adquiridas en la almoneda del conde y que, en este caso, será vendida a don Juan de Salazar⁶⁹⁰, junto con otros objetos en concepto de deudas acumuladas por un valor de 50.485 reales; para ello, la pintura será tasada en 2.200 reales (**Doc. 15**).

Volvemos a encontrar *Cristo y la samaritana* y *Cristo y la Magdalena*, de Luca Cambiaso en el mismo inventario del marqués del Carpio⁶⁹¹, aunque no se podría afirmar su procedencia, pues desconocemos datos como las medidas de los pertenecientes al conde de Monterrey.

4.3 *Los pagos con pinturas.*

Los pagos con pinturas y otros objetos como vía de desintegración de una colección, era relativamente habitual; la necesidad de pagar entierros, obras sin finalizar o servicios prestados, llevaba a los familiares y albaceas testamentarios a recurrir a la venta de los bienes que habían quedado del difunto como método para saldar las deudas generadas, muchas veces, por el cumplimiento del propio testamento. Ese fue el caso también del III duque de Alcalá, virrey de Nápoles entre 1628 y 1631, quien a su muerte dejó por escrito que trasladaran su féretro a la sala capitular de la Cartuja de Sevilla, lo que generó una serie de gastos que debieron ser asumidos mediante la venta de cuatro pinturas: el *Prendimiento de Cristo*, de Giuseppe D'Arpino, un *Ecce Homo*, de Pulzone, una *Adoración de los Reyes* en tabla y un lienzo de la *Magdalena dormida*⁶⁹², de Artemisa Gentileschi⁶⁹³. Tras fallecer la condesa

⁶⁹⁰ Quien se encargaba de cuidar el Jardín que el marqués tenía en el barrio de San Joaquín (ADA C. 221-2).

⁶⁹¹ ADA. C. 221, nº 2, *sello segundo: s. f.*

⁶⁹² Conservada en la catedral de Sevilla.

⁶⁹³ MALLÉN, 2017: 117.

vimos como algunas pinturas de la colección se usaron para pagar a Bartolomé Sombigo por su trabajo en las Agustinas Recoletas de Salamanca mediante la cesión de cinco pinturas de Bassano (**Doc. 7**). El 11 de septiembre de 1655, se acuerda que dicho pago debe efectuarse mediante la entrega de bienes de la condesa. Dichos bienes eran cuadros de “Lucas, Carrasco, Van Dyck y los cuatro cuadros iguales de Bassano”. En 1988, José María Rodríguez Martín, publica un inventario de bienes de Bartolomé Sombigo, realizado a su muerte, así como el nombre de la persona que los hereda, en este caso, su mujer, María Enríquez de Robles, quien recibe cuatro cuadros del *Diluvio* de “Bazán”, con marco negro y dorado, como en el inventario del conde, y tasados en 2.200 reales⁶⁹⁴.

De los bienes de los condes que pasaron a manos de otros nobles poco sabemos, a excepción de algunas noticias que deja el marqués del Carpio, que ya hemos visto gracias a documentos conservados en el Archivo de los Duques de Alba, generados por las diferentes gestiones y transacciones de su sucesor. Así, hallamos, en el mismo archivo, un documento (**Doc. 15**), que, por un lado, dejan constancia de que el cuadro que representaba a *Ticio*, de Tiziano, fue adquirido por Gaspar de Haro y trasladado a su jardín de San Joaquín; por otro, que la pintura fue dada como pago para saldar la deuda contraída con Juan de Salazar de 50.485 reales (**Doc. 15**). Se tasó en 2.200 reales, en 1688, sin tener otro dato en cuanto a su valor, ya que la pintura no aparece ni en la tasación realizada tras la muerte de Manuel de Zúñiga ni en documentos posteriores, por lo que nos inclinamos a pensar que fue regalada por la condesa al marqués, en 1653.

Sobre la colección de pintura que guardaban los condes en la casa-jardín del Prado, no sabemos si llegó completa a los años 50 del siglo XVII. No solo no se han encontrado los inventarios, sino que, en los diferentes documentos de sus sucesores, la pintura no tiene un lugar demasiado importante. Manuel de Zúñiga fue desterrado de Madrid en 1646 para llevar a cabo una investigación que ponía en cuestión su buen gobierno durante el virreinato de Nápoles, al igual que sucedió con

⁶⁹⁴ RODRIGUEZ, 1988: 33.

el duque de Medina de las Torres y el Almirante de Castilla⁶⁹⁵. Para Ángel Rivas, pudo ser el resultado de la lucha de poder que mantuvo con Luis de Haro por el valimiento del rey, y que finalmente consiguió este último en 1647, fecha en la que regresa de su destierro el conde⁶⁹⁶. En su alegato de inocencia para defender su buena gestión en la ciudad partenopea, Manuel de Zúñiga explica que su hacienda se ha visto reducida durante todos los años que ha servido al rey y para el buen servicio del mismo⁶⁹⁷, por lo que no sería de extrañar que algunas pinturas pasaran al Buen Retiro directamente de su colección particular. Este podría ser el caso del *San Genaro*, de Andrea Vaccaro, que se encuentra hoy en el Museo del Prado⁶⁹⁸, realizado en la misma fecha que el *San Genaro* de Ribera que se encuentra en la iglesia de las agustinas, ejecutado de forma muy parecida y con el mismo tipo iconográfico. No cabe duda de que debió de traerlo el conde de Monterrey, aunque no sabemos con seguridad en qué casa se encontraba.

A su muerte pudieron pasar directamente a la colección real por decisión del Consejo de Italia o de Castilla. No sería de extrañar y tenemos ejemplos tempranos de ello, como es el caso del virrey de Perú, Francisco de Toledo, a cuya muerte, el Consejo de Indias decidió que la serie de cuadros dedicados a la Historia de los Incas pasara al rey, por su importancia política⁶⁹⁹. Es muy probable que el *Sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione, que se encuentra hoy en el Museo del Prado, fuera un encargo realizado por el conde de Monterrey, sobre todo, si tenemos en cuenta las fechas, que oscilan entre 1634 y 1635, mismas que la serie de *San Juan Bautista* encargada por don Manuel para el Buen Retiro al mismo autor⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ RIVAS, 2015: 716

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 720.

⁶⁹⁸ P000469

⁶⁹⁹ SIGAUT; GARCÍA: 2017: 8.

⁷⁰⁰ FINALDI, 2007: 315.

4.4. *El caso especial del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca.*

En el camino de desintegración de la colección tras el fallecimiento de los condes de Monterrey, el convento de agustinas recoletas de Salamanca y su iglesia de la Purísima desempeñarán un papel fundamental debido a las múltiples transferencias de pinturas que formaban parte de la decoración de la Casas de las Rejas. La dispersión y desaparición de las pinturas mediante herencias y subastas, como hemos visto en este capítulo, hacen que hoy dispongamos de muy pocos ejemplos de los lienzos que decoraron la residencia de los condes, por lo que el convento se revela a la vez como vía de dispersión y centro de conservación. El celo con el que durante siglos las monjas agustinas han guardado las obras de arte de clausura ha hecho que lleguen hasta nuestros días, aunque también imposibilita la contemplación de dichas obras debido a su férrea observancia. No obstante, no siempre fue así, y como centro de irradiación ideológica y artística, algunos pintores acudieron al complejo y se inspiraron y copiaron las obras de su interior, favoreciendo a la difusión de modelos y maneras, que nos ayudará a comprender la fortuna de la colección, razones por las que consideramos de gran importancia dedicar una buena parte del capítulo a la fundación de los Monterrey. En el campo de la comprensión sobre las aportaciones que el conde realizó a la pintura y el coleccionismo españoles, difundiendo la pintura italiana, el emplazamiento de Salamanca resultó ser un foco de aprendizaje que, hoy en día, se sigue considerando como la mejor pinacoteca de toda la ciudad, por delante del Museo Provincial de Salamanca. Como sucederá con el Buen Retiro y la Casa de las Rejas, el convento será la tercera gran vía de difusión de las obras que el conde comisionó en Italia. La escasa información que tenemos sobre su residencia habitual en la época hace que la fundación salmantina crezca en importancia para este estudio, pues será en ella donde dispongamos de más noticias sobre aquellas pinturas que habían formado parte de la colección personal de Manuel de Zúñiga.

Sobre la transferencia de pinturas de la colección madrileña al convento de Salamanca, hemos podido ver varios ejemplos en el desarrollo de esta tesis, como son la *Crucifixión* de Lanfranco, *San Pedro* y *San Pablo* de Ribera o, probablemente, el *San Genaro* que se luce en la iglesia. A pesar de la evidencia presentada, gracias al

estudio conjunto de todos los inventarios, no se había obtenido, hasta la fecha, un aporte documental que ratificara dicho traslado. A este respecto, el tomo que contiene el inventario realizado tras el fallecimiento de la condesa y su meticulosa revisión ha proporcionado varios puntos de interés para nuestro estudio, validando la hipótesis de la donación de pinturas de la colección de Madrid para el convento y que así queda reflejado en el documento redactado por el escribano Diego de Orozco. En una carta de pago dirigida a Miguel Sotelo, tesorero de los bienes y hacienda de Leonor María de Guzmán, se especifica que lleven al convento todos los objetos que sus testamentarios y herederos creyesen conveniente, entre los que contamos oro, plata, pinturas y otras alhajas, tal y como lo dispusieron los condes de Monterey (**Doc. 16**), por lo que pensamos que, además de los objetos que los propios testamentarios eligieran, los condes habría dejado una memoria en la que se especificarían algunos objetos que deseaban que formaran parte de la fundación.

4.4.1 Historia del Convento de las Agustinas de Salamanca: motivación para su construcción y advocación.

A pesar de ser un contexto algo denso, nos parece necesario dibujar el marco en el que las pinturas se disponen, bien siendo encargos realizados para la decoración, o bien aquellas que, formando parte de la colección personal de Manuel de Zúñiga y Leonor María de Guzmán, cumplían con los requisitos religiosos, propagandísticos e, incluso, políticos necesarios para completar el programa decorativo y devocional tanto de la iglesia, como del convento en sí mismo.

No nos detendremos en la historia de la congregación en Salamanca⁷⁰¹, aunque sí resulta relevante la motivación de la construcción del convento de cara a la comprensión del programa decorativo, de los encargos que hizo don Manuel y,

⁷⁰¹ Las madres agustinas llegaron a Salamanca por orden del obispo Gerónimo Manrique, quien fallece antes de darles un sitio, ubicándolas en las dependencias de la ermita de San Roque desde 1594, siendo su primera fundadora son Juana de la Visitación. Allí permanecieron hasta la riada de San Policarpo en 1626, tras la que debieron trasladarse, las 33 monjas a una casa cercana al Palacio del conde hasta la construcción del convento (VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 361-362).

especialmente interesante para este estudio, la elección de los traslados de pintura de su colección personal, continuando la lectura de las pinturas como objetos de representación que se había comenzado en el capítulo anterior. Algunos de los cuadros de la colección Monterrey, continuaron cumpliendo las funciones que hemos visto tras el fallecimiento de ambos, acompañándolos a sus lugares de enterramiento. Por otro lado, la importancia de tratar la decoración completa del convento será relativa a aquellas pinturas que pudieron haber pertenecido a la casa-jardín del Prado en aras de dejar abierta la investigación futura de esa otra colección.

En Salamanca fundó, la familia de los Fonseca, el convento de la Encarnación, llamado de las Úrsulas, fundado en 1512 por Alonso de Fonseca, estando sujeto a la sede de Santiago, y en cuya iglesia defendió la Universidad el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, que ya por aquella época, fue objetivo de la familia Fonseca; construyó la casa de las Salinas, el Palacio de Monterrey, el colegio del Arzobispo y el convento de las agustinas⁷⁰², que es el que nos compete a partir de ahora y cuya documentación de la desamortización, sumada a otras fuentes, arrojan cierta luz sobre la colección del interior donada por Manuel de Zúñiga y Fonseca, y sus sucesores.

Al parecer, los condes profesaron gran devoción hacia la orden de san Agustín y sus monjas descalzas de Salamanca, según revela la vida de Fray Juan de la Magdalena - fraile agustino que obraba milagros y quien estuvo muy presente en las vidas de los condes-. Tanto es así que, a petición de la piadosísima condesa, les acompañará en la embajada de obediencia a Roma, en 1628, y también en su virreinato partenopeo, siendo recibido con agasajos en Madrid por parte de los condes y quedándose a su servicio hasta la muerte de ambos⁷⁰³.

A lo largo del siglo XIX la literatura atribuye motivaciones muy diversas para la construcción del templo y convento de las agustinas: José María Quadrado, en 1884, escribe que fue construido por el conde, por orden de su padre, virrey de Perú, para retiro de su hermana Catalina⁷⁰⁴, y que finalmente fue ejecutado por Manuel de

⁷⁰² VILLAR Y MACÍAS, II, XI: 296.

⁷⁰³ SAN ESTEBAN, 1662: 45-61.

⁷⁰⁴ QUADRADO, 1884: 128.

Zúñiga trayendo los lienzos de Italia⁷⁰⁵. Bernardo Dorado, un siglo antes, apuntaba a la necesidad de la congregación de tener un monasterio tras la riada de 1626 y la piadosa hazaña de Monterrey de construirlo⁷⁰⁶, aunque en *Historia de Salamanca*, escrita en 1776, contempla la posible conjunción de los dos factores; el mandato del V conde de Monterrey de que se construyera un convento para su hermana, y el hecho de que las Madres Agustinas necesitaran de un edificio⁷⁰⁷.

Las trazas fueron realizadas en Italia por Giovanni Fontana ya en 1598, comenzándose la obra en 1636⁷⁰⁸, poniéndose la primera piedra el 17 de marzo de ese mismo año⁷⁰⁹. Esta primera fecha tan temprana, 28 años antes de la riada, confirma la razón de alojo a la hermana del virrey de Perú y V conde Monterrey, como una de las razones primeras de la construcción de un convento. Evidentemente, el hecho de que pasaran 38 años hasta la colocación de la primera piedra deja al descubierto que no fue la motivación de Manuel de Zúñiga la de dar cobijo a su tía, probablemente solo recogió la idea.

Más interesante, aunque menos plausible es la teoría de García Boiza quien, en 1945, escribe que, siendo el conde virrey de Nápoles, el palacio virreinal era un lugar de arte y cultura, donde los artistas encontraban mecenazgo, en particular un español que producía extraordinaria expectación, refiriéndose a José de Ribera, de quien era protector el conde de Monterrey; tanto que el pintor tenía allí su estancia en la que residía. En el año 1635 se produce un prodigio y cambio en su pintura con la obra que ha sido considerada por la crítica como la más completa pintura barroca mariana que existe, conocida como *Purísima de Monterrey*⁷¹⁰. Aquí es cuando el autor expresa que la idea de que realizar el templo salmantino responde a la necesidad de dar un marco digno a lo que considera una joya. Mientras que la aparición de una hija ilegítima de Manuel de Zúñiga fue el motivo para la construcción del convento que se decide realizar cerca del palacio que tenían en

⁷⁰⁵ QUADRADO, 1865: 91.

⁷⁰⁶ DORADO, ed.1876: 440.

⁷⁰⁷ DORADO., ed. 1861: 372.

⁷⁰⁸ QUADRADO, *op. cit. supra.*,1884:, p.128.

⁷⁰⁹ MADRUGA, 1984: 75.

⁷¹⁰ GARCÍA BOÍZA, 1945: 7.

Salamanca, la iglesia fue pensada como edificio cuyo principal propósito era contener la obra del valenciano⁷¹¹. Quizá este argumento sería más convincente si se refiriera a la iglesia como monumento al concepto de la Inmaculada Concepción y no al cuadro del *Spagnoletto* sobre este tema, que, por supuesto, constituye la joya pictórica del templo.

A pesar del romanticismo que envuelve la teoría de García Boiza, algunos documentos conservados en la Biblioteca Nacional de España muestran como ya, durante su segunda embajada, tuvo en mente el conde la construcción de un complejo religioso, para lo que Urbano VIII le concede un indulto por el cual don Manuel podía elegir entre los obispados de Cuenca, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Zamora y Ávila. Sin embargo, no es hasta el año de 1635 cuando se le concede al conde de Monterrey el patronazgo del convento, y se acepta la construcción de un nuevo templo y monasterio donde él considerara oportuno (**Doc. 17**).

En la conjunción de motivos que pudieron darse para dicha fundación, el político-religioso es sin duda el más importante y plausible. El fervor de los condes por la orden agustina comenzaría ya en Roma, durante su segunda embajada (1628-1631), probablemente inducidos por fray Juan de la Magdalena, asistiendo a la ceremonia de colocación del Sacramento en el Hospicio de los Agustinos Recoletos de Roma⁷¹² que, hasta el momento, solo había sido oratorio. La condesa pronto se convirtió en su bienhechora costeadando buenas pinturas, como relató Miguel de Erce en 1648, en su *Prueba de la predicación del apóstol Santiago el mayor en los reinos de España*⁷¹³. Dicho hospicio se encontraba en la vía Felice, frente al convento de trinitarios calzados, estando su iglesia dedicada a san Guillermo que, según Erce, la condesa decoró movida de la virtud y sinceridad de un religioso lego⁷¹⁴, probablemente, el fraile. En ella encontramos una pintura anónima de la *Virgen entre San Agustín y Santa Mónica*, además de una *Virgen de Guadalupe* fechada en 1669⁷¹⁵. Esta atención por parte de los condes no es baladí, pues se trataba de la primera

⁷¹¹ / GARCÍA BOÍZA, *op. cit. supra*, 1945., pp.7-8.

⁷¹² Fue la primera comunidad de Agustinos Recoletos en Roma.

⁷¹³ Cfr. SERRANO, 2018: 240.

⁷¹⁴ ERCE, 1648: 224.

⁷¹⁵ ANSELMINI, 2008: 284.

comunidad de agustinos recoletos en Roma, orden hispánica, en plenos enfrentamientos diplomáticos entre España y Francia, tomando Roma como escenario o campo de algunas batallas. Podemos deducir las importantes connotaciones políticas que suponía tener una casa agustina en Roma y, por lo tanto, ser benefactor de la misma, como no podía ser de otra manera, siendo Manuel de Zúñiga embajador, representante de Felipe IV, y este, cabeza de la Monarquía Hispánica; monarquía que se presentaba a sí misma como gran defensora del catolicismo. Es muy posible que aquí se halle el origen o idea germinal de la fundación salmantina; es más, la iglesia romana se erige en un monumento a la Inmaculada Concepción⁷¹⁶, reflejado en sus estucos, concepto defendido ante el Papa por el conde y finalmente concedido mediante un breve papal, por lo que ambos debieron de tener gran interés en contribuir a la decoración de tan grande hito político-religioso⁷¹⁷. Las relaciones de esta casa con la homónima de Madrid fueron estrechas y en 1628 se enviaron desde Roma una serie de cuadros con *Historias de San Guillermo*⁷¹⁸. El desaparecido convento de agustinos, llamado convento de Copacabana, que se encontraba en el paseo de Recoletos de la ciudad, contó con una capilla dedicada a san Guillermo⁷¹⁹, ubicada en el lado del evangelio⁷²⁰, donde, seguramente, se dispondrían las pinturas que envió la condesa desde Roma. De estas pinturas nada se sabe en la actualidad; aunque el convento se desamortiza, los lienzos ya no aparecen⁷²¹. Sin embargo, sí se realizaron frescos de la *Vida de San Guillermo* de la mano de Lanfranco para la iglesia de San Agustín en Roma, cuyas imágenes llegaron mediante grabados recopilados por Carlo Cesio que aún hoy se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷²², por

⁷¹⁶ La devoción del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen se vinculó fuertemente a la monarquía hispánica durante el siglo XVII

⁷¹⁷ Para más información sobre la importancia política del convento, su historia y decoración ver TORNEL, "La iglesia de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: monumento barroco a la *Pietas Hispánica*", 2015.

⁷¹⁸ GONZÁLEZ, 2015: 70.

⁷¹⁹ DÍAZ; LOPEZOSA, 1999: 192-193

⁷²⁰ Esta capilla entera fue donada a Juan de Santacruz, alguacil mayor de la Santa Inquisición para su entierro, por lo que sus herederos debieron abonar el coste del retablo del santo (Ibíd.)

⁷²¹ ARABASF, 7-130-1.

⁷²² Imágenes, cat. 50 y 51 (Cesio, 16--)

lo que cabe preguntarse si dichos frescos podrían haber inspirado las pinturas comisionadas por los condes o incluso si el propio Lanfranco pudo participar en ellas.

Monumento a la *Pietas Hispanica* y la Inmaculada Concepción, la fundación romana fue muy modesta y solo en 1629, Urbano VIII concede la posibilidad de tener el Santo Sacramento en ella. En 1656 recibe el nombre de san Ildefonso y san Guillermo y en 1667 comenzará el templo dedicado a San Ildefonso y Santo Tomás de Villanueva. Lamentablemente, con la ocupación francesa se perdió toda la documentación anterior a la misma⁷²³, y no podemos determinar nada más sobre la intervención de los condes o la transferencia de pinturas. Como se puede comprobar, la construcción y decoración del convento de agustinas de Salamanca, supondrá una continuación de la labor comenzada por los condes en Roma, con la importancia político- religiosa que ya hemos señalado.

Aunque, en la práctica, es en Roma donde empieza este vínculo con la orden, activamente, el germen viene de más atrás, con la conocida construcción por parte de Felipe III del Real convento de la Encarnación de Madrid, de agustinas recoletas y que, como hemos visto en capítulos anteriores, los condes tenían muy presente: eligieron su residencia frente a este y cerca del Real Alcázar, una ubicación estratégica que nos indica que los condes no dejaban absolutamente nada al azar.

La Inmaculada Concepción de la Virgen tuvo devoción⁷²⁴ desde el siglo VII en la Italia meridional, con los Austrias se reavivará tomándose como bandera religiosa y política que defenderán sus virreyes y embajadores⁷²⁵. Consecuentemente, y siguiendo esta tradición y la labor comenzada en Roma, el éxito de Manuel de Zúñiga ante el Papa tuvo que tener un reflejo también en la ciudad partenopea: participará en la elección de artistas para la decoración del Gesú Nuovo, como hemos visto, cuya iglesia estaba dedicada a la Inmaculada, mientras que, en la cartuja de San Martino,

⁷²³ GONZÁLEZ, *op. cit.*, 2015, pp. 71-72.

⁷²⁴ La devoción del misterio en Villalpando, lugar de nacimiento de Manuel de Zúñiga, parte ya del siglo XIII, de tal forma que, haciendo caso omiso a las discusiones teológicas, se asume como cierto y se celebra con solemnidad (CARMONA, 2005: 370) Por otro lado, la vinculación de la Virgen con San Agustín comienza con los tratados del santo en los que la virginidad de María aparece tratada en múltiples ocasiones, estrechamente vinculada con la Encarnación (MARTINO, 2005: 724).

⁷²⁵ El duque de Osuna se convertirá en el primer virrey inmaculista en Nápoles, bajo cuyo virreinato se construirán la "Concezione degli Spagnoli" (1583) e la "Concezioni degli Italiani" (1586).

en los años de su gobierno, Domenichino pintará a la Virgen intercediendo por los males de Nápoles con la inscripción: “SEMPER VIRGO DEI GENITRIX IMMACOLATA”⁷²⁶. En resumen, se traducirían en un aumento de la obras y procesiones dedicadas o que hicieran alusión al misterio, promoviendo la fiesta de la Inmaculada en todo el reino napolitano⁷²⁷. La decoración del convento de Salamanca será la continuación de las labores de auto propaganda iniciadas tanto en Roma como en Nápoles.

4. 4. 2 *Decoración y transferencia de pinturas de la colección.*

Sin duda alguna, para el estudio de la pintura ubicada en clausura, han sido de vital importancia los trabajos en la década de 1980 de Ángela Madruga Real y Emilia Montaner, quienes fueron las últimas seglares a las que se les permitió entrar y consultar el archivo. La comparación de los inventarios aportados por Madruga, y sus descripciones de las obras vistas por ella y por Emilia Montaner, y la comparación realizada en esta tesis con los inventarios realizados a la muerte de los condes, ponen de manifiesto la transferencia de obras del palacio de Madrid al convento de agustinas recoletas. Este hecho, pudo haber sido dejado por escrito por Manuel de Zúñiga antes de su muerte, como consta en el inventario de 1676 realizado por su sucesor Juan Domingo de Haro, donde todos los cuadros, aunque aún no se habían colocado a causa del derrumbe de la capilla mayor, tenían ya su ubicación pensada.

Más importante, es la documentación inédita relativa a la Desamortización de Mendizábal, que trataremos más adelante. Aunque, finalmente, el convento no es suprimido, se realizan varios inventarios de sus bienes, siendo el más completo y clarificador el redactado por Valentín Carderera, en 1839. A pesar de que los estudios sobre la figura de Monterrey y su colección parten ya de 1976, cuando Pérez Sánchez realiza su trabajo *Las colecciones de pintura del conde de Monterrey*, y terminan en 2018 con un libro sobre el jardín del palacio de Madrid del conde⁷²⁸, ninguno estudia los inventarios de la desamortización. Es por ello que la aportación

⁷²⁶ MAURO, 2008: 218.

⁷²⁷ RIVAS, 2015: 520-521.

⁷²⁸ PONCE; RIVAS, 2018.

documental inédita que supone es muy importante para nuestro estudio, y la comparación con los inventarios anteriores, arroja luz sobre algunas obras y su procedencia. Uno de los puntos más importantes de este trabajo, más allá de los documentos inéditos, es la puesta en relación de los inventarios conocidos, trabajados aquí de forma conjunta, y los interesantísimos del convento de agustinas, publicados por Ángela Madruga.

4.4.2.1 Iglesia de la Purísima Concepción

La iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca es una entidad museística en sí misma, un edificio creado íntegramente como forma de expresión del arte italiano de su tiempo, con una clara intención del más elevado gusto cultural de la época que habría de contener los sepulcros de Manuel de Zúñiga y Fonseca y Leonor María de Guzmán. Como si de un gran aparato se tratara, es un monumento parlante, a través de los tiempos, de la personalidad del VI conde de Monterrey, de su afán coleccionista y cultural, de su riqueza económica e intelectual y, por supuesto, de su devoción. La iglesia de la Purísima del convento de agustinas recoletas es enteramente un órgano de comunicación de conceptos y valores de quién fue su patrono, pero también uno de los focos más completos de irradiación artística que recogía las nuevas formas de hacer de la Italia, transmitidas a través de una obra arquitectónica, escultórica y pictórica.

La intención de su patrono quedará reflejada en la diferencia estilística de los espacios: mientras que el convento es mucho más sobrio, pues es la zona no pública y de residencia, el templo será de marcado carácter italiano, casi un alarde elegante del arte que vio durante su virreinato Manuel de Zúñiga, como medio de autopromoción, acorde a su nuevo estatus, que todos pudieran contemplar. Tanto es así, que las obras serán dirigidas desde Italia, en un primer momento, y la mayoría

de la decoración, ejecutada en Nápoles y enviada después, en el viaje de regreso de los condes⁷²⁹.

Concepto.

La iglesia de la Purísima⁷³⁰ aparece como un gran monumento conmemorativo, en primera instancia, a la Inmaculada Concepción, pero también a exaltar y glorificar a los VI condes de Monterrey, que tienen allí sepultura, no únicamente como defensores del concepto, sino también como gobernador, virrey y devoto, como veremos en el caso del cuadro de *San Genaro* o en sus propios sepulcros. Durante el siglo XVII, la Monarquía Hispánica fue una gran defensora de la idea la concepción de la Virgen como inmaculada. Aunque tuviera su origen en la Edad Media, época en la que también comienzan la tradición los reyes aragoneses y castellanos de su apoyo a la idea, los Austrias, a finales del XVI, comenzaron una gran campaña de la que se harían eco los nobles devotos como el conde de Monterrey, y más si consideramos que no fue solo una cuestión religiosa, sino también política, ya que tanto Felipe III, Felipe IV y Carlos II, decidieron enviar embajadas a Roma⁷³¹ con la idea de convertir la doctrina en dogma. Este será el papel que Manuel de Zúñiga desempeñará durante su embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV.

El hecho de que toda esté planificada y su decoración hecha por artistas italianos, como si trajera un trozo de Italia a Salamanca, habla de una parte muy importante de su vida y su carrera política, con el peso suficiente como para derivar en una obra de estas características; así, todo el templo nos habla, directa o indirectamente, de la carrera política de Manuel de Zúñiga y sus estrechos lazos con el rey, como uno de sus ministros más importantes. Siguiendo la corriente que se había iniciado a principios de siglo, con el Real Monasterio de El Escorial como referente, aquellos nobles que habían tenido contacto con Italia habían seguido las mismas líneas constructivas y decorativas en un alarde y deseo de parangonarse con las más altas

⁷²⁹ AHPM, 5376: 794 *Cfr.* SALTILLO, 1953: 179 y BURKE, 1984, II: 159, donde dice que se trajeron más de cien carretas para Madrid y Salamanca, llenas de objetos para la fundación y la casa de Madrid.

⁷³⁰ Proyecto de Bartolomeo Picchiati (MADRUGA, 1984: 220).

⁷³¹ CALVO, 2013: 158.

creaciones⁷³². También el conde de Monterrey continúa en esta misma línea en la concepción de la iglesia, algo que se entiende a la perfección si la comparamos con otras como la del convento de *Porta Coeli*, de Valladolid, mandada construir por el marqués de las Siete Iglesias, y que guarda muchas similitudes con la fundación salmantina.

En 1622 Manuel de Zúñiga consigue la promulgación del decreto *Santissimus*, uno de los principales avances hacia la declaración de la Inmaculada Concepción como dogma⁷³³. Este logro fue uno de los más importantes en la carrera política de Monterrey, quedando así reflejado en los epitafios de los condes, el cuadro de la *Inmaculada* de Ribera y la propia fundación y advocación de la iglesia. Así también, las pinturas que la acompañan deberán sostener esta idea. Este éxito, junto con la gestión de la erupción del Vesubio en 1631, constituyen dos acontecimientos importantes de los que el conde se ocupó de dejar constancia y homenaje; por ello la iglesia de las agustinas se presenta como monumento conmemorativo y defensor de la doctrina, en el que descansan sus defensores.

Como describía Villar y Macías, la iglesia de la Inmaculada Concepción, es un pequeño museo de pintura italiana, que cuenta con un total de dieciséis cuadros, principalmente de Lanfranco, Ribera y Stanzione⁷³⁴. Como en toda “creación” de Monterrey, existe una combinación, ya emblemática, de influencia italiana y la ejercida por el monarca, su palacio y conventos. Así pues, vemos esa concepción italiana en las trazas, pinturas y esculturas que se hicieron en Nápoles, pero sin dejar de emular un hito en la arquitectura religiosa de la corte, como es el Escorial, incluyendo las grandes capillas a los lados de la nave, las pilastras pareadas que suben hasta la cornisa, y la aparición de jaspes y mármol de colores, además de la propia concepción del templo como museo⁷³⁵. Todas las obras fueron encargadas

⁷³² GARCÍA CUETO, 2016: 199-200.

⁷³³ RIVAS, 2016: 299.

⁷³⁴ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁷³⁵ *Ibid.*

entre Roma y Nápoles, especialmente en esta última, donde los condes pasaron siete años⁷³⁶.

El padre Villerino, ya a finales del siglo XVII, describe el templo como uno de los más suntuosos de la ciudad, lleno de alabastros y jaspes, y pinturas de gran calidad. Además de referirse a los cuadros del Altar Mayor, realiza un recorrido minucioso por el resto de las capillas arrojando luz sobre la disposición original de elementos decorativos. En el altar colateral derecho se hallaba el cuadro de *San Agustín*, aunque no da nombres de autores, y un *San Miguel* de bulto que hoy se conserva en el Museo Provincial de Salamanca, realizado en plata. El altar que le sigue está dedicado al *Nacimiento de Jesús*, decorado con la pintura del mismo tema.; el colateral izquierdo tiene el cuadro de *San Nicolas Tolentino* y un *San Roque* de bulto, mientras que el siguiente altar se dedicó a *Nuestra Señora del Rosario*, conteniendo la pintura de Stanzione. Frente al púlpito, es decir, en el lado del evangelio, hay un altar dedicado a la *Encarnación* y tiene una pintura grande con este misterio, refiriéndose a la *Anunciación* de Lanfranco⁷³⁷.

Sobre otros objetos de valor, escribe el padre que el convento guarda una custodia de bronce y jaspe dorado tasada en 50.000 reales, un relicario exclusivamente realizado para varias reliquias entre las que se encuentran dos espinas de la corona de Cristo y un fragmento de su vestidura, leche de los Santísimos pechos de la Virgen, 18 medios cuerpos de santos hechos en bronce con la cabeza dorada llevando en el pecho, cada uno, una reliquia, ocho pirámides de bronce dorado que contienen reliquias, 8 brazos de bronce con manos de plata. Hay una reliquia de San Agustín y 17 cabellos de la Virgen María; cuatro urnas con cabezas de santos, dos de plata y dos de ébano. Tres cruces de cristal y plata sobre dorada; otra hecha de coral y oro esmaltado. Tienen la mitad del medio cuerpo de San Gregorio Taumaturgo en una urna de cristal y oro, que le dio Urbano VIII al conde de Monterrey, y otros preciosos bienes⁷³⁸, lo cual justificaría la presencia de una pintura sobre el santo que, según el

⁷³⁶ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁷³⁷ VILLERINO, II, 1691: 4-5.

⁷³⁸ VILLERINO, I, 1690: 5-6.

inventario de 1676⁷³⁹, debía estar en el templo y que, como ocurrió con el *San Francisco* del retablo, fue finalmente sustituido por otra pintura.

Decoración del Altar Mayor

Trataremos de ser lo más breves posible en cuanto a la decoración de la iglesia, en general, por ser un tema ampliamente estudiado, tal y como hemos visto en el estado de la cuestión de esta tesis (capítulo 1).

Aunque en un primer momento pueda parecer que todas las pinturas de la iglesia fueron encargos realizados por Manuel de Zúñiga ex profeso, vamos a ver en las siguientes líneas que algunos cuadros no encajan con la idea principal de decoración e intentaremos dilucidar qué pudo suceder y qué pinturas pueden haber formado parte de la colección personal de los condes de Monterrey, para lo que analizaremos las pinturas del interior, publicaciones recientes⁷⁴⁰ y algunos documentos:

En 1657, sucede el desastre, derrumbándose la capilla mayor y causando graves daños en retablos y la muerte de una de las monjas. Desastre que vuelve a repetirse en 1680 con la caída de un rayo que destruye la cúpula; así pues, la capilla mayor no pudo consagrarse hasta 1687⁷⁴¹. Se desconocía si las pinturas del retablo estaban ya colocadas o no; probablemente no lo estuvieran según la autora Luisa María del Amo, quien asegura que hasta 1687, fecha en la que se acaban las obras, permanecieron en una capilla de Santa Úrsula⁷⁴². Aunque no sabemos desde qué fecha se guardaron allí, lo que sí parece es que no todas tuvieron esta misma suerte: la investigación realizada en el Archivo Histórico de Salamanca demuestra que hubo una primera colocación de pinturas; el retablo se encontraba completo ya en 1656. El 12 de agosto de ese mismo año se le pagan al pintor Gabriel Martín un total de 64 reales por clavar todas las pinturas del retablo mayor (**Doc. 18**), lo que significa que estas estaban dispuestas cuando ocurre el primer desastre y, como apuntaba Villar y Macías, los daños llegaron a los retablos también. Existe una alta probabilidad de

⁷³⁹ MADRUGA, 1987: 226, doc. XL.

⁷⁴⁰ DÍAZ PADRÓN, M. "Un San Agustín de Rubens en el altar de las Agustinas de Salamanca" en *Tendencia del mercado del arte*, 2018, nº 116, pp. 84-87. 2018; URREA, J. "El cielo de los Monterrey" in *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, ISSN: 1889-1462, nº 41, 2019, pp. 108-118.

⁷⁴¹ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 363.

⁷⁴² DEL AMO, 2001: 699

que algunas pinturas de la iglesia fueran donadas tras la muerte de los condes, y no encargadas exprofeso, dados los daños que pudieron sufrir las destinadas originalmente para tal efecto. Aunque sabemos que algunas pinturas de la colección Monterrey fueron a parar al convento, la mayor parte de ellas se encuentran en clausura y no había indicios anteriores de que se hubieran destinado a decorar la iglesia; sin embargo, quizá a causa del primer desastre, algunas pudieron sustituir las encargadas exprofeso. Miguel de Salamanca, administrador de los bienes de los condes, se encargará de recoger los objetos de mayor calidad, siguiendo las instrucciones dejadas por la propia Leonor María de Guzmán para terminar tanto la iglesia, como los sepulcros, y serán los herederos los encargados de elegir lo mejor que atesoraba su casa para cumplir con el testamento de la condesa (**Doc. 19**).

De las reparaciones se hizo cargo Juan Domingo de Haro, VII conde Monterrey, quien coloca en el retablo el único Rubens de toda la iglesia, en el lugar que debía ocupar un *San Francisco*, según el inventario redactado en 1676, realizando así una de las mejores contribuciones a la decoración del templo. De los tres cuadros restantes que acompañan a la *Inmaculada* en la pala de altar, desconocemos si eran los pensados originalmente para este propósito o si proceden de alguna de las colecciones madrileñas. El informe de la restauración de las obras publicado en 1996 revela que tanto el *San Agustín* de Rubens, donado posteriormente por Juan Domingo de Haro, como el *Abrazo ante la puerta dorada*, muestran añadidos no originales⁷⁴³, lo que sugiere que debieron adaptarse a este nuevo marco. Si revisamos cuidadosamente la obra de Ponz, él ya sugiere esta posibilidad en 1783 cuando describe las cuatro pinturas que acompañan a la *Inmaculada* y de las que publica que son Massimo Stanzione a quien el conde conocería o bien, tras adquirir las pinturas, decidió adaptarlas al retablo⁷⁴⁴.

[...] “Se ve Nuestra señora sobre un trono de nubes cercada de gloria, y acompañada de multitud de Ángeles mancebos, y niños, con gran claridad, y resplandor en todo; de suerte, que desde que se entra en la

⁷⁴³ PÉREZ DE ANDRÉS, 1996: 85.

⁷⁴⁴ PONZ, 1783, XII: 222.

Iglesia hace un maravilloso efecto. Las figuras son por lo menos del tamaño del natural” [...]745.

Con estas palabras describía Antonio Ponz la pintura principal de la iglesia⁷⁴⁶. Si bien esta obra fue un encargo para el templo y nunca formó parte de la colección personal del conde, suscita gran interés por ser un hito en la obra del valenciano que llega a España a través de Manuel de Zúñiga, y por tratarse del eje vertebrador de la iglesia y su decoración, por lo que no podemos dejar de referirnos a ella.

En el interior del templo, siguiendo el eje longitudinal del mismo, los ojos del visitante se topan con la *Inmaculada Concepción* de Ribera, conocida como *Purísima de Monterrey*, presidiendo el Altar Mayor. Se trata de un gran lienzo de 5,02 x 3,29m. firmado por el autor “Jusepe de Rivera, Español Valenciano, 1635”⁷⁴⁷. La presencia de esta obra tiene un significado muy importante, no solo por tratarse del eje de la fundación, sino por su papel dogmático y propagandístico⁷⁴⁸. Este tipo de centros, vinculados a personajes importantes, fueron irradiadores de corrientes espirituales, dogmáticas y políticas, muchas veces a través de sus programas decorativos, como es el caso.

La *Concepción* de Ribera en el convento de las agustinas es ya nombrada, a principios del siglo XX, por el XVII duque de Alba en su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷⁴⁹. García Boiza, como otros tantos autores⁷⁵⁰ señala lo famoso que es el cuadro de la *Purísima Concepción*, rodeado de lienzos de Baglioni, Lanfranco y Guido Reni⁷⁵¹, atribuciones que veremos más adelante y que

⁷⁴⁵ PONZ, *op. cit. supra.*, 1783, XII.

⁷⁴⁶ Dorado únicamente la menciona para proseguir con los lienzos que la acompañan en el Altar Mayor (DORADO, 1861: 373-375); así también Villar y Macías la destaca en el centro de la pala de altar señalando el impacto que produce al entrar por sus dimensiones y belleza aunque sin describirla (VILLAR Y MACÍAS, 1887, II: 364), o Araújo, que expresa algo más datándola en 1635 y realizando una descripción más que sucinta sobre la colocación de la Virgen rodeada de ángeles y nubes. Así aparece también citada, sin sombra de duda alguna, en los inventarios de la Desamortización (ARABASF, 2-8-3).

⁷⁴⁷ DORADO, 1861: 374.

⁷⁴⁸ MADRUGA, 1983: 414-415.

⁷⁴⁹ ALBA, *Discurso*, 1924: 91.

⁷⁵⁰ Modesto Falcón, Gómez Moreno, el propio Antonio Ponz, etc.

⁷⁵¹ GARCÍA BOIZA, 1945: 25.

no se corresponden con los estudios más recientes de, por ejemplo, Matías Díaz Padrón⁷⁵².

Respecto a los cuatro lienzos que se describen a continuación, y que forman parte del retablo mayor, no sabemos, como hemos visto, cuáles formaban parte de la primera idea decorativa del retablo, a excepción del *San Agustín*, o si hubo que sustituirlos por haber sufrido daños. No existe, en el inventario realizado en la Casa de las Rejas, cuadros con temática similar a los que vamos a ver, sin embargo, debemos tener siempre presente que desconocemos los objetos decorativos de la Casa del Prado, desde la que también pudieron producirse traslados.

La reedición ampliada por Ramón Girón de la *Historia de Salamanca* escrita por Bernardo Dorado, nos aporta un interesante dato sobre la ubicación o disposición que los mismos tenían en 1861, y que debieron de cambiarse de lugar tras alguna restauración, probablemente, en los años 80 del mismo siglo, junto con la *Inmaculada* de Ribera⁷⁵³. En su descripción, en el primer piso del retablo realizado por Cosimo Fanzago se encontraban un *San José con el Niño en brazos* a la izquierda de la *Concepción*, y el *San Agustín*, a la derecha, este último donde se conserva actualmente; mientras que el cuerpo superior, a la izquierda, la *Visitación*, como hoy en día, y a la derecha, *San Juan Bautista*, teniendo, actualmente intercambiadas las posiciones de este último con el *San José*. Como Ponz, asegura que son obra de Massimo Stanzione⁷⁵⁴. Del mismo modo, Villar y Macías, asegura que todos los lienzos que flanquean a la *Inmaculada* en el retablo mayor son de Massimo Stanzione, incluido el *San Agustín* de Rubens y el *San Juan* atribuido a Guido Reni o su escuela⁷⁵⁵. En 1981, Brown y Elliott creyeron ver la mano de Lanfranco en estas mismas pinturas. De forma muy generalista, por no ser el tema a tratar en *Un palacio para el Rey*, indican que en el retablo hay pinturas de Ribera, Lanfranco y Guido Reni⁷⁵⁶, seguramente siguiendo a García Boiza.

⁷⁵² DÍAZ PADRÓN, *op. cit.*, 2018.

⁷⁵³ ARABASF, 2-42-2.

⁷⁵⁴ PONZ, XII: 222; GIRÓN, 1861: 375.

⁷⁵⁵ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁷⁵⁶ BROWN; ELLIOTT, 1981: 123.

De manera pormenorizada, del *San Joaquín y santa Ana o Abrazo ante la puerta dorada*⁷⁵⁷, que se encuentra en el marco superior izquierdo del retablo, señala Madruga que se encontraba muy sucio en la década de 1980, y, aunque actualmente es difícil de apreciar por la altura, no se encuentra en malas condiciones. Respecto a la atribución de esta pintura, se ha especulado a lo largo de los siglos XIX y XX, sin ningún resultado convincente, por lo que Ángela Madruga cita a otros autores, sin entrar en valorar las atribuciones, algo que tampoco realizaremos en este estudio por la imposibilidad de identificación⁷⁵⁸. No obstante, en el inventario de bienes realizado en 1676⁷⁵⁹, cuando aún no se habían acabado las obras, se dice que es una pintura de Massimo Stanzione, lo que explicaría que tantos autores hayan atribuido los otros tres cuadros que acompañan a la *Inmaculada* al mismo autor, erróneamente. El inventario no muestra ningún error atributivo y está basado en las memorias que el conde había dejado⁷⁶⁰, por lo que sería bastante acertado pensar en la posibilidad de que sea del círculo de Cavalier Massimo. No obstante, autores como Gómez Moreno han realizado otras atribuciones, pensando en Cavedone⁷⁶¹, incluso en Giovanni Lanfranco⁷⁶², del que escribe Pérez Sánchez, que su atribución carece de fundamento⁷⁶³. Quizá por la altura y la dificultad de apreciar el lienzo, hayan sido estas tan dispares.

Al otro lado, también en la parte superior, se ubica el *San José con el Niño*, obra de la que Ángela Madruga señala que está peor conservada que la anterior, algo que no se corresponde con la actualidad, gracias a las intervenciones que se hicieron entre 1993 y 1995⁷⁶⁴. Tanto en este caso y el anterior, Pérez Sánchez escribe que parecen de Cavedone⁷⁶⁵, de lo que se hace eco Ángela Madruga⁷⁶⁶, a pesar de que no tenemos ninguna noticia sobre la relación del conde de Monterrey con este

⁷⁵⁷ Ref. biblio.: MONTANER, 1987: 208.

⁷⁵⁸ MADRUGA, 1983: 415.

⁷⁵⁹ Publicado por Madruga Real en su tesis (MADRUGA, 1984: 794).

⁷⁶⁰ MADRUGA, 1984: 794.

⁷⁶¹ GÓMEZ MORENO, 1916: 19.

⁷⁶² GARCÍA BOIZA, 1945: 26.

⁷⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 161.

⁷⁶⁴ PÉREZ DE ANDRÉS, 1996: 84-85.

⁷⁶⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1965, p. 569.

⁷⁶⁶ MADRUGA, 1983: 416.

autor. Sin embargo, tanto Elías Tormo⁷⁶⁷, como Emilia Montaner⁷⁶⁸, ven cercanía a modelos de Alessandro Turchi, especialmente en la comparación de este lienzo con el de la *Huida de Egipto* conservado en el Museo del Prado, cuya similitud, o exactitud en el rostro de san José, es innegable. El caso es que fue una pintura muy apreciada en Salamanca de la que podemos encontrar una copia de grandes dimensiones en la sacristía del Colegio de la Compañía de Jesús⁷⁶⁹.

En el marco inferior izquierdo encontramos el *San Juan Bautista*, que parece bastante probable que sea de Guido Reni⁷⁷⁰ o, bien, de su taller⁷⁷¹. Muy cercano al *San Juan Bautista* del boloñés conservado en la Dulwich Pictures Gallery de Londres⁷⁷². No es extrañar que el conde tuviera en su posesión obra de Guido Reni, pues fue fundamental en el desarrollo de la pintura napolitana y referencia para pintores como Massimo Stanzione. La mezcla del clasicismo de la escuela romano-boloñesa, con el claroscuro y dramatismo de Caravaggio que experimentó en diferentes obras, debió de resultar una combinación muy atractiva para Monterrey que reflejará en esta iglesia, con ese contraste entre los cuadros de santos de Ribera y la *Anunciación* de Lanfranco, como pares contrapuestos, representando a la perfección el panorama pictórico napolitano de la década de 1630. Como el resto de los artistas representados en la iglesia, participó en la decoración de la capilla del Tesoro de San Genaro, y en la cartuja de san Martino, los dos grandes centros con grandes proyectos decorativos del momento, con una correlación clara de artistas entre aquello que va sucediendo en Nápoles y las colecciones del conde de Monterrey.

Finalmente, a la derecha de la *Inmaculada* encontramos uno de los regalos que los VII condes de Monterrey realizaron al convento: el *San Agustín* que, recientemente, Matías Padrón ha atribuido a Rubens⁷⁷³, por lo que muy probablemente lo

⁷⁶⁷ TORMO, 1915:19.

⁷⁶⁸ MONTANER, 1987: 214.

⁷⁶⁹ TORMO, *op. cit.*, 1915, p. 19.

⁷⁷⁰ GARCÍA BOIZA, 1945: 29.

⁷⁷¹ MONTANER, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁷² Pérez Sánchez creyó que el estilo está más cerca de Cantarini (PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 131), de lo que igualmente se hizo eco Ángela Madruga (MADRUGA, 1983: 418).

⁷⁷³ DÍAZ PADRÓN, 2018.

adquirirían durante el periodo en el que Juan Domingo de Haro fue gobernador de Flandes. Este lienzo sustituye a un *San Francisco* pensado para el retablo, junto con el resto de pinturas que ya hemos visto, siempre según el inventario realizado en 1676, lo que refuerza la teoría de que el retablo fue pensado en un primer lugar para la iglesia del convento franciscano, llamado de las Úrsulas, de la misma ciudad. El convento de las Úrsulas había sido fundado en 1513 por uno de los antepasados del conde, Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, advocándolo también a la Inmaculada Concepción de la Virgen⁷⁷⁴. Debemos deducir entonces dos cosas: la primera es que ese inventario estaría, al menos parcialmente copiado de uno anterior, cuando se pensó la pala del templo franciscano, y la segunda, que Manuel de Zúñiga reutiliza para su iglesia un retablo ya hecho, razón por la que, como apuntan otros historiadores, el muro de la capilla mayor de la fundación de Monterrey quedaba desnudo en su parte alta y hubo que pensar, ya desde Italia, en cierta decoración que llenara el espacio, incluyendo el *Dios Padre* de Pereda, que abordaremos más adelante. Muy probablemente, la idea de conseguir pinturas para el retablo de las Úrsulas estuvo presente en el conde, al menos, como hemos expuesto, hasta su segunda embajada romana; sobre todo si tenemos en consideración el acontecimiento que tuvo lugar en 1618: Felipe III pide juramento a la Universidad de Salamanca de defender el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y para cuya celebración y cumplimiento se eligió la iglesia de ese convento, lo que supuso una gran honra para la familia Fonseca⁷⁷⁵. Es la razón por la que me inclino a pensar que el *San Francisco*, hoy perdido, que iría originalmente en el retablo, fue una obra encargada en Roma, o incluso en España, pero nunca en Nápoles. Por lo mismo, fue pensado para otro convento.

La Piedad, de Ribera

Aunque Ponz cataloga como admirable la pintura de *Cristo muerto en brazos de la Virgen* que hay sobre el retablo mayor de la iglesia⁷⁷⁶, durante el siglo XIX no suscitará demasiadas descripciones o elogios por parte de otros historiadores y

⁷⁷⁴ DORADO, 1776: 361.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁷⁷⁶ PONZ, XII: 222.

viajeros⁷⁷⁷. Es a partir del siglo XX cuando se muestra una mayor preocupación por la descripción y atribución de la pintura: de ella se hace mención en el discurso de Jacobo Fitz-Stuart⁷⁷⁸. Aunque hasta aquí no había dudas, sin embargo, García Boiza cree ver la mano de Carlo Dolci en esta *Piedad*⁷⁷⁹. También Gómez Moreno tuvo sus dudas al respecto, pues le recordaba mucho a una *Piedad* de Daniel Crespi. Afortunadamente, en 1967 se hizo una limpieza y restauración en el Museo del Prado que acreditaba la autoría de Ribera⁷⁸⁰.

No nos detendremos demasiado en la obra por no haber indicios de transferencia de la colección, pero sí es importante para comprender el doble camino de influencias entre lo que acontecía artísticamente en Nápoles y su propia colección y decoración de la iglesia, por ello resulta interesante comparar este modelo de la *Piedad*, con la obra realizada poco más tarde, en 1637, para la cartuja de San Martino⁷⁸¹. En ambas, el escorzo de Cristo con las piernas dobladas llama la atención, aprovechando más la profundidad de la obra que la anchura del lienzo, proponiendo un modelo más dramático y naturalista. Esta solución fue ya utilizada por Giovanni Lanfranco en 1614, para la *Piedad* que hoy se encuentra en la Collezione della Cassa di Risparmio di Cesena⁷⁸², viendo de nuevo, no solo la correlación de artistas y modelos entre Monterrey y Nápoles, sino también alguna de las posibles aportaciones que el conde pudo hacer en Nápoles llevando a la ciudad, como hemos visto, al pintor parmesano, cuyo modelo de *Piedad* influirá directamente en Ribera.

El estudio de las pinturas de la iglesia de la Purísima puede darnos una idea de las pinturas italianas que se perdieron en algún momento, quizá por derrumbamiento de la cúpula: sobre el retablo y a una altura bastante mayor, decora el espacio superior del muro la pintura de *Dios Padre* (**fig. 37**). Hasta el momento se había considerado una obra de Lanfranco⁷⁸³, o bien, como escribe Ángela Madruga, dentro de la estética de Lanfranco, en parte por la dificultad que suponía su observación,

⁷⁷⁷ VILLAR Y MACÍAS, 1887, II: 364.

⁷⁷⁸ ALBA, 1924: 91.

⁷⁷⁹ GARCÍA BOIZA, 1945: 25.

⁷⁸⁰ GÓMEZ MORENO, 1967: 299.

⁷⁸¹ CASSINI, 1984: 61.

⁷⁸² SCHLEIER, 2001: 116.

⁷⁸³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 161

por encontrarse a gran altura. También Emilia Montaner señala ciertos ecos napolitanos o riberescos, señalando igualmente la misma dificultad de observación, por lo que habla de atribución imprecisa⁷⁸⁴. Recientemente, Jesús Urrea ha realizado un estudio en el que se atribuye a Antonio de Pereda⁷⁸⁵, cuya factura coincide mucho mejor que con la de Lanfranco, a pesar de las semejanzas de estilo hasta el punto de confundirlo hasta la actualidad. Al respecto habría que tener en cuenta que Pereda es quien realiza los inventarios de los condes de Monterrey y entra en completo contacto con las pinturas de la colección, por lo que cabría plantearse si la obra de Lanfranco influye en la pintura del pintor vallisoletano, cuyo estilo era ya bastante ecléctico en influencias, por lo que es difícil de considerar.

Parece extraño que no se eligiera también un cuadro del *Spagnoletto* para completar ese eje compositivo, o de otro artista italiano, y se finalizara ya en España mediante un trabajo de Antonio de Pereda, por lo que cabe pensar que quizá fuera improvisado, o bien, que el *Dios Padre* original de Lanfranco o de Ribera se perdiera. El tema no aparece en ninguna de las pinturas recogidas en el inventario de 1676, aunque se trata de un inventario incompleto, por lo que no sabemos si en esas fechas se consideraba la obra de Pereda o pudiera tratarse de Ribera u otro pintor italiano; pero parece poco plausible que el conde de Monterrey, en origen, hubiera elegido disponer una pintura española en una iglesia netamente italiana, lo que hace que retornemos a la idea de una pintura traída de Nápoles, probablemente perdida en uno de los derrumbes de la cúpula y sustituido por la obra de Pereda.

Aunque consideramos que el retablo fue originalmente pensado para el convento de las Úrsulas de la misma ciudad, cuyo paño del Altar Mayor era menor en tamaño⁷⁸⁶, la idea de dejar parte del muro visible, confiriendo importancia a la arquitectura, estaría ya planificada desde Italia, colocando los escudos de Monterrey y una pintura del *Padre Eterno*. Si atendemos a la solución, podemos apreciar no pocas similitudes con lo que Ribera había realizado justo en las mismas fechas para otro retablo de Cosimo Fanzago. El conde de Monterrey siguió un modelo observado

⁷⁸⁴ MONTANER, 1987: 210.

⁷⁸⁵ URREA, 2019: 112

⁷⁸⁶ Para ello, ver MADRUGA, 1983, y DOMBROWSKY, 1996.

en Nápoles en la iglesia de la Santísima Trinità delle Monache, una fórmula que surge de la necesidad por falta de espacio en el retablo. Ideada también por Cosimo Fanzago, en la década de 1630 la iglesia estaba siendo decorada por artistas como Giovanni Battista Caracciolo o José de Ribera, habiendo trabajado también Fabrizio Santafede, entre otros. José de Ribera pintará para un altar, en el lado del Evangelio, una gran tela de *La Trinidad de la Tierra con san Bruno y otros santos de órdenes monásticas*⁷⁸⁷, mientras que el *Padre Eterno* había sido proyectado originalmente para la parte superior del retablo. Esta pintura es datada por la crítica moderna en 1635 por el abandono de las tonalidades terrosas, la aclaración de la paleta, mucho más luminosa y el brillo del color⁷⁸⁸ que marcó la renovación comenzada en este año por el pintor, y de la que la *Inmaculada* de nuestra iglesia salmantina era un primer y buen ejemplo. Como avanzaba, la falta de espacio hizo que se prescindiera de la figura del Padre en lo alto del lienzo y que, en lugar de ello, se dispusiera en un lienzo aislado, completando la Trinidad en la Tierra con una Trinidad celestial. El conde recoge esta fórmula para crear una interesante estructura compositiva, siguiendo un eje vertical en el Altar Mayor, dedicado a la Inmaculada Concepción, pero en el que no podía faltar la presencia de la Santísima Trinidad, formada de arriba a abajo, por Padre (en este caso de Pereda inusualmente), Hijo, mediante la Piedad de Ribera, y Espíritu Santo, que aparece en forma de paloma, descendiendo de un cielo dorado, en la pintura principal, siendo la Inmaculada Virgen el medio terrenal por el que se hace efectiva dicha Trinidad, y una parte de ella se materializa en carne; lienzo en el que se produce una duplicidad al aparecer en él la figura de Dios portado por ángeles. ¿Quiso el conde plasmar la doble Trinidad, terrestre y celestial, a través de esta disposición? ¿Quiso que el nexo de unión fuera el cuerpo muerto de Cristo, figurando así su aspecto mortal y divino al mismo tiempo? Me inclino más a pensar que esta duplicidad viene producida, por un lado, por el deseo de plasmar dos temas diferentes, el de la Concepción de la Virgen sin mácula o Pecado Original, por un lado, por privilegio o gracia de Dios, apreciándose su intervención en el lienzo, y el de la Trinidad, formada por el eje compositivo que une a Padre, Hijo y Espíritu Santo,

⁷⁸⁷ Hoy en el Palacio Real de Nápoles

⁷⁸⁸ SPINOSA, 1992: 41.

desarrollando el esquema que se planteó en la iglesia de la Trinità delle Monache. Pero, sobre todo, por emular o replicar en Salamanca aquello que se estaba realizando artísticamente en Nápoles, y más si tenemos en consideración que este *Padre eterno*, que ahora es de Pereda, está recogido en un marco de mármol de colores realizado por Cosimo Fanzago⁷⁸⁹, lo que significa que la pintura fue ya proyectada en Nápoles y difícilmente pudo haber pensado para ella en un pintor español.

La capilla del lado del Evangelio se encuentra decorada con tres pinturas de Ribera. La primera se trata de un *San Genaro* (**fig. 14**). Perfectamente documentada, ya que en el contrato con Cosimo Fanzago sobre los retablos del crucero, se le manda además un marco de mármoles para dicha obra que se encuentra en poder de Manuel de Zúñiga⁷⁹⁰, este último dato es esencial para hablar de la transferencia de pinturas.

Ramón Girón nos permite constatar un hecho muy importante, que es la reubicación de pinturas dentro de la iglesia, pues en la edición ampliada en 1861 de la obra de Dorado, lo ubica enfrente de la *Crucifixión* de Bassano, a los pies de la nave, y no en una capilla colateral, como se encuentra actualmente⁷⁹¹. Este emplazamiento lo ocupa, a día de hoy, la *Virgen del Rosario*, de Massimo Stanzione. Este hecho vuelve a señalarnos una intervención y restauración de lienzos, quizá también de clausura, pero que, desafortunadamente, desconocemos⁷⁹².

El cuadro fue encargado por el virrey después de la erupción del Vesubio de 1631, durante su primer año de virreinato para dejar constancia, no únicamente de la intervención del santo, sino de su propia gestión de la crisis como uno de los logros más importantes de su gobierno partenopeo, convirtiéndose en la segunda pintura del templo religiosa y propagandística, al mismo tiempo; como si la iglesia se tratara de una crónica material de las hazañas de Manuel de Zúñiga en Italia. Este

⁷⁸⁹ RIVAS, 2017b: 178.

⁷⁹⁰ A. S. N. Protocolo de A. Fasano, 1636, fol. 55 *Cfr.* MADRUGA, 1983: 420.

⁷⁹¹ GIRÓN, 1861: 372.

⁷⁹² Villar y Macías, también nombra esta pintura en la nave de la iglesia junto al Calvario, que él dice que es de Veronés, mientras que ubica la Virgen del Rosario en el Crucero (VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364).

acontecimiento quedará también reflejado en un luneto de la cartuja de San Martino pintado por Domenico Gargiulo, en el que se aprecia la intervención del santo que sobrevuela a la multitud de una de las procesiones que se celebró. Entre los personajes que encabezan dicha procesión hay uno que gira el rostro hacia el espectador; se trata del retrato del conde de Monterrey, quien, según la crónica, encabezó todas las procesiones y abasteció al pueblo de grano durante la crisis.

Estilísticamente, Ángel Rivas lo pone en relación con la *Magdalena* del mismo autor que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (**fig. 39**) y que sería la pérdida del convento. Encontraremos también la influencia de esta pintura en otros artistas como Andrea Vaccaro quien realizó una versión del cuadro, copiando el esquema compositivo y la disposición del santo sobre una cama de nubes dispuestas en diagonal provocando un efecto ascendente.

Traslado

Dentro de los traslados de pinturas que se realizaron a la muerte de los condes, el cuadro de Ribera es uno de los más que probables cuadros que pasaron de Madrid a Salamanca, basándonos en las descripciones de los inventarios. Como hemos visto, tras el fallecimiento de Manuel de Zúñiga se inventaría y tasa un “San Genaro y el incendio de Roma”, por un error en la transcripción, refiriéndose a la erupción del Vesubio⁷⁹³. La razón por la que pensamos que es esta misma pintura la que se encontraba en el jardín, y no la de Andrea Vaccaro sobre el santo, realizada en las mismas fechas, es que en los inventarios se describe claramente que al fondo aparece el Vesubio en erupción.”¹⁷⁷. San Genaro y el incendio de roma con su moldura jaspeada Letaso en trescientos cinquenta Rs. 0350”⁷⁹⁴. Esta escena la encontramos únicamente en la pintura de Ribera. Curiosamente, en la descripción que se realiza durante la tasación aparece ya con un marco o moldura jaspeada; desconocemos si se trataba del mismo encargado, según el protocolo de Andrea

⁷⁹³ AHPM, 7684: 300.

⁷⁹⁴ AHPM, 7684: 347.

Fasano, a Cosimo Fanzago para el cuadro en poder de Manuel de Zúñiga y que se encarga ya en 1636⁷⁹⁵.

El caso de este cuadro es un caso excepcional de traslado que parece haber estado planteado desde un primer momento, es decir, aunque estaba pensado para la iglesia, permaneció en poder de los condes hasta su fallecimiento, formando parte de la decoración de la casa de las Rejas y, como hemos visto, ya acompañaba al conde en Nápoles. La lectura de esta pintura es tanto religiosa, como propagandística. Como objeto de representación política, no podía faltar en su residencia de Madrid, en la que tenían lugar los Consejos de Italia. Cuando fallecen los condes, sus cuerpos se trasladan al convento de las agustinas y se pretende continuar allí este mismo discurso, en el que aparecen las dos actuaciones más importantes de Manuel de Zúñiga en Italia: se subrayan la defensa de la Inmaculada Concepción que queda reflejada en la advocación, el cuadro de Ribera e incluso, en las inscripciones de los sepulcros de los condes, y la intercesión de San Genaro en 1631, gracias a las múltiples procesiones que encabezó en propio virrey. Ambos sucesos debían reflejarse y acompañar la memoria de los Monterrey. Por esta razón, es más que probable que la pintura que aparece en el inventario de 1653, estuviera pensada para formar parte de la colección personal en vida y de la decoración del convento, tras ella.

En la misma capilla colateral, se encuentra el *San Agustín*, de Ribera, fechado en 1636⁷⁹⁶, vestido con hábito negro y de pie, apoya la mano en la mesa donde está la mitra⁷⁹⁷. Con ocurre con otros lienzos de la iglesia, en alguna ocasión se ha equivocado su atribución: en la edición ampliada de Girón de la obra de Dorado aseguraba que era Stanzione⁷⁹⁸, normalmente porque durante el siglo XIX se repitieron las mismas atribuciones dadas en la obra de Antonio Ponz. Según Gómez-Moreno existe un cuadro igual en clausura, una copia idéntica del mismo autor, lo que facilita el conocimiento de la obra en el interior, que después trataremos. En

⁷⁹⁵ A. S. N. Protocolo de A. Fasano, 1636, fol. 55 *Cfr.* MADRUGA, 1983: 420.

⁷⁹⁶ MADRUGA, 1983: 420.

⁷⁹⁷ Girón lo ubica en el lado del evangelio en un colateral del crucero, lo que indica que, a diferencia de otros, esta pintura no fue movida (GIRÓN, 1861: 374).

⁷⁹⁸ GIRÓN, 1861: 374.

1963 se llevó a cabo una restauración del lienzo en la que los rayos X mostraron, no únicamente la reducción del lienzo con el objeto de enmarcar a san Agustín, sino un arrepentimiento del autor, seguramente una reutilización de una pintura anterior en la que aparecía un templo al fondo y que hemos recuperado gracias al archivo digitalizado del Instituto de Patrimonio Cultural de España⁷⁹⁹ (**fig. 40**).

Finalmente, colocado sobre el anterior y a cierta altura, encontramos una *Adoración de los Reyes*. Cercana a la sensibilidad veneciana⁸⁰⁰, es otra muestra del cambio de paleta hacia tonalidades más brillantes por parte del valenciano, que muestran el conocimiento y la versatilidad de la que era capaz en cuanto a estilos, interponiendo uno u otro en relación a la temática que tratara. Guidol lo recoge como de Lanfranco precisamente por el colorido y el clasicismo del que hace gala⁸⁰¹. Es una pintura que no aparece en los inventarios de 1676⁸⁰², por lo que nos inclinamos a pensar que en su lugar irían o la *Santa Inés* o el *Cuerpo de san Gregorio* que en él aparecen citados, pero que no volvemos a encontrar ni en crónicas ni en inventarios posteriores, siendo estos cuadros perdidos, quizá dañados durante el derrumbe de la cúpula, hecho que probablemente provocó los traslados y donaciones desde Madrid.

*San Nicolás Tolentino*⁸⁰³.

Se trata de un lienzo de 2,33 x 1,36 cm⁸⁰⁴, dispuesto en un altar colateral de la iglesia (**fig. 41**). Se ha atribuido Giovanni Lanfranco desde Ponz. Girón, ya en 1861, lo atribuye también al pintor y lo describe en su posición actual, del lado de la epístola. Fue restaurado en los talleres del Prado, lo que permitió ratificar la atribución a Lanfranco⁸⁰⁵.

Nacimiento

Se trata de una *Adoración de Pastores* de 2, 72 x 1, 68. En cuanto a atribución se refiere, historiográficamente, se atribuye a Ribera en incontables ocasiones, así lo

⁷⁹⁹ Instituto del Patrimonio Cultural Español.

⁸⁰⁰ MONTANER, 1987: 211.

⁸⁰¹ MADRUGA, *op. cit.*, 1983, p. 421.

⁸⁰² MADRUGA, 1984: 225, doc. XL.

⁸⁰³ Referencias bibliográficas: MONTANER, 1987: 207; MADRUGA, 1983: 159; CAMÓN AZNAR, : 105.

⁸⁰⁴ MONTANER, *op. cit.*, 1987, p. 207.

⁸⁰⁵ PEREZ SANCHEZ, 1977: 161.

hacen también Villar y Macías⁸⁰⁶, y Antonio Ponz. Pérez Sánchez y Spinosa, lo recogen como erróneamente de Ribera⁸⁰⁷.

Comunión de la Virgen. Según Gómez Moreno, este *San Juan dando la Comunión a la Virgen* es un cuadro de calidad. Parece pintura española, por lo que podría estar sustituyendo a la *Santa Inés* o el *Cuerpo de San Gregorio*, proyectados en el inventario de 1676⁸⁰⁸.

En el lado del Evangelio se halla la *Anunciación*, de Giovanni Lanfranco⁸⁰⁹, datada en 1634, según Ángela Madruga⁸¹⁰, cuyo encargo queda recogido en la obra de Bellori, junto con otra *Anunciación y Lo sbarco di San Paolo a Pozzuoli*, encargados por Manuel de Zúñiga para la Catedral de Pozzuoli:

“Per lo Vicerè il Conte Monte-Rey colori la tavola della Annunziata, per una Chiesa edificata allora in Salamanca, ed un'altra Annunziata, che è nel Duomo di Pozzuolo, con la tavola compagna dello Sbarco di San Paolo nella medesima città”⁸¹¹.

No nos detendremos demasiado en ella, por ser claramente un encargo para el templo y no haber pertenecido a la colección del conde⁸¹². Si con otras obras, los compendios históricos⁸¹³, principalmente, habían manifestado numerosas dudas sobre autorías, la *Anunciación* de Lanfranco es una excepción entre la confusión generada, fundamentalmente, por las descripciones de Antonio Ponz, en su *Viaje a*

⁸⁰⁶ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁸⁰⁷ PÉREZ SÁNCHEZ; SPINOSA, 1992: 142 *Cfr.* MADRUGA, 1983: 423.

⁸⁰⁸ MADRUGA, *op. cit.*, p. 225, doc. XL.

⁸⁰⁹ Referencias bibliográficas: MONTANER, 1987: 207; MADRUGA, 1983: 424;

⁸¹⁰ MADRUGA, *op. cit.*, 1983, p. 424.

⁸¹¹ Bellori, II:119.

⁸¹² El tema de la Anunciación fue pintado repetidamente por Lanfranco, pudiendo encontrar en la actualidad numerosos ejemplos como: la Anunciación en el Ermitage de Leningrado, pintado en el primer decenio del *Seicento*, cuando su maestro Anibale Carracci estaba aún vivo y el joven Lanfranco empezaba su carrera (SCHLEIER, 1983: 32), la de la Biblioteca Palatina de Parma, un grabado de Cornelis Bloemaert. Otra en la iglesia de San Carlo ai Catinari, Roma, la Anunciación de la catedral de Pozzuoli, o la Anunciación de la colección Chigi, Museo d'arte Antica di Roma (ver MOCHI, 2008: 236).

⁸¹³ Ramón Girón, se detiene en esta obra, poniendo especial empeño en la descripción, pero también analizando el acierto del momento elegido y plasmado del episodio bíblico, además de una serie de observaciones museográficas en las que apunta que, por el tamaño de las figuras, sería más conveniente ubicarlo a mayor altura y critica las sombras que produce el enmarcado de piedra en el lienzo (GIRÓN, 1861: 373.)

España, de 1787⁸¹⁴. El resto de los historiadores no se detienen en la descripción y se limitan a la mera ubicación dentro del templo y atribución, sin duda alguna, a Giovanni Lanfranco, tal y como escribe Villar y Macías⁸¹⁵. Emilia Montaner va más allá y señala la influencia que pudo tener el lienzo de las agustinas en la *Anunciación* del autor realizada para la catedral de Pozzuoli, fecha dos años después, en 1639⁸¹⁶. Mientras que la *Anunciación de la Virgen* de la Capella Costaguti en San Carlo ai Cantinari y la *Anunciación* que hoy se encuentra en el Ermitage de San Petersburgo, 1615-1616, serán a su vez las que se versionarán para las Agustinas.

*Nuestra Señora del Rosario*⁸¹⁷, de 2, 90 x 2m⁸¹⁸. Es una clara muestra de tenebrismo napolitano del XVII, de Massimo Stanzione. Es interesante comparar este modelo iconográfico y composición con la obra que realizará más tarde para la cartuja de San Martino, *La Virgen con el Niño entre san Ugo y Antelmo*, de 1644, donde se aprecia un esquema compositivo casi idéntico; por lo que esta obra pudo servir de modelo para otras posteriores del mismo autor.

Esta pintura fue encargada, seguramente, o bien por la propia condesa, o para satisfacer la fe que le tenía al Rosario, bien conocida. En su mismo sepulcro se hizo retratar con él y dejó en su testamento constancia de su devoción⁸¹⁹.

El lienzo que se ubica, actualmente, a los pies de la nave, en el lado del evangelio y frente a la *Crucifixión* de Bassano. No obstante, en 1861, según Girón, este lugar lo ocupaba el *San Genaro* de Ribera, mientras que la obra de Stanzione se encontraba en el crucero⁸²⁰, muchos más cerca de la imagen de la condesa. No sabemos a qué responde esta reubicación, si quizá sucedió tras una restauración de los lienzos llevada a cabo entre los años 70 y 80 del siglo XIX⁸²¹.

⁸¹⁴ PONZ, XII: 222.

⁸¹⁵ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁸¹⁶ MONTANER, 1987: 207.

⁸¹⁷ Referencias bibliográficas: MONTANER, 1987: 208; MADRUGA, 1984: 597.

⁸¹⁸ MONTANER, *op. cit.*, 1987, p. 208.

⁸¹⁹ MADRUGA, *op. cit.*, 1984, p.597.

⁸²⁰ GIRÓN, 1861: 374.

⁸²¹ ARABASF, 2-42-2.

Crucifixión. FRANCvs.BASSs. F. Aunque la obra aparece firmada por Bassano, no siempre se ha tenido clara la autoría, y los historiadores se han decantado, en la mayoría de los casos, por señalar un estilo o escuela. Es el caso de Ramón Girón, a cuyo parecer es del estilo de Veronés⁸²², repitiendo lo dicho por Antonio Ponz⁸²³.

Además, aparecían en el inventario de 1676, como hemos venido señalando, en los colaterales, un *cuerpo de san Gregorio* y una *Santa Teresa* que era para la madre Inés⁸²⁴, y que hoy no se encuentran en el templo ni tampoco tenemos noticias que puedan indicar que se encuentren en clausura.

4.4.2.2 Clausura

Los historiadores y viajeros de los siglos XIX y XX.

La rígida observancia de las monjas agustinas de Salamanca imposibilita el estudio *in situ* de las pinturas que guarda el convento en su interior. Por ello, se ha recurrido principalmente a tres fuentes: la comparación de inventarios ya conocidos y publicados, el trabajo con los inventarios inéditos de la Desamortización de Mendizábal que hemos localizado y las noticias de historiadores y viajeros que trataremos a continuación y que, en conjunto, aportan al estudio una visión bastante completa de la colección, a la que, por el momento, es imposible acceder.

La publicación a finales del siglo XVIII del *Viaje a España* de Antonio Ponz, que supone una referencia en la literatura artística española, será fuente de inspiración para otros muchos autores, que al igual que Ponz describieron la riqueza artística del territorio. No obstante, seguir el ejemplo de Ponz, en muchas ocasiones, supondrá que se perpetúen las noticias y atribuciones dadas por él, que se han revelado con el tiempo no siempre ciertas. En el caso que nos atañe, Ponz no visitó todas las estancias del convento, sino únicamente la iglesia, por lo que las noticias de la zona de clausura que ofrecen las obras de Bernardo Dorado en 1776, cuyo trabajo fue

⁸²² GIRÓN, *op. cit.*, 1861, p. 372.

⁸²³ PONZ, XII: 220.

⁸²⁴ Se trata de Inés de la Visitación, la hija del conde.

ampliado y corregido en 1861 por Ramón Girón, la de Villar y Macías en 1887 y la de Modesto Falcón en 1868 y 1867, principalmente, adquieren gran valor. En cuanto al siglo XX, se reduce el número de noticias que podemos encontrar en libros de viajes, sustituyéndose por monográficos y estudios de otra índole, más focalizados y no tan generalistas, como las tesis de Ángela Madruga⁸²⁵ y Emilia Montaner⁸²⁶.

Aunque es en 1776, Bernardo Dorado publica *Compendio Histórico de la Ciudad de Salamanca*⁸²⁷, se reeditarán en 1861 y 1863 con importantes adiciones respecto al convento de las agustinas que nos interesa destacar. El texto dieciochesco es una compilación de los acontecimientos históricos más importantes de la ciudad, así como de su patrimonio, en aras de exaltar la grandeza de Salamanca como ciudad histórica. Sin embargo, es a través de la ampliación realizada por Girón⁸²⁸ del capítulo dedicado a la construcción e historia de la fundación, que conocemos algunos de los eventos celebrados en la iglesia de la Purísima y algunos otros que contaron con la participación del convento: entre ellos, se describe la verificación de proclamación de Felipe IV y Carlos III, el juramento del pueblo de Salamanca de la Constitución de 1812 y las fiestas religiosas llevadas a cabo por la Universidad en 1798 con motivo de la beatificación de Juan de Rivera. La descripción de este último acontecimiento podría haber servido de ayuda en la identificación de algunas obras de clausura. En la edición de Ramón Girón se señala que, para tales fiestas, tanto la universidad como las propias monjas desplegaron todo el lujo y solemnidad del que fueron capaces, aportando ricas colgaduras y cuadros originales, entre otros objetos, para adornar la iglesia⁸²⁹. Y por si hubiera duda de su procedencia de clausura, en su descripción de la fiesta, Girón escribe textualmente:

“En los doseles de los altares y las paredes, había cuadros y otros objetos de mucho mérito que sacaron las monjas.”⁸³⁰.

⁸²⁵ MADRUGA, *op. cit.*, 1984.

⁸²⁶ MONTANER, *op. cit.*, 1987.

⁸²⁷ Se trata de la segunda edición, la primera tuvo lugar en 1763.

⁸²⁸ En cuyo prólogo, a modo de advertencia, se explica que la información ampliada se apoya en documentos auténticos o datos comprobados por la historia, mientras que para los datos dudosos se cita textualmente a Dorado (GIRÓN, 1861: 5).

⁸²⁹ GIRÓN, 1861: 376.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 505.

No es cosa banal el apunte del historiador en el que comenta ya no la dificultad, sino la imposibilidad de ver las alhajas de clausura, debido al rigor con el que la llevan estas monjas. Desafortunadamente, aunque conocemos el sermón que se pronunció ese día⁸³¹, no queda ni rastro de descripciones más o menos pormenorizadas de estas celebraciones que nos ayuden con la identificación de algún cuadro. Sin embargo, en la reedición ampliada de la obra de Dorado, ya citada, se afirma que la colección de cuadros originales que se conservan tanto en la iglesia como en el interior fueron encargados durante la estancia napolitana del conde. Además, se afirma en esta ampliación que podía divisarse a través de las rejas del coro una *Concepción*, flanqueada por un *San Antonio* y un *San Agustín* que dicen que son de Ribera⁸³².

Una de las obras más clarificadoras del siglo XIX es la escrita por Villar y Macías en 1887, *Historia de Salamanca*, permitiéndonos ubicar algunas pinturas del interior del convento, como veremos al tratar la pintura italiana de clausura, y señala que el conjunto del convento y su ajuar se tenía por museo⁸³³. Además, añade un dato probablemente recogido de Modesto Falcón y apunta que el total de obras del convento son más de cien, por un inventario realizado unos años antes, hoy en día desconocido⁸³⁴. Este inventario pudo realizarse a finales de los años 70 del siglo XIX, si atendemos a los documentos de la Comisión de Monumentos de Salamanca realizados entre 1876 y 1877, en los que se expresa la necesidad de restaurar pinturas de las agustinas, como la *Inmaculada Concepción*⁸³⁵. Ya en el *Semanario pintoresco español* (1854), se pone de manifiesto que, aunque hay cuadros de Veronés, Stanzione y Ribera, están abandonados y rotos⁸³⁶. Con ello podemos hacernos una idea de la suerte que pudieron correr algunas pinturas de la colección personal del conde, o, al menos contemplar la posibilidad de dicha destrucción.

⁸³¹ MARTEL, 1798.

⁸³² GIRÓN, *op. cit.*, 1861, p. 375.

⁸³³ VILLAR Y MACÍAS, II, lib. VI, cap. XVII: 364.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ AHPSa, 25, 1, 4; AHPSa, 25, 16, 25.

⁸³⁶ FERNANDEZ DE LOS RÍOS, A. (dir.) *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, 1854: 253.

Tanto la *Guía de Salamanca*, como *Salamanca artística y monumental*, son dos trabajos fundamentales de Modesto Falcón, publicados con tan solo un año de diferencia -vieron la luz en 1867 y 1868, respectivamente-, que nos ayudan ubicar pinturas de las que no teníamos noticia y conocer la historia de Salamanca y el convento en épocas posteriores a su fundación para comprender los avatares a los que pudieron estar sometidas algunas pinturas de la colección de la casa de las Rejas. En *Guía de Salamanca*⁸³⁷, Falcón nos proporciona una relación importante de todos los monumentos dignos de visitar y, al mismo tiempo, facilita una visión global sobre la pintura en la ciudad⁸³⁸.

En cuanto a *Salamanca artística y monumental*, Modesto Falcón, en ella, además de advertirnos de la dificultad que ya por aquel entonces suponían entrar en clausura, celebra que el celo con el que las monjas guardaron los secretos de su interior haya permitido la conservación de 104 cuadros entre los que se cuentan obras de Fernando Gallegos, Donoso y siete pinturas de Ribera: una *Concepción*, la *Huida de Egipto*, *San Agustín*, *San Francisco*, *La Transfiguración del Señor*, *San Pablo*, *Santa Inés*, aunque esta puede ser la de Pacceco de Rosa, y dos sagradas familias⁸³⁹; ninguno de ellos parece proceder de la colección de Madrid. En su *Guía* donde especifica que ese inventario fue realizado mediante escribano en 1839⁸⁴⁰, a pesar de lo cual no hemos podido localizarlo, pues parece perdido según los documentos de la desamortización de la que hablaremos más adelante, de no ser que se trate del redactado por Valentín Carderera en esa misma fecha y que resulta ser el más completo de todos (**Docs. 24 y 25**). Además, aporta un catálogo de cuadros que se encuentran en el Museo Provincial, por aquel entonces localizado en el exconvento de San Esteban⁸⁴¹.

⁸³⁷ FALCÓN, 1868.

⁸³⁸ Los cuadros más importantes de la Catedral Nueva, son los pintados en el siglo XV por Fernando Gallego (FALCÓN, 1868: 56). Sin embargo, el convento de San Esteban, bajo el patronato de los duques de Alba, sí que contaba con un mayor número de buenas pinturas de Palomino, Villamor, Maíno o Coello, algunas de ellas italianas como las obras de Thibaldi o Maratta (FALCÓN, 1868: 66).

⁸³⁹ FALCÓN, 1867: 271.

⁸⁴⁰ FALCÓN, *op. cit.*, 1868, p. 87.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

No obstante, la crónica que más nos sorprende por las novedades que aporta con respecto a las demás, es aquella publicada en la revista *Crónica de la Provincia de Salamanca*, en la que González Llana se detiene, muy brevemente, en el convento de las agustinas, pero que es determinante al expresar que existen numerosos lienzos de Ribera y muy buenas copias de obras de Rafael, algo que, hasta el momento, nadie había mencionado⁸⁴². Cabe la posibilidad de que la copia de *Sagrada Familia* que el conde de Monterrey tenía en su colección madrileña, y que, hasta ahora, sigue siendo un misterio, pudiera haber terminado en el interior del complejo, junto con los demás cuadros trasladados que veremos.

También contamos en el siglo XIX con historiadores extranjeros que hablan del templo y su relación con algunos acontecimientos, como es la Guerra de la Independencia. El historiador inglés, Richard Ford, se hace eco de la historia de la fundación llevada a cabo por deseo de Manuel de Zúñiga. Además de describir el templo construido por Giovanni Fontana y el interior de la iglesia con sus cuadros, ya descritos en otras ocasiones con pocas variaciones desde Ponz, relata una parte de gran interés para nosotros en relación con la Guerra de la Independencia: la toma de la ciudad de Salamanca por el ejército francés había sucedido en 1811. Por aquel entonces, el gobernador era el general Thiebaut Tibo, y Salamanca se convirtió en punto estratégico para las operaciones contra Portugal. El 18 de julio de 1812, llega el ejército aliado al mando del general Wellington, de españoles, portugueses e ingleses; pero antes de eso, Alejo Guillen, por su condición de vicario quizá, había estado dentro del convento en diversas ocasiones y se las arregló para esconder allí muchos objetos preciosos, gracias a lo cual evitaron el expolio. El mismo Guillen aseguró que en clausura había muchos más cuadros⁸⁴³.

Para poder tener una visión completa de las pinturas que contenía el convento en el siglo XIX, ante la imposibilidad de acceder a él, resulta esencial la documentación inédita relativa a la Desamortización de Mendizábal. Pese a que, finalmente, el convento no fue suprimido, sí se realizan varios inventarios de sus bienes, con vistas

⁸⁴² GONZALEZ LLANA, 1868: 46.

⁸⁴³ FORD, 1845: 581.

a que pudieran ser enajenados. Desde 1836 se realizan varios inventarios, siendo el más completo y clarificador el redactado por Valentín Carderera, fechado en 1839, que veremos en su apartado correspondiente.

A partir de mediados del siglo XX, el convento de las agustinas es objeto de interés de varios historiadores. En 1945, García Boíza publica un trabajo monográfico sobre el convento agustino, *Una fundación de Monterrey*, muy enfocado en las fases constructivas, aunque no deja de señalar que, ante la pobreza de fondos del Museo provincial de Salamanca, se tiene la iglesia de la Purísima como la principal pinacoteca de la ciudad, ya que, tras la desamortización, se produjeron grandes pérdidas y dispersión de obras. Señala también que en clausura existe un apostolado completo de Giovanni Baglione, tema que trataremos más adelante, lienzos de Guido Reni y un Belén para la hija de los condes, Inés Francisca de la Visitación. Además, sugiere la posibilidad de que Velázquez viniera a Salamanca para retratarla, ya que se encuentran tres copias del pintor, entre ellas, un retrato de la monja⁸⁴⁴, como ya señalamos en el capítulo anterior. Gómez Moreno, le dedicó también un apartado al convento, aportando datos interesantes sobre las pinturas del interior y descubriéndonos una nueva pintura de Lanfranco que pudo pertenecer a la colección personal de Manuel de Zúñiga, y otros detalles que nos ayudarán con el estudio del apostolado, ayudándonos a esclarecer entre qué fechas se pierden algunas pinturas⁸⁴⁵.

Finalmente, como indicamos en la historiografía, es en la década de 1980 cuando se realizan los últimos estudios y se permite la entrada de dos investigadoras en clausura, Ángela Madruga, quien realizará su tesis *Arquitectura barroca salmantina* centrada en el convento de las Agustinas Recoletas, y Emilia Montaner, sobre *La pintura barroca en Salamanca*.

⁸⁴⁴ GARCÍA BOÍZA, 1945: 25.

⁸⁴⁵ GÓMEZ, 1965: 300-301.

4.4.2.3 *Las obras del interior: un panorama decimonónico.*

En 1984, publica Ángela Madruga un inventario de las alhajas del convento redactado en 1676 conforme a los bienes y memorias entregados por la familia del conde, con el objetivo de señalar qué bienes se conservan y cuales faltan de todos lo que se habían proyectado para el convento. Mediante este inventario, la literatura y los inventarios inéditos de la desamortización podemos hacernos una idea bastante aproximada de la pintura italiana conservada en clausura y delinear algunas cuestiones sobre la dispersión de obras. Del mismo modo, nos ayudarán a establecer algunas atribuciones y a esclarecer la transferencia de obras de la colección personal del conde de Monterrey en Madrid, al convento de las agustinas en Salamanca, para lo que nos serviremos del estudio conjunto de todos los inventarios, incluyendo los realizados a la muerte de los condes y sus tasaciones.

*Inventario de los vienes del convento de Agustinas Recoletas. 1676*⁸⁴⁶:

Pinturas puestas en el claustro y otras partes del convento

La Magdalena de José de Ribera

San Agustín de peregrino

San Pedro Apóstol

San Pablo Apóstol

San Andrés Apóstol

Santiago Apóstol, patrón de España

San Pedro Apostol de Tiziano

Una Magdalena de Tiziano

*Otro de la exma condesa fundadora de la fundación que hizo en Flandes de monjas dominicas*⁸⁴⁷.

⁸⁴⁶ MADRUGA, 1984: 788, doc. LXXXIV.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, pp. 792-793.

Se añaden las donaciones de Juan Domingo de Haro entre las que se encuentra el *San Agustín* de Rubens, y un *Retrato de su exa.* y otro de la *Sa. Da. Isabel Ana de ZUffiga y Fonseca, su hija, la fábrica de Ostende, un retrato de Campaña, quatro retratos de los exmos. Sres. fundadores, dos de medio cuerpo y dos de cuerpo entero. La dicha fábrica de Ostende en dos lienzos muy grandes y el retrato de su excelencia con marco dorado.* Una de las cosas que se especifica, es que en este inventario no están todos los bienes que deben destinarse al convento⁸⁴⁸.

Inventarios de la Desamortización de Mendizábal

A partir de las últimas décadas del siglo XVIII se suceden en España distintas desamortizaciones de los bienes del clero, los denominados bienes en “manos muertas” que estaban, generalmente, exentos de impuestos y no se podían enajenar. Estas fueron efectuadas por diferentes gobiernos, principalmente para subsanar el déficit de las arcas del estado provocado por las diferentes guerras, primero contra Gran Bretaña y Francia, y después a causa de las guerras carlistas.

La supresión de conventos y venta de bienes responde principalmente a tres motivos: por un lado, el castigo al clero por el apoyo a Carlos María de Borbón, la subsanación de la deuda pública y financiación de las guerras carlistas, y, por último, ganarse el apoyo a Isabel II de aquellos burgueses que ahora podían adquirir aquel patrimonio que antes estaba en “manos muertas”, sustituyendo el Antiguo Régimen por un sistema liberal.

En lo que respecta al patrimonio artístico que albergaban los conventos suprimidos, la gran acción desamortizadora de Mendizábal de 1835, no estuvo tan organizada como hubiera sido deseable, por la propia magnitud del proceso y la imposibilidad de controlar debidamente la creación de inventarios, y la gestión y traslado de las obras de arte. Tanto los clérigos, que vendían y escondían aquellas obras de mayor valor, como algunos responsables de su recogida, cuya misión era inventariar, valorar el patrimonio de los conventos suprimidos y llevar a cabo la reubicación de cuadros, libros, esculturas, etc, que se aprovecharon de la situación, hicieron que se

⁸⁴⁸ MADRUGA, *op. cit.*, 1984, p. 795.

produjera una gran dispersión del patrimonio que ahora, o bien pasaba a pertenecer al Estado o debía ser vendido en pública subasta. En cualquier caso, dichos inventarios continúan siendo una fuente muy importante de información, encontrándose la mayoría sin estudio.

Varios fueron los inventarios que se realizaron sobre el convento de agustinas recoletas de Salamanca, muchos de ellos muy parecidos, pero aportando cada uno una valiosa información diferente al anterior, por pequeña que sea. Aunque el primero realizado se limitaba a transcribir el número de cuadros que había en cada estancia (**Doc. 21**), en el segundo encontramos ya atribuciones y descripciones someras de, tan solo, nueve de los cuadros (**Doc. 22**). Parece un trabajo incompleto, más que el inventario de las pinturas más remarcables; sobre todo si atendemos al inventario realizado por Valentín Carderera en 1839 (**Doc. 23**), en el que se nos da la ubicación de varias pinturas realizadas por José de Ribera. Todos ellos se conservan en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues eran aquellos que se remitían a Madrid. No obstante, es uno de los conservados en el Archivo Histórico de Salamanca, y realizado por la Comisión provincial de monumentos de la misma ciudad el más completo de todos (**Doc. 24**), tratándose con toda probabilidad del señalado por Modesto Falcón en 1867 y que hemos podido recuperar. Mientras, en el siguiente se da el número de 94 cuadros al interior del convento, acercándose a la cifra de 104 que había expuesto el historiador y miembro de la propia Comisión de Monumentos, solo que aparecen nombrados únicamente, aquellos considerados de valor (**Doc. 25**). Tomaremos de referencia el documento 24 para exponer todas las pinturas de clausura ya que se trata del único inventario topográfico que nos ha ayudado a ubicar las obras en el interior.

REFECTORIO

Hay un total de 10 cuadros, sin embargo, ninguno de ellos tiene atribución o correspondencia temática con obras de nuestro interés.

ANTEREFECTORIO

En el ante refectorio, que contaba con 11 pinturas, aparecen una serie de cuadros sin atribución, como la mayor parte del inventario, que encajan perfectamente con la información brindada por García Boíza sobre unas copias de Velázquez: se trata de *Un retrato de don Manuel de Fonseca* de dos varas y cuarta de alto, con marco negro, otro *Retrato de doña Leonor María de Guzmán* y un tercero de la hija del conde siendo ya Madre del convento, *Sor Inés Francisca de la Visitación* (**Doc. 24**). Según la crónica del convento, son tres copias de los originales del pintor, perdidos⁸⁴⁹, que habrían formado parte de la decoración de clausura y de los que no disponemos de más noticias. Únicamente podemos hacer alusión a un retrato realizado por Velázquez en Roma, de la condesa de Monterrey, que perteneció a la colección de José de Madrazo⁸⁵⁰, al menos en la primera mitad del siglo XIX⁸⁵¹. Este cuadro pudo salir del convento durante la desamortización o bien ser adquirida otra versión del autor que perteneció a la colección del marqués de Leganés, en cualquier caso, una gran parte de ella pasó al marqués de Salamanca para luego dispersarse⁸⁵².

CLAUSTRO BAJO

En el claustro bajo aparecen cuatro apóstoles, repetidos en varias ocasiones tanto en inventarios, como por historiadores, todos del mismo tamaño⁸⁵³, pero, al parecer de diferentes autores, tal y como indica Gómez Moreno, quien nos indica que los cuatro son italianos, además de facilitarnos la atribución de uno de ellos:

San Andrés, apóstol, lienzo de 2, 33 x 1, 43 m.⁸⁵⁴, con un fuerte claroscuro y fondo rojizo, es el único firmado por Giovanni Baglione: “1634 EQVES.IO BAGLIONIS. RO-PI.”⁸⁵⁵. La fecha en la que está datado es el inicio de la época en la que el conde de Monterrey realiza la mayoría de los encargos de pintura (1634-1636) destinados, bien a la colección real, o bien, para la fundación de las agustinas, por lo que

⁸⁴⁹ GARCÍA BOÍZA, 1945: 31.

⁸⁵⁰ Director del Museo Nacional de Pintura.

⁸⁵¹ MADDOZ, 1847, X: 861.

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ Dos varas y media. Todos ellos se encuentran fijados a la pared

⁸⁵⁴ MONTANER, 1987: 206

⁸⁵⁵ GOMEZ-MORENO, I, 1967: 301

suponemos que el resto de pinturas pudieron realizarse también entre las fechas expresadas.

El inventario prosigue con un *Santiago, el menor*, de iguales dimensiones, del que Gómez Moreno señala que es el de peor calidad, por lo que no se detiene en su descripción ni en ningún tipo de información adicional⁸⁵⁶. Madruga, sin embargo, lo nombra como un *Santo Tomás*, asegurando que la semejanza con el Cavalier D'Arpino es mucha, comparándolo con obras como *Natividad de la Virgen*, en Santa Maria de Loreto, Roma, o *San Juan conducido a la tumba por sus discípulos*, en San Juan de Letrán⁸⁵⁷.

De mismo tamaño que los demás, son el *San Pedro* y *San Pablo* de José de Ribera, de 2 varas y media de alto y fijados a la pared (**Doc. 24**), 2, 25 X 1, 38 m.⁸⁵⁸, apareciendo de la misma manera y con la misma atribución en todos los inventarios, como en el redactado por Valentín Carderera en esa misma fecha de 1839 en el que cita únicamente aquellas pinturas de mayor interés, centrándose especialmente en la autoría de Ribera, ya que de 11 pinturas, 9 de ellas las atribuye al pintor valenciano (**Doc. 23**). Igualmente, Emilia Montaner señala que forman pareja, ya que se relacionan compositivamente⁸⁵⁹. Los inventarios de la desamortización nos han ayudado a dar una nueva ubicación para las pinturas de cuerpo entero de *San Pedro* y *San Pablo* que aparecían en los inventarios a la muerte del conde y que el profesor Pérez Sánchez ubicó en el museo de Vitoria, aunque estos, en realidad, fueron pintados para el duque de Medina de las Torres⁸⁶⁰ (**figs. 41 y 42**), por lo que no pertenecen a la colección Monterrey. Los lienzos que se encontraban entre los bienes de los condes se corresponden con los que se ubican en clausura en el momento en el que Valentín Carderera examina el convento y sus bienes, reportándolos a la RABASF, institución que se encargó de gestionar los bienes artísticos que se enajenaban al clero.

⁸⁵⁶ GOMEZ-MORENO, *op. cit. supra.*, 1967, p. 301.

⁸⁵⁷ MADRUGA, 1984: 369.

⁸⁵⁸ MONTANER, 1987: 215

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977: 427

Aunque la primera vez que los encontramos nombrados en un documento⁸⁶¹, no se dan demasiados detalles de las obras “Un San Pedro estatura natural de Rivera, Cornisa Negra. Otro San Pablo de la misma manera que el de arriba y del mismo msro”. En la tasación se especifican las medidas: “Primeramente, Un san Pedro y san Pablo Con sus molduras negras de dos varas y media de alto⁸⁶² y vara y quarta de ancho ambos a dos Los tasso en dos mill y quatrocientos reales a mill y duçientos cada uno. 2400”⁸⁶³, que encajan a la perfección con las medidas dadas en los documentos de Carderera. Parece que estas pinturas pudieron llegar al convento entre 1653 y 1655, ya que no aparecen ni en el inventario ni en la tasación realizados tras el fallecimiento de la condesa de Monterrey⁸⁶⁴ y continuaban en la zona de clausura a finales del siglo XX, según las últimas noticias brindadas por Ángela Madruga, en 1984⁸⁶⁵.

Estos cuatro apóstoles del claustro bajo, de diferentes artistas, son una constante en la literatura artística de Salamanca en la que, únicamente García Boíza afirma que existe un apostolado completo de Baglione⁸⁶⁶, algo difícil de considerar teniendo en cuenta que ni en los documentos del siglo XIX ni en las tesis de Ángela Madruga o Emilia Montaner, figuran más de cuatro apóstoles. Tampoco aparecen el *Discurso* del duque de Alba, quien nombra tres apóstoles de Giovanni Lanfranco⁸⁶⁷, igualmente, en el último artículo escrito sobre la pintura del convento en 2020, se consideran únicamente cuatro apóstoles⁸⁶⁸. Parece que ni el número de cuadros ni la autoría, han sido fáciles de esclarecer. No obstante, García Boiza había conseguido entrar en el convento en 1930, gracias a la Nunciatura y, supuestamente, pudo verlos asegurando que son los únicos cuadros del pintor que se conservan en España, tomando por buena esta información el profesor Pérez Sánchez, en 1965⁸⁶⁹. Fuera del convento, disponemos únicamente de un dibujo preparatorio de Baglione para,

⁸⁶¹ Inventario de 1653, (AHPM 7684, 293)

⁸⁶² 2,10 x 1, 05 cm

⁸⁶³ AHPM 7684, 332.

⁸⁶⁴ AHPM, 7685: 799 y 861.

⁸⁶⁵ MADRUGA, 1984: 369.

⁸⁶⁶ GARCÍA BOÍZA, 1945: 25-31

⁸⁶⁷ ALBA, *Discurso*, 1924: 91.

⁸⁶⁸ PULINI, 2020, art. online: *s.f.*

⁸⁶⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 161.

presumiblemente, un *San Jerónimo*⁸⁷⁰, más bien, un *San Juan Bautista* (**fig. 43**) que, en el caso de ser cierta la noticia del historiador, podría haber estado en clausura pudiendo ser confundido con un apóstol, encajando perfectamente las proporciones con las de los apóstoles que sí conocemos, gracias al trabajo de Emilia Montaner⁸⁷¹. Sin embargo, no disponemos de documentos que refrenden esta idea.

Finalmente, de las pinturas con atribución italiana de este claustro bajo⁸⁷², se nombra un *Cristo presentado por Poncio Pilatos* de José de Ribera, fijado en la pared, pero sin ningún otro tipo de datos (**Doc. 24**).

No hablaremos aquí de la sala del capítulo, por no contener obra de interés, más allá de algunos retratos de hermanas fallecidas, ni del antecoro, en el que solo se expresa que hay retratos de los fundadores, seguramente, más copias de los vistos en el ante refectorio.

CORO

Componen su decoración ocho pinturas, algunas con errores atributivos que se corrigen en inventarios posteriores de la Comisión de Monumentos, como es el caso de la *Crucifixión de Cristo* que se encuentra encima de la reja del coro (**fig. 44**), y que es una de las pinturas de mayor interés para este estudio por su fortuna y su antecedente, de lo que hablaremos más adelante. Esta obra es una constante en, prácticamente, todos los inventarios, desde los realizados a la muerte de los condes, incluidas sus tasaciones, hasta los inventarios del siglo XIX y los estudios del convento del siglo XX, ya citados. Se trata de una pintura de Giovanni Lanfranco ubicada encima de la reja del coro, con marco negro y dorado, de tamaño algo más grande al natural. En el inventario topográfico realizado en 1839, equivoca la autoría con el madrileño José Jiménez Donoso (**Doc. 24**), atribución que se repite en la “relación del número de cuadros de cada convento”, realizado en la misma fecha (**Doc. 25**). Como avanzaba, el cuadro formó parte de la colección personal que tenían

⁸⁷⁰ Nº de Catálogo: D002132 (Museo Nacional del Prado, *Catálogo de dibujos. Dibujos italianos del siglo XVI*, V. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, p. 208).

⁸⁷¹ MONTANER, 1987: *fig. 200*.

⁸⁷² De entre las 16 pinturas que se inventarían en este claustro viejo, se encuentra un *Descendimiento* de Fernando Gallego

los condes en Madrid, en la Casa de las Rejas⁸⁷³, trasladándose al convento tras el fallecimiento de ambos, encontrando así otro ejemplo de transferencia de obras de arte de Madrid a Salamanca, como veíamos con el *San Pedro y San Pablo*, de Ribera, o el *San Genaro* de la iglesia. No sabemos con exactitud la fecha exacta de su traslado, pero no aparece en el inventario de 1676⁸⁷⁴. A partir del siglo XIX, las noticias de la pintura en el claustro, siempre ubicada encima de las rejas del coro, se suceden, sin variar prácticamente en nada. Villar y Macías lo describía y ubicaba encima de la verja del coro bajo, además de atreverse, parece que acertadamente, a atribuirlo a Lanfranco⁸⁷⁵. Así también Gómez Moreno, realiza la misma atribución y lo ubica en el mismo lugar en el que se encontraba un siglo antes⁸⁷⁶. Dentro de los objetos artísticos reportados por Valentín Carderera a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que él consideró dignos de conservarse en la clausura de los conventos a los que pertenecían, se encuentra ya la *Crucifixión* de la que dice que parece original de Lanfranco (**Doc. 22**).

García Boíza habla de la pintura atribuyéndola a Guido Reni⁸⁷⁷. Pérez Sánchez, en 1965, lo catalogaba entre sus “obras italianas del siglo XVII en España perdidas o no identificadas”, señalando que debe de tratarse del mencionado en el *Discurso* del duque de Alba⁸⁷⁸. Madruga Real afirma que es italiano, pero evita realizar atribuciones⁸⁷⁹. Incluso Emilia Montaner en su tesis sobre pintura barroca en Salamanca escribe que parece derivar de modelos italianos clasicistas, interpretados con la sequedad propia de un maestro menor⁸⁸⁰, probablemente por la dificultad de apreciación que supone el hecho de que se encuentre en altura y las condiciones de limpieza en las que pudiera estar.

El fondo Gombau del archivo fotográfico de Salamanca nos ha permitido obtener una imagen de la pintura en la ubicación actual dentro de clausura, siendo la misma

⁸⁷³ AHPM 7684, 295 y 337; AHPM 7685, 799 y 861

⁸⁷⁴ MADRUGA, 1984: 792.

⁸⁷⁵ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁸⁷⁶ GOMEZ-MORENO, I, 1967: 300

⁸⁷⁷ GARCÍA BOÍZA, 1945: 31.

⁸⁷⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 162.

⁸⁷⁹ MADRUGA, *op. cit.*, 1984, p. 385.

⁸⁸⁰ MONTANER, 1987: 127

que en siglos anteriores, lo que sugiere que, tras la muerte de los condes, pudo disponerse ya encima de las rejas del coro permaneciendo allí hasta nuestros días. Dicha fotografía nos permite, no únicamente confirmar la autoría del cuadro, sino también afirmar que la relación de mecenazgo del conde de Monterrey con Giovanni Lanfranco comenzó en Roma, durante su segunda embajada (1628-1631). La *Crucifixión* del convento es una versión de la perteneciente a la colección Barberini (**fig. 45**) con los mismos modelos para el San Juan, la Virgen y la Magdalena, modificando únicamente la posición de Cristo en la Cruz, que aparece con el rostro en alto, mirando al cielo y ocupando el eje central para adaptarse mejor a la forma del marco, que termina en forma de semi hexágono. Esta adaptación al marco sugiere que la pintura estaría pensada para acometer la función de ático del retablo, seguramente, cuando este estaba destinado a ubicarse en la iglesia del convento de las Úrsulas de Salamanca, patronato de la familia de los Monterrey⁸⁸¹. Es muy probable que Monterrey viera también la versión realizada por Lanfranco para la pala de altar de la iglesia dei Santi Domenico e Sisto en Roma, cuya posición de Cristo y la Cruz coinciden mejor con la del conde, y cuyo lienzo se recorta en forma de cruz para adaptarse igualmente al remate del retablo. Esta versión deriva del cuadro pintado para Urbano VIII⁸⁸². La primera vez que aparece inventariada la *Crucifixión* de la colección Barberini es en el inventario de Francesco Barberini realizado entre 1631 y 1636⁸⁸³, por lo que seguramente Manuel de Zúñiga pudo verla en múltiples ocasiones en las que visitó su palacio, encargando una versión que se adaptara a la pala de altar. Sabemos que, durante su segunda embajada en Roma, el conde debió supervisar un encargo que el conde de Oñate había realizado a Guido Reni, para Felipe IV. El *Rapto de Helena*, fue acabado en 1629, momento en el que Guido había regresado a su ciudad natal, por lo debió enviarlo a Roma. La pintura fue recibida en la residencia del cardenal Barberini, donde Monterrey tuvo la oportunidad de contemplarlo para su evaluación⁸⁸⁴ y tuvo también ocasión de ver las pinturas que decoraban el palacio y entre las que se encontraría la *Crucifixión* de Lanfranco. Tras

⁸⁸¹ Fundado por Alonso de Fonseca y patronato de los condes de Monterrey

⁸⁸² BERNINI, 1982: 126.

⁸⁸³ MOCHI, 2008: 235

⁸⁸⁴ GARCÍA CUETO, 2016b: 50.

proyectar, finalmente, un nuevo convento para la ciudad de Salamanca, el cuadro acompañó a los condes durante el resto de su vida en su casa de la calle de las Rejas, como sucedía con el *San Genaro* de Ribera, para destinarse al convento tras su muerte. Consideramos también la posibilidad de que la pintura hubiera podido formar parte de una estancia de la casa con funciones de oratorio, por hallarse acompañada, según el inventario de 1653, por otras obras de temática religiosa, como un *San Francisco en oración*, el *Martirio de san Lorenzo* o una *Nuestra Señora con el Niño y un papagayo*, entre las que también se contaban la *Santa Catalina* de Tiziano y otra pintura del mismo tema de Guido Reni⁸⁸⁵ que, junto con la *Crucifixión* de Lanfranco, constituyen tres importantes obras dispuestas casi consecutivamente.

Además, encontramos en el coro cuatro obras de Ribera: Una *Inmaculada Concepción*, la *Transfiguración de Cristo*, y un *San Agustín* y un *San Francisco*, todas pinturas de gran tamaño, siendo los dos últimos de tamaño natural. Se inventariaron como pinturas de 3 varas de alto, incluyendo la *Crucifixión* de Lanfranco, lo que equivaldría a 2,5 metros, siendo el *San Agustín* y *San Francisco*, de 2 metros de alto (**Doc. 24**). A pesar de que todas las pinturas aquí nombradas, especialmente las Ribera, aparecen en la “Relación del número de cuadros” realizada en 20 de julio de 1839, en la que se destacan las pinturas más importantes de clausura, no se nombra la *Transfiguración de Cristo* del Spagnoletto (**Doc. 25**). Respecto al *San Agustín*, debe de tratarse de la copia del lienzo que se encuentra en el templo, como hemos apuntado anteriormente, constituyendo el segundo cuadro de esta estancia del que dispone algún tipo de documentación gráfica.

CLAUSTRO ALTO

Entre las 20 pinturas que componen su decoración, dos de ellas se atribuyeron a José de Ribera en el momento de realizar el inventario. La primera es una *Huida de Egipto*, sin que tengamos mayor información de ella, pues, aunque encontramos dicho tema en la colección madrileña del conde, aparece sin autor no pudiendo ponerlas en relación. La segunda, es una *Santa Inés*, seguramente mal atribuida, ya que en otros documentos de la desamortización se especifica que tiene la firma del autor, en este

⁸⁸⁵ AHPM, 7684: 295.

caso, Pacecco de Rosa (**Doc. 22**). Así también, Villar y Macías aseveró que se trataba de este autor y que estaría colocada en el claustro alto⁸⁸⁶. A este respecto los inventarios son más específicos, apuntando que se encuentra en un cuarto algo oscuro, con una ventana en el techo, cuyo lienzo, de vara y cuarta de alto, aparece firmado por Pacecco de Rosa, lo que constituye la confirmación inédita de la autoría (**Doc. 22**).

Finalmente, en el torno interior aparece una *Inmaculada Concepción*, sin autoría, por lo que suponemos que será una de las copias de la pintura de Ribera (**Doc. 24**).

A pesar de lo completo que parece ser el inventario, formaban parte de la colección de pintura italiana algunas obras de las que tenemos noticia bien, a través de otros inventarios o gracias a diferentes historiadores. Recogeremos un apartado de la tesis de Ángela Madruga con las pertinentes, correcciones y novedades para ayudarnos a completar el panorama, dedicado a las pinturas citadas en el inventario de 1676 y que, al parecer, no se encontraban en clausura cuando la historiadora realiza su estudio.

La primera de ellas es una *Nuestra Señora de la Concepción*, cuadro de Ribera que se conserva actualmente en el Columbia Museum of Art, adquirida en 1953⁸⁸⁷ (**fig. 46**). La pintura estuvo en una colección particular de París, en 1867⁸⁸⁸, por lo que pudo ser sustraída del convento durante la Guerra de la Independencia o bien, vendida a coleccionistas extranjeros durante la Desamortización de Mendizábal, siempre por el propio clero o los mismos agentes encargados de inventariar las obras para las Comisiones de Monumentos. En el segundo inventario de la desamortización aparece una *Concepción* de Ribera en clausura, mal conservada, 3,5 x 2,5 varas (**Doc. 22**). Podría ser la descrita por Girón que pudo ver a través de las rejas del coro, ocupando el testero, a cuyos lados pudo observar un *San Agustín* y un *San Antonio* que habían atribuido a Ribera las personas facultativas que habían visitado clausura e informado a Girón. Parece ser que había también una *Magdalena*

⁸⁸⁶ VILLAR Y MACÍAS, II, XVII: 364.

⁸⁸⁷ MADRUGA, 1992: 113.

⁸⁸⁸ PÉREZ SÁNCHEZ; SPINOSA, 1992: 110.

en el desierto de muy buena calidad, apaisada⁸⁸⁹. Villar y Macías, asegura que, sobre la puerta del coro bajo, había una *Concepción* de Ribera; por lo que si la atribución, en la que parece no tener duda, es certera, estaríamos hablando de la ubicación que tuvo originalmente este lienzo⁸⁹⁰. De esta pintura hay tres versiones más en Salamanca, en el convento de Franciscas Descalzas, en el convento de Benedictinas de Alba de Tormes y en la parroquia de Sancti-Spiritu⁸⁹¹. Está en la opinión de Emilia Montaner que todas ellas reproducen la *Inmaculada* de Ribera conservada en el Museo del Prado (obra no expuesta), que fue adquirida por Fernando VII al marqués de Alcántara en 1833 y que pudo estar en el convento de San Pascual de Madrid, convirtiéndose en el prototipo para las Inmaculadas de artistas menores⁸⁹², aunque resulta más plausible que las realizadas en Salamanca, tomaran como ejemplo la *Inmaculada* de la colección de Monterrey, que tuvieron a su alcance y copiaron, no sin cierta rigidez.

María Magdalena de Ribera.

Consideramos la posibilidad de que esta pintura hubiera formado parte de la colección personal de Manuel de Zúñiga. Como apuntó Ángel Rivas en su tesis doctoral, la *Magdalena* formaba pareja con el *San Genaro* que decora la iglesia, dado que tanto las medidas, como el estilo son coincidentes⁸⁹³ (**figs. 14 y 39**). Fueron separados y la *Magdalena* de destinó a clausura, así se especifica en el inventario de 1676⁸⁹⁴. El cuadro de *San Genaro y el incendio del Vesubio* formó parte de la decoración del jardín de la Casa de las Rejas, en vida de los condes, como señala el inventario de 1653, por lo que es lógico pensar que también lo haría la *Magdalena*, atendiendo a los cuadros que le acompañaban. En el inventario de 1653 aparece una Magdalena sin autor ubicada en la sala primera y otro cuadro del mismo asunto

⁸⁸⁹ GIRÓN, 1861: 375

⁸⁹⁰ VILLAR Y MACÍAS, 1887, II, XVII: 364.

⁸⁹¹ MONTANER, 1987: 265-266.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ RIVAS, 2015: 567

⁸⁹⁴ MADRUGA, 1983: 225, doc. XL.

compartiendo sala con el *San Genaro*⁸⁹⁵, que podría tratarse de la destinada al convento.

Cabría la posibilidad de que el cuadro de san Genaro citado en los inventarios fuese el que pintó Andrea Vaccaro (conservado en el Museo del Prado⁸⁹⁶) en las mismas fechas en que las que Ribera pintó el suyo. Sin embargo, consideramos que esta opción no es plausible porque el cuadro de Vaccaro, inspirado claramente en los modelos de Ribera, no representa el tema de la intercesión del santo en 1631, sino su tránsito, por lo que no vemos en él el Vesubio humeante descrito en los inventarios del conde⁸⁹⁷.

Respecto a la *Magdalena* de Ribera aparece ya en el inventario del convento realizado en 1676⁸⁹⁸ y parece que vuelve a aparecer en los inventarios levantados en 1700 en el Real Monasterio de El Escorial: “Otro quadro de la Magdalena, con marco dorado, con tres varas de alto y dos y quarta de ancho, de Joseph de Ribera: tasado en mill ducados”⁸⁹⁹. La participación en la decoración de este Real Sitio por parte de Juan Domingo de Haro, VII conde de Monterrey, no es nada extraña: el padre Santos da noticia, por ejemplo, de dos campanas que el conde mandó fundir en Flandes y trajo a España para dicho monasterio⁹⁰⁰. Los regalos fueron el medio para estrechar lazos con embajadores, otros aristócratas, pero también fueron esenciales a la hora de obtener el favor del monarca y acercarse a él, además de entender estas dadas como parte servicio que le prestaban y la obediencia que le debían. Estos regalos, en ocasiones, no fueron voluntarios. La necesidad de renovar o crear programas decorativos tuvo como consecuencia la donación forzada de algunas piezas de colecciones nobiliarias, como sucedió en 1663 al marqués de Leganés, quien se vio obligado a ceder algunas de sus pinturas para la decoración del Buen Retiro⁹⁰¹. Algo que volvería a ocurrir con la decoración de El Escorial, razón por la que, probablemente, la *Magdalena* de Ribera saliera del convento de agustinas del conde

⁸⁹⁵ AHPM, 7684: 298-300

⁸⁹⁶ P-000469

⁸⁹⁷ AHPM, 7684: 300.

⁸⁹⁸ Doc. LXXXIV en MADRUGA, 1984: 788-796.

⁸⁹⁹ ESCORIAL 1700, nº inv. 8835.

⁹⁰⁰ SANTOS; XIMÉNEZ, 1764: 39.

⁹⁰¹ AGÜERO, 2018:246.

para contribuir a la decoración del monasterio. Tras el incendio de 1671 del Escorial, se retoma el proyecto decorativo en 1675 (no olvidemos que el inventario es de 1676) trayendo la mayoría de las pinturas desde Madrid: algunas eran adquisiciones recientes de la colección real, otras eran regalos y otras, donaciones de aristócratas de la Corte⁹⁰².

Ya Luz María del Amo, en su artículo *María Magdalena y San Antonio de Padua, de Ribera: del Escorial a la Academia*, ponía de manifiesto que ambos pasaron del Escorial a la Real Academia tras la Guerra de la Independencia⁹⁰³ (1808-1814), aunque no lo relaciona con la *Magdalena* que estuvo en los inventarios de nuestro convento, como hace, acertadamente, Ángel Rivas en su tesis⁹⁰⁴. Esta pintura influyó de manera significativa en el modo de representar la apoteosis de María Magdalena. Podemos ver la inspiración en el modelo riberesco en el cuadro de Luca Giordano que se encuentra hoy en Hispanyc Society of America, casi idéntico, a excepción de la paleta de colores más luminosos y algún detalle como la posición de las manos de la santa o el cielo dorado con querubines que añade el napolitano.

La conservada en la Academia ingresa en 1815 procedente de Francia y aparece por primera vez en los inventarios de 1817⁹⁰⁵: “Nº 18 Otro de 8 pies y 4 pulgadas de alto, con 6 y 3 de ancho. Representa santa María Magdalena transportada en nubes por varios angelitos. Autor: Josef de Rivera”⁹⁰⁶.

Sabemos que Francisco de Goya, Manuel Napoli y Mariano Maella participaron en la elección de algunas pinturas procedentes del Palacio Real para Napoleón, entre las que se encontraba una *Magdalena* de Ribera y que publica María Dolores Antigüedad⁹⁰⁷. El 24 de abril de 1813, el marqués de Almenara pide que se continúe el traslado de pinturas que se encontraban repartidas en seis cajones. En el cajón número dos se halla una *Magdalena conducida por ángeles*, de Ribera⁹⁰⁸. Las

⁹⁰² AGÜERO, *op. cit. supra.*, 2018:246.

⁹⁰³ DEL AMO, 2001: 692-694.

⁹⁰⁴ RIVAS, 2015: 567.

⁹⁰⁵ *Inventario de los cuadros que existen en las Salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817.* (ARABASF 2-58-17).

⁹⁰⁶ ARABASF 2-58-17: f. 1r.

⁹⁰⁷ ANTIGÜEDAD, 1985: 293-294.0

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 298-299.

pinturas llegaron a París, al Museo de Napoleón, pero no permanecieron allí mucho tiempo⁹⁰⁹. En 1815 Francia acepta la devolución de los cuadros regalados al emperador, aunque reusa a instar a los generales franceses a devolver las pinturas sustraídas por ellos. Llegaron a España cuatro cajas con 50 cuadros.

Hemos podido comprobar que, aunque se piensa que la *Magdalena* conservada en la Real Academia de San Fernando procede de El Escorial, la descripción del inventario realizado en 1700 del Real Monasterio no es lo suficientemente detallada como para asegurarlo: “Otro quadro de la Magdalena, con marco dorado, con tres varas de alto y dos y quarta de ancho, de Joseph de Ribera: tasado en mill ducados”⁹¹⁰. La obra de la Academia podría encajar mucho mejor con una descripción publicada a mediados del siglo XIX de una pintura ubicada en la zona de clausura del convento de Salamanca. En la edición ampliada de la obra de Dorado, editada por Girón se describe y destaca, entre varios cuadros que ya hemos citado, una *Magdalena en el Desierto*, “de cielo muy claro y angelitos” del que afirma que es digno de estudio⁹¹¹. Cabría la posibilidad de que se tratara de la conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (**fig. 39**), pues la descripción se ajusta bastante: el cielo claro, tan inusual en la producción de Ribera, la postura y vestido jironado, propios de la santa en penitencia, y, especialmente, la aparición de ángeles, infrecuentes en el tema de la Magdalena Penitente, nos conducen a pensar que podría tratarse de la misma pintura descrita en la edición de Girón. Esta edición, aunque se publica en 1861 es una recopilación de noticias de diversos autores, por lo que realmente no sabemos en qué fecha se divisa la obra y si pudo describirse antes de la Guerra de la Independencia y ser sacada del convento por el ejército francés. Aunque existe un elemento disonante en la descripción en la que se afirma que está en el desierto, mientras en el cuadro de Ribera hallamos la bahía de Nápoles, debemos considerar que la vio a través de las rejas y las cortinas, en la oscuridad del coro bajo. La descripción del cuadro como una Magdalena en el desierto pudo también haber estado propiciada por la propia historia de la santa:

⁹⁰⁹ ANTIGÜEDAD, *op. cit. supra.*, 1985., p. 301.

⁹¹⁰ Inv. ESCORIAL, 1700: nº 8835.

⁹¹¹ GIRÓN, 1861: 375.

durante el tiempo que María Magdalena permaneció en el desierto, sin alimentarse, cada día, en los Siete Tiempos de la Horas Canónicas⁹¹², era transportada a los Cielos por ángeles para escuchar los Oficios Divinos hasta que su alma ascendió definitivamente⁹¹³. Como hemos podido ver, especialmente por los ropajes maltrechos, es exactamente este episodio el que se plasma en el cuadro de Ribera, por lo que la descripción dada en la obra de Dorado ampliada por Girón, se corresponde completamente con la pintura conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el caso de no tratarse de la misma, debemos considerar otra *Magdalena* realizada por Ribera en la misma etapa en la que se produce una ampliación y aclaración de los colores de su paleta pictórica.

*San Agustín con Jesús de Peregrino*⁹¹⁴. Gómez Moreno describe esta pintura como un “*San Agustín lavándole los pies a Cristo, vestido de peregrino*”; es un lienzo apaisado y grande y lo atribuye sin duda Lanfranco⁹¹⁵ (**fig. 47**). Es un ejemplo más de los movimientos de las obras de la colección de Madrid al convento tras el fallecimiento de los condes. Aunque en la tasación realizada en 1653 aparece sin autor, la descripción del cuadro es bastante clara: “220 Un quadro del laboratorio de San Agustín labando los pies a Cristo nro Sr.”, tasado en 800 reales, que se encontraba en la “sala vieja” de las pinturas del jardín⁹¹⁶. En este caso, gracias a la celebración del día de san Agustín, cada 28 de agosto, las monjas sacan esta pintura y disponemos de la imagen de esta obra (**fig. 47**). Ángela Madruga asegura que era una obra perdida, indicando que las monjas fueron cautelosas no permitiéndole ver todas las pinturas del interior⁹¹⁷. Emilia Montaner, reproduce lo dicho por Gómez Moreno⁹¹⁸, sin embargo, ninguna de las dos autoras lo ponen en relación con el inventario de 1676, ni tampoco con la obra que perteneció a la decoración de la Casa de las Rejas.

⁹¹² Maitines, laudes, vísperas y completas, tercia, sexta y nona.

⁹¹³ DEL AMO, 2001: 695.

⁹¹⁴ Referencias bibliográficas: MONTANER, 1987: 208; GOMEZ-MORENO, I, 1967: 300; MADRUGA, 1983: 154.

⁹¹⁵ GOMEZ-MORENO, I, 1967: 300.

⁹¹⁶ AHPM, 7684:348.

⁹¹⁷ MADRUGA, 1983: 154.

⁹¹⁸ MONTANER, 1987: 208.

Historia de San Agustín (1637-1638), es la versión pintada por Lanfranco para la Basílica de San Agustín en Roma. Se trata de dos telas que flanquean la pala pintada por Guercino que representa a *S. Agustín con san Juan Bautista y Paolo eremita* en la capilla dedicada al santo. Son las dos únicas obras públicas, *San Agustín mientras lava los pies a Cristo* y *San Agustín vence las herejías*, realizadas por Lanfranco para Roma en el periodo napolitano, enviada desde Nápoles, según Passeri⁹¹⁹, por lo que quizá el conde pudo aprovechar el encargo para adquirir un *San Agustín* para su colección personal.

La *Magdalena*, de Tiziano, que consta en el inventario de 1676⁹²⁰, no vuelve a citarse en inventario, relación o noticia alguna sobre el convento de las agustinas, desapareciendo del mismo, bien junto con la *Magdalena* de Ribera donadas a la colección real para la decoración del Monasterio del Escorial, durante la Guerra de la Independencia, o quizá durante la propia Desamortización de Mendizábal, tema que abordaremos más adelante. En el catálogo del Museo de Salamanca, de 1861, hallamos una *Magdalena*, llamada “esposa de los cantares”, copia de Tiziano, con el nº152⁹²¹. Y con el nº 172, la volvemos a encontrar 6 años después, en el catálogo de 1867 hecho por Falcón, del mismo museo provincial⁹²². Lo que está claro es que la iconografía de esta es diferente al resto de las “magdalenas” de Tiziano y, por lo tanto, podría ser una copia, de calidad bastante baja, la conservada en los almacenes del museo. Sobre el *San Pedro Apóstol*, de Tiziano, ocurre lo mismo, tan solo lo encontramos en el inventario de 1676.

4.4.3 *La Desamortización como fuente de documentación y dispersión.*

Aunque el convento ha sido y es un medio eficiente de conservación de algunas de las pinturas que formaron parte de la colección personal de Manuel de Zúñiga y Leonor M^a de Guzmán, los avatares y sucesos históricos, pudieron haber provocado la pérdida de algunas de ellas. El proceso de la Desamortización de Mendizábal, es

⁹¹⁹ PASSERI, ed.1934, p. 160.

⁹²⁰ MADRUGA, 1983: 227, doc. XL.

⁹²¹ MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA, 1861: 27.

⁹²² FALCÓN, 1867: 102.

uno de los más complejos y que produjo una mayor desorganización, y la desaparición y venta de muchas de las obras de arte que se conservaban en los conventos de las provincias. Por las razones expuestas nos vemos obligadas a dedicar este apartado para tratar y trazar una vía más de dispersión que se abrió dos siglos más tarde y pudo afectar a algunas de las pinturas:

A causa de la magnitud de la desamortización y la consecuente imposibilidad de tener un control real de lo que ocurría en las provincias españolas a un mismo tiempo, la supresión de conventos fue, en general, desorganizada, provocando la pérdida de patrimonio debido al recelo de muchos religiosos a ceder el arte que decoraba sus templos y conventos al gobierno de Isabel II, aprovechando la ocasión para vender u ocultar el patrimonio antes de que llegaran las comisiones⁹²³. Aunque el nivel de desorganización no fue igual en unas provincias que en otras, Salamanca es uno de los casos que ejemplifica lo que sucedió en muchas de ellas antes de que se pudieran reunir las obras, y las dificultades que hicieron que la creación de los museos provinciales fuera más bien tardía. Cuando leemos los legajos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escritos por el Gobierno Civil y por las Comisiones de Monumentos Provinciales⁹²⁴, percibimos perfectamente la sensación de dilatación excesiva en el tiempo que conllevaba tomar cualquier acción y la cantidad de excusas que buscaban retrasar lo máximo posible la realización de inventarios, incluso queda reflejada la simple oposición de algunos cargos importantes.

Entre los documentos se manifiesta la oposición del intendente a que, a la toma de posesión y demás acciones relativas a los conventos suprimidos, asistiese la comisión nombrada por el Gobierno Civil⁹²⁵. Aunque finalmente, se establece que solo los comisionados pueden realizar los inventarios de bienes, continúa la resistencia del intendente a que se realicen esos inventarios por dichos cargos⁹²⁶. Obviamente, se entendía la imposibilidad de frenar la desamortización e imponerse

⁹²³ Ver ARANA: CALVO, 2016: 48-51.

⁹²⁴ ARABASF, 2-8-5; 2-8-4; 2-8-3; 4-53-1

⁹²⁵ Son once los conventos desamortizados en la ciudad (ARABASF, 2-8-5).

⁹²⁶ ARABASF, 2-8-5.

a un Real Decreto, pero este tipo de acciones, como decíamos antes, retrasaban lo suficiente las actuaciones de los comisionados que, constantemente, enviaban cartas a la Real Academia informando sobre las dificultades que estaban encontrando para realizar su trabajo; si no eran, a veces, los propios comisionados quienes, aprovechando la coyuntura, se enriquecían mercadeando con el arte.

En 1836 la desaparición de obras ya debía de haber sido significativa; probablemente fue en estos primeros años cuando se perdió una buena parte del patrimonio, además de los cuadros que se deterioraron con posterioridad por haber quedado almacenados en los lugares sin las condiciones apropiadas. Desaparecieron, o se hicieron desaparecer, los primeros inventarios, pues el propio comisionado expresaba que, queriendo reunir copias de inventarios previos, casi nada encuentra, ni siquiera los que hicieron las Comisiones especiales anteriores⁹²⁷.

Ese mismo año⁹²⁸ se nombró al religioso exclaustro fr. Jacinto González como bibliotecario y encargado de la dirección, arreglo, custodia e inventarios de los efectos de los conventos suprimidos en esta provincia, aunque la Real Academia nombrará, unos meses más tarde, a Valentín Carderera su individuo de mérito para que pase a las provincias de Burgos, Valladolid y Salamanca a inventariar y recoger los bienes artísticos valiosos, y a tomar conocimiento de los de las monjas⁹²⁹. Serán estos últimos los de mayor interés para la investigación, y que han proporcionado un buen panorama de lo que había en el siglo XIX dentro del convento, junto con las crónicas de algunos viajeros e historiadores.

Según los documentos de la desamortización conservados en la RABASF, la primera relación de pinturas del convento de las agustinas recoletas de Salamanca sería aquella que refiere el número de pinturas que había en cada zona o estancia de clausura sin especificar temas, estilos o autores (**Doc. 21**). La comparación de dicho documento con el inventario topográfico, realizado de forma posterior, siendo este el más completo de los cinco que hemos encontrado (**Doc. 24**), revela una primera dispersión de pinturas, no demasiado significativa en cuanto a número, aunque

⁹²⁷ ARABASF, 2-8-5.

⁹²⁸ 9 de enero de 1836.

⁹²⁹ 3 de julio de 1836 (ARABASF, 2-8-5).

seguramente sí en cuanto a calidad, teniendo en consideración que en el inventario de 1676⁹³⁰ figuraban dos pinturas de Tiziano: una *Magdalena* y un *San Pedro apóstol* de medio cuerpo, de los que no volveremos a tener noticia, a excepción de una copia de una *Magdalena* de Tiziano, de bajísima calidad, que forma parte del Museo provincial de Salamanca y que, hoy en día, se conserva en los almacenes, como ya habíamos apuntado. Aunque no podemos deducir que estas dos obras desaparecieran durante la realización de los documentos, la comparación de los dos inventarios del siglo XIX, muestran la desaparición de un cuadro en el refectorio, de dos en el ante refectorio y de tres en el claustro bajo, siendo el número de las demás estancias y zonas, exacto en ambos documentos.

La formación del museo provincial como proceso de dispersión y pérdida de bienes.

La historia de la creación del museo de Salamanca, aunque inscrita en el complicado proceso de desamortización, es una de las más complejas en cuanto a localización de las colecciones durante más de un siglo, tiempo en que se dilató la inauguración del mismo y emplazamiento definitivo.

No solo el mercadeo de obras produce tal dispersión y pérdida de patrimonio, como apuntábamos, sino que la falta de organización y previsión sobre dónde se debían almacenar las obras, antes de confiscarlas, provocó grandes daños y pérdidas. Primero realizaron los inventarios y la confisca, para después, sin demasiada planificación, ir decidiendo dónde era posible su almacenamiento y la ubicación del museo. Así pues, en un primer momento, se establece la recogida de los bienes de los conventos suprimidos y su depósito en la Hospedería del Colegio Viejo o de San Bartolomé, que será museo a partir de 1848, sin embargo, no tardará en malograrse y favorecer la construcción de unas oficinas, pasando las obras a almacenarse hacinadas y sin cuidado⁹³¹. Posteriormente, se barajaron varios emplazamientos para la creación de un museo que no se materializará hasta finales de la década de 1860. Se solicitó a la comisión de Salamanca un local para establecer dicho museo, pensando en el Convento de Santo Domingo, sin embargo, este ya se había pedido

⁹³⁰ MADRUGA, 1984: 792-793.

⁹³¹ GALLEGO DE MIGUEL, 1975: 10.

para cuartel, por lo que los cuadros se colocan en la escuela de San Eloy temporalmente, a la espera de que les concedieran el convento de monjas franciscas descalzas. Finalmente se instalará la biblioteca y el museo en el claustro del convento de San Esteban⁹³². Tras sesenta años pasó por la Casa de los Álvarez Abarca siendo nuevamente trasladados, esta vez, a la casa de las Conchas, para la restauración del edificio, al que volvieron sus fondos, ya de forma definitiva, en 1974⁹³³, y donde se conservan en la actualidad.

La pretensión de llevar las pinturas de las agustinas a Madrid para formar el Museo Nacional.

Aunque desde el primer momento la intención del gobierno era que las pinturas del convento de las agustinas recoletas de Salamanca acabaran formando parte, por Real Orden, de la colección que iba a formar la primera pinacoteca nacional de España, ante la sabida negativa o resistencia que iban a ejercer las religiosas, al igual que en otros conventos, se optó, en primer lugar, por asegurar la conservación y restauración de los cuadros, así como establecer un control para evitar que salieran del edificio (**Doc. 26 y 27**) y asegurarse de que continuaban en él las pinturas de las que se había tenido noticia a través de una nota y que se refería a los lienzos que decoraba la iglesia. Es la Real Academia de San Fernando la que ofrece su museo para dar ubicación a las obras que se mencionan:

Un *Nacimiento* de Ribera, nada menos que la *Inmaculada Concepción* que se encuentra hoy en el Altar Mayor, así como la *Piedad* del mismo autor que corona el retablo, el *San Genaro* que se trasladó de la colección del conde, la *Virgen del Rosario* de Massimo Stanzione, aunque se atribuye de nuevo a Ribera, la *Anunciación* de Giovanni Lanfranco, la *Crucifixión* de Bassano y otros cinco del Altar Mayor que dicen que son del “Caballero Máximo”, atribuyéndole el *San Agustín* de Rubens y el *San Juan* de la escuela de Guido Reni (**Doc. 28**).

Sobre estas pinturas da noticia el Gobernador Civil acusando el mal estado en el que se encuentran debido a la humedad de la iglesia. Con la intención de su conservación

⁹³² ARABASF, 2-8-5.

⁹³³ GALLEGO DE MIGUEL, 1975: 10-11

se les propone a las monjas agustinas sustituir dichos cuadros por otros de igual tamaño y llevarlos a Madrid, no obstante, la negativa que dan las mismas hace que las pinturas permanezcan en la iglesia bajo su responsabilidad y con la condición de que no las vendan ni trasladen y se ocupen de su buena conservación dando parte de cualquier posible reparación que hubiera que hacerse para poder intervenir a la brevedad **(Doc. 29)**. Finalmente, la RABASF⁹³⁴ establece que en el caso de que el convento no sea, finalmente, suprimido, y ante el celo de las monjas por las obras de arte que atesoran, se les podría conceder respetarles la propiedad de las pinturas **(Doc. 30)**.

Otros episodios de dispersión de obras.

Pero no fue el fenómeno de la desamortización el único que provocó la pérdida y dispersión de obras de Salamanca, y más concretamente del convento. Los diferentes conflictos bélicos acaecidos en España, como son la Guerra de la Independencia (1808-1814) y la Guerra Civil (1936-1939), además de los 40 años posteriores de dictadura franquista, en los que las obras se sacaban de los museos sin realizar documentación, fueron minando las pequeñas colecciones de las provincias y sus conventos. De hecho, parece bastante probable que dos esculturas napolitanas del convento, *Santa Catalina* y *San Miguel* Arcángel salieran del convento durante la Guerra Civil española⁹³⁵. Durante la Guerra de la Independencia, las monjas agustinas fueron acogidas en las Carmelitas Descalzas de San José, mientras las tropas francesas usaron el convento como caballerizas y extrajeron numerosos bienes⁹³⁶, momento en el que pudo salir la *Magdalena*, de Ribera. Entre los diferentes episodios de traslados y desaparición de obras que provocó la ocupación francesa, se cuentan los sucesos que rodean al primer intento de creación de un museo nacional de pintura, denominado Museo Josefino. Habiendo usurpado el poder en España, y exiliado Fernando VII, José Bonaparte ordena por Real Decreto la desamortización de bienes del clero y la creación de una pinacoteca cuya colección debía completarse con las obras seleccionadas de los Reales Sitios. Las pinturas se

⁹³⁴ Real academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁹³⁵ ALONSO, 2017: 181.

⁹³⁶ ROBLEDO, 1996: 476.

depositaron, en primera instancia, en el convento del Rosario, eligiéndose finalmente, para tal efecto, el palacio de Buenavista por ser más adecuado. Las pinturas, procedentes de conventos y del palacio del Buen Retiro, entre las que se encontraban el ciclo de *Antigua Roma* que el conde de Monterrey había encargado a Lanfranco, fueron sometidas a restauraciones, según la necesidad o el interés, pues permitió que algunas de ellas salieran de España de forma ilegal, gracias a la labor de borrado de los sellos de procedencia, hecho que denunció Quilliet⁹³⁷.

Pero no únicamente la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones fueron el motivo de la desaparición de bienes de los conventos. Como ya indicaba Jesús Urrea, una foto de 1928 de Arxiu Mas, atestigua la salida del convento de algunos objetos, especialmente de plata, que se encuentran hoy en el Museo Lázaro Galdiano⁹³⁸, mismo museo que guarda los retratos de los condes de Monterrey y que seguramente saldrían de la misma manera.

Sobre la dispersión de pintura en España, no únicamente debemos tener en consideración los conflictos bélicos y los eventos señalados, sino la falta de documentación y poco interés en inventariar colecciones completas ya en los siglos XVII y XVIII: la colección del Alcázar de Madrid se había inventariado parcialmente en 1636 y el 1666, sin embargo, no fue hasta 1686 que se redactó un inventario completo, por ejemplo. También el Buen Retiro permaneció sin inventariar hasta la época de Carlos II⁹³⁹, lo que dificulta la tarea de rastrear e individualizar algunas pinturas de la colección personal del conde.

4.5 Otros patronatos a los que pudieron destinarse pinturas.

Existen otros patronatos de los condes de Monterrey entre los que pudieron repartirse algunas de las pinturas que, en algún momento, formaron parte de las colecciones personales del conde de Monterrey. Aunque no hemos podido identificar en estos otros centros religiosos obras procedentes de las colecciones que

⁹³⁷ SIMAL, 2009: 454.

⁹³⁸ URREA, 2019: 108.

⁹³⁹ BURKE, 1984: 32.

estudiamos⁹⁴⁰, sí que hemos hallado, en algunos casos una fuerte vinculación con Leonor María de Guzmán y Manuel de Zúñiga. La intención de la exposición de tantos patronatos pertenecientes a los Monterrey es establecer una de las posibles vías de dispersión y, al mismo tiempo, sea punto de partida para futuras investigaciones o para poder continuar esta línea, por ello no desarrollaremos cada uno de los patronatos en demasía y simplemente señalaremos la información más relevante.

Ávila

Quizá una de las más significativas sea la protección, de la que poco se sabe, de una comunidad de religiosas asentadas en Horcajo de las Torres, dependiente de la diócesis de Ávila, cuando escribe Madoz, pero limítrofe con Salamanca. Fueron llamadas popularmente “de Monterrey”⁹⁴¹, lo que indica una fuerte vinculación y muy probable decoración por parte de los condes. Sin embargo, no encontramos documentación histórica ni actual, tan solo de la pequeña parroquia de San Julián y Santa Basilia. Cabe también la posibilidad de que Madoz pudiera referirse al convento de Madres Agustinas de “Nuestra Señora de la Gracia”, del vecino pueblo de Madrigal de las Altas Torres, que se encuentra tan solo a ocho kilómetros, y que contiene obras de Alonso Cano y de la escuela de Ribera, entre otros.

Salamanca

En Salamanca, además de la notable fundación de las agustinas, la familia del conde, Alonso de Zúñiga, fundó el conocido como convento de las Úrsulas, protegido por sus predecesores, y para el que, en un inicio, fue pensado el retablo mayor que hoy se encuentra en las agustinas. Según el *Discurso* del duque de Alba, también el Colegio de los Irlandeses de la misma ciudad gozó de la protección de los condes⁹⁴².

Córdoba

Dentro de la incógnita que suponen aquellas pinturas que no formaron parte de la decoración de la Casa de las Rejas, que formarían otras colecciones pertenecientes

⁹⁴⁰ Por llegar a la fecha límite para investigar en el momento de abordar otros patronatos.

⁹⁴¹ MADDOZ, 1847, IX: 226.

⁹⁴² ALBA, 1924: 53.

a los condes de Monterrey y de las que no disponemos de documentación, la literatura artística nos ayuda a intentar recomponer la historia de su labor coleccionista. En este caso, Antonio Palomino escribe sus *Vidas* en 1742 y al llegar a José de Ribera nos proporciona una información de vital importancia para este estudio sobre la ubicación de un *Nacimiento de Cristo* en la sacristía del convento de San Agustín de Córdoba, además de un *San Gerónimo* en el Oratorio de las Casas de los señores Acevedos, es decir, de la familia del conde de Monterrey, recordemos aquí su filiación: Manuel de Zúñiga, Acevedo y Fonseca, que constituye otra posible vía que esperamos poder esclarecer en un estudio posterior, como señalamos en la *nota 260*.

Galicia

Como sabemos, Madrid y Salamanca no fueron los únicos lugares en los que el conde tuvo palacios y patronatos eclesiásticos. La villa de Monterrey, ubicada en Orense (Galicia) cuenta todavía con el gran castillo de los condes. El mismo Parrino añade al final de la crónica sobre el conde que tiene el estado de Galicia y la casa en Salamanca⁹⁴³. Según el padre Villerino, los condes dotaron tan bien al convento de las agustinas para que las monjas no tuvieran que llevar dote o ajuar, así como para las abadías que los señores presentaban en Galicia, que eran tan numerosas y tan bien dotadas que se popularizó la frase: “Por la Iglesia, el Papa y el Rey, y el Conde de Monterrey”⁹⁴⁴. Son numerosas las pequeñas iglesias parroquiales y conventos que estuvieron bajo su protección y por lo que pudo haberse diseminado parte del patrimonio artístico que los condes trajeron de Italia:

Santa María de Cerdedelo: la parroquia estuvo muy vinculada a los condes de Ribadavia y Monterrey, y a los señores de Oca. Esta parroquia de santa María tiene anejas la de San salvador de Camba y San Lorenzo de Toro. Correspondía la parroquia a los condes de Monterrey y, al menos, hasta el siglo XIX perteneció a los duques de Alba⁹⁴⁵. Aparece reflejado este patronato en documentos notariales de 1643 de los

⁹⁴³ PARRINO, 1692: 258.

⁹⁴⁴ VILLERINO, 1691: 4.

⁹⁴⁵ MADDOZ, 1846, VI: 332.

condes al tratar temas tocantes al condado de Monterrey⁹⁴⁶ y vinculada la iglesia con la de San Juan de Laza⁹⁴⁷. Del mismo modo, un amplio documento redactado en 1601, reparte claramente el patronato y presentación de Santa María de Cerdedelo al conde de Monterrey, mientras que el de San Juan de Laza recayó Diego de Oca⁹⁴⁸

Monasterio de Celanova, San Salvador (benedictino):

[...] *“Tal es el origen y la antigüedad de este insigne Monasterio y aun de la misma Villa: = En esta famosa Casa se hospedaron varios Señores, reyes, personas reales, y hombres distinguidos y famosos: en ella se celebraban tratados de paz entre nuestros Soberanos y los de Portugal; y hubo juntas de Reyes, prelados y Proceres en que se han tratado negocios tanto eclesiásticos como Políticos de la mayor importancia y que la sugerencia con que se exige esta nota no accee a la emporación descender como deseara a individualizar: el papa Celestino III estuvo también en el Convento de Celanova cuando desempeñaba la Nunciatura en España= Muchos de los monumentos históricos existentes hasta nuestros días han desaparecido entre las ruinas de las revolución, tales como la tumba de San Franquila, la de Adosinda hermna de san Rosendo, las de varios Condes de Monterrey, y otros ilustres personajes muy beneméritos de la Patria [...]”*⁹⁴⁹.

Curiosamente, este monasterio vinculado a los condes apenas tuvo pintura italiana a excepción de 3 importantes pinturas que fueron trasladadas al Museo Provincial de Orense en 1843 a causa de la desamortización y que son las siguientes:

Un *San Francisco*, que atribuyen a Correggio, una *San María Magdalena penitente*, de gran calidad con un crucifijo en la mano, de Ribera y el *Patriarca san Francisco* de Leonardo Da Vinci. Además de un *San Benito Abad* de Velázquez⁹⁵⁰. Desconocemos si alguna de estas pinturas pudo proceder de las colecciones de Monterrey.

⁹⁴⁶ AHPM, 5695: 614.

⁹⁴⁷ AHPM, 5695: 619.

⁹⁴⁸ MONTERREY, 1601: 11.

⁹⁴⁹ Comisión Provincial de Monumentos de Orense, 1835-1871 (ARABASF 2-50-3: 57a).

⁹⁵⁰ ARABASF, 2-50-3.

Villa de Monterrey: tiene dos conventos extramuros, cada uno con su correspondiente iglesia; uno de jesuitas y el otro de San Francisco, más la iglesia de la propia villa. La de San Francisco parece que nunca tuvo gran interés artístico y la Comisión advierte que se encuentra destechada y arruinada. Mientras que la del colegio de Padres Jesuitas, sí es de cierto mérito, de orden toscano. No obstante, también sufrió profanaciones y destrozos⁹⁵¹.

Iglesia de San Martín, de Araujo, que pertenece a la feligresía y diócesis de Orense, vinculada a la iglesia de San Pedro de la Parada, en Muñios, cuyo cura fue presentado por los condes de Monterrey, por ser parte de su señorío⁹⁵². También la parroquia de San Miguel de Berbetoro, provincia de Lugo, perteneció al conde de Monterrey⁹⁵³.

La iglesia parroquial de San Pedro de Flariz, perteneciente a la diócesis de Orense y al ayuntamiento de Monterrey, afirma Madoz que es de buena arquitectura y tiene anejas la iglesia de Santa Magdalena, Lucena y Videferri, fue patronato del conde de Monterrey y hoy es del duque de Alba y Berwick⁹⁵⁴.

Finalmente, la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Montes, diócesis de Orense, fue también patronato de los condes de Monterrey⁹⁵⁵.

Madrid

Pudo tener cierta relación con el antiguo *convento de padres agustinos recoletos de Madrid*, por la relación y servicio del fraile agustino, Juan de la Magdalena, quien acompañó y sirvió a los condes durante 20 años y quien se alojaba en el convento agustino. Dicho convento fue suprimido en mayo de 1836 y su iglesia fue usada para la Real y Primitiva Congregación del Santísimo Cristo del Desamparo⁹⁵⁶.

⁹⁵¹ ARABASF, 2-50-3.

⁹⁵² MADDOZ, 1845, II: 453.

⁹⁵³ MADDOZ, 1846, IV: 331.

⁹⁵⁴ MADDOZ, 1847, VIII: 109.

⁹⁵⁵ MADDOZ, 1848, XI: 552.

⁹⁵⁶ RABASF, 2-49-5: 46.

Real convento de Santa Isabel de Madrid. La reina Margarita lo trasladó a su ubicación actual, terminando el convento, pero falleciendo sin haber construido iglesia alguna. Es así como la señora Luisa de la Hoz, casada con un caballero llamado Alonso Noguero, y conocida su rama familiar por servir bien al rey, comenzó a hacerse cargo y empeñarse en terminarlo. La muerte de su marido en batalla causó gran conmoción en los VI condes de Monterrey, pues Luisa sirvió como camarera a Leonor María de Guzmán. Ya viuda, entra como religiosa en el convento en 1639, yendo la condesa en innumerables ocasiones a buscar su consuelo y consejos de quien la había servido tan bien, aunque no sabemos si pudo regalar alguna pintura. Cambió su nombre por Luisa de la Madre de Dios y tras entrar en dicho convento, al mismo donó los 9.000 ducados que le quedaban con los que empezaron a construir la iglesia, quedando inconclusa tras gastarlos; razón por la que el propio Felipe IV se hace cargo de la finalización del templo, encomendando la obra a Alonso de Guzmán. Acabada la obra, se llamó la atención al rey de que no había órgano para cuando tuvieran que tocar música real y este cedió uno de su real Capilla. La primera piedra del convento se puso el primer domingo de octubre del año 1639, mismo año en el que Luisa de la Hoz entra en el convento. Felipe IV regaló también, además de 52.000 ducados, el retablo mayor adornado con un cuadro de la *Concepción* que le envió de preferente un virrey de Nápoles⁹⁵⁷, siendo todo lo demás que adorna la iglesia, dádiva del rey⁹⁵⁸.

Nápoles

No es nuestra intención realizar un estudio de las labores de mecenazgo para la decoración de alguno de los patronatos en la ciudad, pues no procede, sino simplemente señalarlo en el ámbito de la gran generosidad artística, pues no se trata de lugares de dispersión de la colección⁹⁵⁹.

Convento de santa Maria Maddalena delle Convertite Spagnole

⁹⁵⁷ Seguramente el duque de Medina de las Torres, a juzgar por las fechas.

⁹⁵⁸ VILLERINO, I, 1690: 28-30.

⁹⁵⁹ Los patronatos eclesiásticos y su mecenazgo artístico, supondrá un tema de investigación aparte que la autora desea llevar a cabo en un futuro próximo.

Durante el virreinato de su esposo, Leonor María de Guzmán ejerció un papel importante en la vida y costumbres religiosas de la alta sociedad de la ciudad, aumentando las visitas de las damas nobles a conventos y hospitales. Piadosa como era, inculcó la costumbre de asistir al Rosario que se rezaba todos los martes en Santo Domingo in Soriano y fundó el monasterio para mujeres españolas arrepentidas de su vida pecaminosa, advocado a Santa María Magdalena⁹⁶⁰. Este tipo de acciones no eran extrañas entre las virreinas, pues su corte debía de ser como un reflejo de la corte de la reina, constituyendo un verdadero núcleo cultural y religioso, paralelo al del virrey y complementario al mismo. Era muy habitual que promocionaran y defendieran ideas y corrientes espirituales a través de conventos y monasterios, de manera que estos se transformaban en centros generadores y difusores de opinión tanto política como religiosa⁹⁶¹. Aunque el papel de las virreinas fue mucho más discreto, era muy importante a la hora de mantener ciertas relaciones sociales, políticas y culturales.

Una vez en Nápoles, durante el virreinato del conde de Monterrey, la condesa funda el convento de *Santa María Maddalena delle spagnole arrepentite*, de orden dominica en alusión al Santo Domingo de Guzmán, santo que perteneció a su misma familia. Ángel Rivas, mete en relación, creemos que muy acertadamente, con esta fundación, un lienzo que pasó a formar parte de los duques del Infantado⁹⁶², en el que aparecía retratada la condesa frente a santo Domingo seguida de un grupo de monjas dominicas⁹⁶³.

En cuanto a pintura se refiere, Gennaro Aspreno Galante, en su *Guida sacra della città di Napoli*, afirma que en la iglesia edificada en 1634 por Leonor de Guzmán, condesa de Monterrey, había tres buenos cuadros del siglo XVII: “*la Maddalenna al pie della Croce, il Battesimo di Cristo e il Rosario*”⁹⁶⁴. Pero uno de los primeros

⁹⁶⁰ RIVAS, 2015: 487.

⁹⁶¹ RIVERO, 2009: 16-29.

⁹⁶² Hoy perdido.

⁹⁶³ RIVAS, 2016: 316

⁹⁶⁴ ASPRENO, 1872: 371.

autores en referirse a la fundación es Carlo de Lellis, en 1654, que señala la labor de la condesa⁹⁶⁵.

Manuel de Zúñiga consiguió que Felipe IV favoreciera al convento en años posteriores, de manera que sostuviera su financiación. Actualmente, se encuentra en mal estado de conservación y poco queda de su aspecto original a causa de las múltiples intervenciones realizadas a lo largo de los siglos⁹⁶⁶.

Sobre el convento de la Magdalena de Nápoles, hallamos un documento en la Casa de Alba que confirma su fundación por Leonor de Guzmán⁹⁶⁷. Finalmente, a la muerte de la condesa, esta no olvidó en su testamento ni al convento de *Santo Domingo in Soriano*, ni el de la *Maddalena delle spagnole*⁹⁶⁸.

También el *colegio de San Francisco Javier* de la ciudad recibió la atención de la condesa de Monterrey y en 1650, el nuevo padre a cargo del convento escribe una carta en la que se pone al servicio de los Monterrey y nombra a Leonor María de Guzmán como fundadora del mismo **(Doc. 31)**.

Convento de Suor Orsola Benincasa: Además de los dos anteriores, Leonor María de Guzman inició una tradición que sería continuada por las virreinas posteriores siendo la mecenas del convento de Suor Orsola Benincasa⁹⁶⁹. Su iglesia está dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen, concepto que fue defendido por la monja fundadora de la congregación concepcionista, por lo que no es de extrañar el interés de la condesa en este convento, en el que se celebraban dos festividades por la Inmaculada anuales⁹⁷⁰. Tras la erupción del Vesubio en 1631, los condes iniciaron una política de difusión del concepto con múltiples procesiones y celebraciones, invirtieron, además, como vimos con la iglesia del Gesù Nuovo, sus esfuerzos, su influencia y su mecenazgo en decoraciones concepcionistas. Tras anunciarse un

⁹⁶⁵ DE LELLIS, 1654: 244-245. *Cfr.* MAURO *et alli*, 2014: 113.

⁹⁶⁶ RIVAS, 2016: 312-313.

⁹⁶⁷ MONTIJO. C. 40/39, 1.

⁹⁶⁸ RIVAS, *op. cit.* 2016, p. 319.

⁹⁶⁹ CARRIÒ, 2012: 284.

⁹⁷⁰ CLIFTON, 1994: 288.

concurso público, ese mismo año, para la construcción de la ermita⁹⁷¹, Manuel de Zúñiga, se hizo con el encargo⁹⁷². Trabajaron en su construcción Cosimo Fanzago, Pietro De Marino y Francesco Antonio Picchiatti; por lo que resulta interesante cómo María Teresa Como señala las similitudes de este proyecto con la arquitectura de las Agustinas de Salamanca⁹⁷³. También en la obra de Capaccio quedan reflejadas la gran fe de los condes y su labor como mecenas de esta ermita que se inmortalizó en la placa conmemorativa de disposición de la primera piedra⁹⁷⁴. Leonor María de Guzmán, dono una gran suma de dinero destinada a equipar la iglesia, aunque desconocemos qué ornamentos pudieron proveerse en aquel entonces⁹⁷⁵. La monja fue ya tomada en vida como protectora de la ciudad⁹⁷⁶, quien además había profetizado las procesiones que salvarían Nápoles de la erupción⁹⁷⁷

También debemos considerar aquí el mecenazgo que los condes en la redecoración de la Catedral de Pozzuoli y que quedó recogido en la obra de Bellori y documentos administrativos.

⁹⁷¹ El apoyo a esta construcción lo había iniciado años antes el duque de Osuna, virrey entre 1616 y 1620, viendo las obras interrumpidas por el inicio de la Guerra de los Treinta Años (1618) (COMO, 2016: 28).

⁹⁷² COMO, 2016: 8.

⁹⁷³ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁹⁷⁴ CAPACCIO, 1634: 724-728.

⁹⁷⁵ MAURO *et alli*, 2014: 120.

⁹⁷⁶ CAPACCIO, 1634: 652.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 725.

CAPÍTULO 5: FORTUNA DE LA COLECCIÓN, DEL SIGLO XVII AL SIGLO XX.

5.1 Breve contexto español.

Al hablar de las aportaciones que el conde de Monterrey pudo realizar al coleccionismo español, se hace imprescindible exponer un breve contexto sobre las colecciones reales y nobles más destacadas que serán la base desde la que se evoluciona e influencia directa a la hora de conformar una pinacoteca propia. No me adentraré demasiado en la evolución del coleccionismo en España, pues ya fue un tema ampliamente tratado por Fernando Checa, Miguel Morán Turina⁹⁷⁸ y Jonathan Brown⁹⁷⁹, pero sí recogeré algunos puntos de interés fundamental para nuestro estudio que se deban destacar para la comprensión de la importancia y el papel que pudo desempeñar la colección del conde en la historia de las colecciones y pintura españolas.

Durante los primeros años del siglo XVII se produce un incremento del interés por la pintura en España que derivará en el desarrollo de grandes colecciones y galerías de pintura⁹⁸⁰. Dentro de este interés, resulta fundamental la tendencia española, no solo a la adquisición de obra extranjera, sino también a la llamada de pintores extranjeros que trabajaran en el país y que ayudaran a cubrir ciertas carencias que el mercado español de arte tenía, y que, desde principios de siglo, influirán en la evolución de la pintura local⁹⁸¹; tendencia que fue ya iniciada por Felipe II para la decoración del Escorial. Esta introducción de pintura italiana que vamos a ver, por parte de la Corona y la nobleza, irá encaminando a los artistas españoles hacia el naturalismo, primero, y al pleno barroco, después. Del mismo modo, la introducción de colecciones como la de Monterrey, no solo ayudaban a conocer la pintura

⁹⁷⁸ CHECA, F; MORÁN, F. *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985.

⁹⁷⁹ BROWN, J. *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Nerea, 1995.

⁹⁸⁰ CHECA; MORAN, *op. cit.*, 1985, p. 231.

⁹⁸¹ MUÑOZ, 2008: 136.

extranjera a aquellos pintores que no podían viajar, sino que, además, suponía una apertura y aprendizaje para otros coleccionistas que podían seguir las sendas marcadas por aquellos que traían las novedades de Italia.

La fascinación real por la obra de Tiziano y el gusto por pintura italiana en España data ya de la época de Carlos V⁹⁸², desarrollándose el interés coleccionista de la misma durante el reinado de Felipe II. Así también, el uso de este arte como instrumento de propaganda y glorificación del estado fue ampliamente utilizado por los reyes posteriores⁹⁸³, a través del retrato y los episodios bélicos, principalmente, como es el caso de *La rendición de Breda*, pintada por Velázquez para Felipe IV, o *Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena*, de José Alonso del Rivero⁹⁸⁴. Sin embargo, no es hasta el periodo en el que reina Felipe IV (1621-1665), que esta pasión coleccionista e instrumento representativo, se filtra de forma inusual a la aristocracia e incluso a algunos miembros de buena posición económica, a pesar de no pertenecer a la nobleza, como demuestran los múltiples inventarios conservados en los archivos de protocolos notariales de Madrid⁹⁸⁵. El impulso a las artes que se dará en España en la época del conde de Monterrey, y parte del siglo anterior, llevará a conocer a este periodo como el Siglo de Oro⁹⁸⁶, focalizándose este reconocimiento, sobre todo, en el ámbito de la literatura y el teatro, con una eclosión y desarrollo general del resto de disciplinas entre las que la pintura y su coleccionismo tendrá un papel destacado por imitación regia, pues, como es sabido, Felipe IV no prestó el mismo interés hacia la arquitectura ni hacia la escultura⁹⁸⁷. Como indicábamos, en territorio hispánico se tendrá un especial deseo en la búsqueda de obra de los grandes maestros italianos del siglo XVI: Rafaél, Tiziano, Tintoretto, Veronés y Bassano, serán los principales y más valorados, como veremos en el análisis de las colecciones. Esto provocará que, en ocasiones, se le cierre la

⁹⁸² A quien Jonathan Brown califica como fundador de la colección real, aunque aclara que su interés está fundamentalmente en Tiziano, mostrando la pintura en general un interés secundario (BROWN, 1995: 99).

⁹⁸³ BROWN, 2017: 3005.

⁹⁸⁴ Fechado en 1805 y conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (nº Inv.: 0254).

⁹⁸⁵ Como el inventario de pinturas de Pedro de Salazar, portero de cámara del rey (AHPM, 7685: 697).

⁹⁸⁶ WEBER, 2011: 226 (quien se basa en la definición que da María Moliner en su *Diccionario del uso del español*.)

⁹⁸⁷ BROWN, 2005: 45.

puerta a la pintura de italianos contemporáneos como Guercino o Vaccaro, que serán más apreciados a finales de siglo⁹⁸⁸. Por ello, la introducción de pintura italiana moderna que realiza el conde de Monterrey en territorio hispánico, ya sea para su fundación, las colecciones de sus inmuebles o para el Buen Retiro, supondrá un aportación de gran valor en cuanto a apreciación de la misma y su difusión.

Ya hemos señalado cómo Felipe II fue un gran coleccionista, heredando de Carlos V, no solo esa admiración por Tiziano que veíamos, sino a toda la escuela veneciana y el uso de la pintura como vehículo de glorificación regia que vemos a través de retratos como el *Felipe II* pintado por Tiziano, en 1549⁹⁸⁹. Más tarde, durante el reinado de Felipe III, se suceden dos figuras que crearán un punto de inflexión: por un lado, la primera visita de Rubens, que contribuyó a la introducción del barroco internacional causando gran admiración en la corte. Al mismo tiempo, el duque de Lerma, valido del rey, y amante de las artes, inicia un camino que proseguirá el conde-duque de Olivares y Felipe IV, donde la política y el coleccionismo irían de la mano⁹⁹⁰, adquiriendo cada vez un carácter más importante.

Durante la etapa del VI conde de Monterrey, se estaba viviendo pues, uno de los mejores tiempos para el coleccionismo y, en consecuencia, para la pintura local y extranjera. Felipe IV hacía gala de una gran sensibilidad artística y la capacidad de ver la importancia de las artes en la corte, impactando en la nobleza, en mayor o menor medida, de modo que, en la década de 1630, las figuras coleccionistas más importantes fueron el conde de Monterrey, quien trae importantes cuadros para Felipe IV, como la *Bacanal de los andrios* y *Ofrenda de Venus* de Tiziano, ya señaladas, y el X Almirante de Castilla, seguidos del I marqués de Leganés, cuyas colecciones abordaremos más adelante, quien recibía el asesoramiento del propio Rubens. Este auge coleccionista entre la aristocracia será tan notorio, que el embajador inglés, sir Arthur Hopton, en 1638, deja por escrito, en una carta, la admiración hacia la pintura que se adquiere en España en esos momentos⁹⁹¹.

⁹⁸⁸ MUÑOZ, 2008: 144-145.

⁹⁸⁹ C. 1649, 193 x 111 cm., P000411, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁹⁹⁰ CHECA; MORÁN, 1985: 226.

⁹⁹¹ SÁNCHEZ Y MORÁN, 1999: 136.

Aunque la mejor colección y más grande se encontraba por aquel entonces en el Alcázar de Madrid, del que tenemos las descripciones de Carducho⁹⁹², Cassiano Dal Pozzo⁹⁹³ o el propio Cosme de Medici, en 1669⁹⁹⁴, la construcción y decoración del nuevo palacio del Buen Retiro fue sin duda un motor fundamental para adquisición de obras extranjeras, el uso de agentes de arte en el exterior, como lo fue Manuel de Zúñiga, y el traslado de artistas de otros países. Ambas colecciones se complementarán mutuamente al recoger en el Alcázar, el arte del pasado, mientras que el Buen Retiro se nutrió de pintura contemporánea.

También en las casas nobiliarias la pintura estaba empezando a ser signo de distinción y a ser celebrada por aquellas personas que la visitaban, hasta el punto de ser objeto del elogio literario de grandes escritores como Calderón de la Barca⁹⁹⁵ o Lope de Vega⁹⁹⁶. Ya hemos visto en el capítulo tercero el poema que dedica al jardín con galería del conde de Monterrey, Juan Silvestre Gómez⁹⁹⁷, que fue analizado por Ángel Rivas y Jesús Ponce⁹⁹⁸.

5.1.2 Felipe IV: influencias y novedades respecto a la colección real

Siguiendo la sensibilidad de su abuelo, que llevará a sus últimas consecuencias, y partiendo ya de una notable colección de pintura que se repartía entre los sitios reales de El Pardo, el Real Alcázar y El Escorial⁹⁹⁹, Felipe IV dio una gran importancia al coleccionismo en general, y a la pintura en particular, aumentando en más 2.000 cuadros el patrimonio real durante reinado¹⁰⁰⁰, sentando así las bases que la nobleza no tardará en emular en sus propias casas y palacios, aunque el objetivo fuera distanciarse y diferenciarse de ellos, convirtiendo el objeto artístico en un objeto de

⁹⁹² CARDUCHO, 1634: 152-155.

⁹⁹³ DAL POZZO, 1626: f. 120-123.

⁹⁹⁴ CAUCCI, 2004: 142-145.

⁹⁹⁵ PORTÚS, 2012: 19.

⁹⁹⁶ Quien incluye un listado de artistas en su obra *Laurel de Apolo*, en 1630.

⁹⁹⁷ SILVESTRE GÓMEZ, J. *Jardín florido del excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes*. Madrid, Pedro Tazo, 1640.

⁹⁹⁸ PONCE; RIVAS. *op. cit.*, 2018.

⁹⁹⁹ BROWN, 2005: 45.

¹⁰⁰⁰ GARCÍA CUETO, 2016b: 47.

prestigio, diplomático y político, que llevará a la contemplación y diálogos intelectuales de aquellos que se reunían en las residencias de los más grandes coleccionistas para deleitarse estética, simbólica y culturalmente, tal y como queda reflejado en la obra de Carducho¹⁰⁰¹. Para hacernos una idea del aumento exponencial de pintura en las colecciones reales y, particularmente, de la empresa de Felipe IV, podemos hacer un breve recorrido cuantitativo en el que Felipe II había reunido ya 1.500 pinturas¹⁰⁰², en el momento en el que el príncipe de Gales visita España, en 1623, la colección real pasaba de 2.000 cuadros y en 1640, tras construir el Buen Retiro y la Torre de la Parada, la colección real tenía 1000 lienzos más¹⁰⁰³. A la muerte del último Habsburgo, en 1700, la colección contaba con 5.539 pinturas¹⁰⁰⁴.

Además de El Escorial y la Torre de la Parada, los dos grandes contenedores de obras de arte fueron el Alcázar y el Buen Retiro, marcando dos gustos y maneras. Teniendo en cuenta que el Alcázar era un palacio preexistente y con colección propia, se tratará de llevar a cabo una ampliación en que convivirían las obras antiguas con algunas modernas, teniendo, como ejes vertebradores a autores como Tiziano, Rubens, y Velázquez, principalmente. Mientras, la construcción del Buen Retiro facilitará un programa mucho más claro, con obras compradas o donadas exprofeso, que reflejará en mayor medida la pintura internacional del *Seicento*, esto es, principalmente, italiana y española, que, junto a la flamenca, representada mucho mejor en la Torre de la Parada, constituyen tres grandes pilares que conformarán la identidad española en la Historia del Arte¹⁰⁰⁵, reflejando en las colecciones las posesiones territoriales de la Monarquía Hispánica. Así, una buena parte de su colección irá aumentando a través de los agentes de arte del rey, embajadores, gobernadores y virreyes en el extranjero que competirán por dar un buen servicio a Felipe IV, proporcionándole las mejores obras. El conde de Ayala conseguirá para él

¹⁰⁰¹ CARDUCHO, 1634: 147-148.

¹⁰⁰² BROWN, 1995: 107.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁰⁴ GARCÍA CUETO, 2016b: 47.

¹⁰⁰⁵ Jovellanos lo pone de manifiesto, a pesar de poner el énfasis en la pintura española, a lo largo de su *Elogio de las Bellas Artes*, señalando, además, el reinado de Felipe IV como el periodo más floreciente de las artes y la pintura italiana como el influjo más importante (JOVELLANOS, 1781).

el *Pasmo de Sicilia* de Rafaél, mientras que el conde de Monterrey gestiona la compra de doce cuadros en 1630, entre los que se encontraba el *Sacrificio a Baco*, de Massimo Stanzione¹⁰⁰⁶, el marqués de Leganés conseguirá obras de Tintoretto y el Almirante de Castilla, el *Martirio de San Marcos*, de Veronés¹⁰⁰⁷, tejiendo así una red internacional con la que enriquecerá sus palacios.

Real Alcázar

La colección de pinturas de Felipe IV figuraba entre las más grandes e importantes de Europa ya en la década de 1620, siendo admirada por la aristocracia española y europea. Carlos Estuardo de Inglaterra, príncipe de Gales y futuro Carlos I, puso gran empeño en igualar su colección a la del monarca español, comenzando por la adquisición de buenos cuadros, especialmente de Tiziano, durante su estancia en la corte madrileña en 1622. Las bodas fallidas con la hermana del rey se paliaron con la gran cantidad de regalos y adquisiciones pictóricas realizadas¹⁰⁰⁸. El deseo de emular la pinacoteca real española le llevó a la adquisición de pinturas tan célebres como la *Venus del Pardo* y *Carlos V con un perro*, ambos de Tiziano; mientras que los regalos, darían frutos como el *Marte y Venus* de Veronés, que se contaba entre las colecciones de nobles¹⁰⁰⁹. No obstante, son fechas tempranas todavía, y la colección real vendría a duplicarse, sobre todo, con las adquisiciones para el Buen Retiro, Torre de la Parada y construcción del *salón nuevo* del Alcázar. Durante el reinado de Felipe IV, gracias a su sensibilidad artística y su afán coleccionista, hubo dos entradas importantes de pintura a través de dos almonedas:

La de Rubens, en 1640, que nutrió la colección real de obra flamenca, como las *Tres Gracias*, o el *Prendimiento* de Van Dyck; y la subasta a la muerte de Carlos I de Inglaterra, considerada la almoneda de arte más grande que se había conocido en Europa y de la que la corte de Felipe IV se beneficiaría considerablemente, dotando a la pinacoteca real, repartida entre el Escorial y el Alcázar, de nuevas pinturas de

¹⁰⁰⁶ Conservado en el Museo del Prado

¹⁰⁰⁷ CHECA; MORÁN, 1985: 260.

¹⁰⁰⁸ Como recogen las crónicas de la época ANÓNIMO. *Historia del reinado de Felipe IV*, 1801. pp.124-125. (BNE. MSS/14613/31); SIMON DIAZ, J. *Relación de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, PP. 215-216.

¹⁰⁰⁹ BROWN, 1995: 37.

maestros antiguos italianos, pero también flamenca, como el *Autorretrato* de Alberto Durero, que permaneció en el palacio¹⁰¹⁰. El embajador Alonso de Cárdenas envía a Luis de Haro, nuevo valido de Felipe IV, una lista de obras de la colección, de la que finalmente se adquieren 26 y entre las que se contaban pinturas de Tiziano, Veronés o Palma el Viejo¹⁰¹¹. Tuvieron en muy buena estima a estos autores, sin embargo, los pintores contemporáneos no parecían suscitar el mismo interés; el valor que se les daba a muchos era más decorativo, llegando a expresar, incluso, no muy buena opinión sobre el controvertido cuadro de Caravaggio de la *Muerte de la Virgen*¹⁰¹². El embajador español dijo que se tenía por buen cuadro pero que, al estar pintado para verse de lejos, daba la sensación de inacabado¹⁰¹³. Para ello, solo hay consultar el inventario hecho en 1686, muerto ya Felipe IV, del Alcázar, en el que aparecen 77 Tizianos, 62 Rubens, 43 Tintoretto, 43 Velázquez, 29 Veronés, 26 de Bassano, pudiendo ver qué autores eran más valorados por el coleccionismo real¹⁰¹⁴, desempeñando aquellos políticos en el extranjero, como el conde de Monterrey, un papel fundamental en la ampliación del gusto del rey.

Así, la renovación del llamado *Salón nuevo* del Alcázar, o *Salón de los espejos*, en 1627, supuso la entrada en el palacio de una pequeña cantidad de pintura del *Seicento* a través de los encargos a su agentes en Italia, tales como el VIII conde de Oñate, quien quiso traer para Felipe IV *El Rapto de Helena* de Guido Reni¹⁰¹⁵, *Salomón y la reina de Saba* y *El sacrificio de Isaac*, de Domenico Zampieri, y *Hércules y Ónfale*, de Artemisia Gentileschi, mientras que procedentes de Nápoles llegaron los perdidos *Jael y Sísara* y *Sansón y Dalila*, de Ribera; además de ello, entraron once pinturas de Rubens y una de Procaccini¹⁰¹⁶.

Los obsequios al rey por parte de nobles, tanto españoles, como extranjeros, a lo largo de su reinado fueron aumentando y actualizando la colección, -a pesar de que había una mayor inclinación hacia los artistas del Renacimiento-, propiciando la

¹⁰¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1994: 180-181.

¹⁰¹¹ BROWN, 1995: 62.

¹⁰¹² 1606, 369 x 245 cm, nº inv. 45, Museo de Louvre.

¹⁰¹³ BROWN, *op. cit.*, 1995, p. 75.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰¹⁵ Este nunca llegó a España.

¹⁰¹⁶ GARCÍA CUETO, 2016b: 48-49.

entrada de pinturas como *Moisés salvado de las aguas*, de Orazio Gentileschi, regalado por el V duque de Alba¹⁰¹⁷ o la *Adoración de los Pastores* de Cortona, presente del cardenal Barberini¹⁰¹⁸. La colección del Alcázar no era más preminente en pintura española y flamenca, que italiana, aunque tuviera menos ejemplos de artistas contemporáneos. Los mejores representados no italianos fueron Rubens, Velázquez, Ribera (aunque ahora lo contemos como italiano o italianizado) Snyders y Brueghel. Como artistas contemporáneos italianos de la época de Felipe IV y el conde, se contaba con los ejemplos de Guido Reni¹⁰¹⁹, que con doce pinturas es el mejor representado de este grupo, Guercino con dos y Massimo Stanzione con tres, un grupo muy reducido que cambiará con la construcción del palacio del Buen Retiro en la década de 1630 y la nueva adquisición de pintura para él, no pudiendo competir en número de pintores italianos de otros tiempos, como Luca Cambiaso, Tempesta, los Bassano, Rafael, etc. algunos adquiridos ya por Felipe II¹⁰²⁰. Como vemos, la pintura napolitana apenas está representada en este palacio. Se puede destilar, de la enumeración, la preferencia de Felipe IV por el Renacimiento veneciano, siguiendo la línea de su abuelo. Más tarde veremos las lógicas similitudes en la elección de pintura para la colección del conde que, obviamente, debía tener representación de los pintores de mejor renombre y aquellos admirados por rey, a quien la corte emularía dando un papel importante al coleccionismo aristocrático, que antes no tenía, con la diferencia fundamental de la fuerte influencia napolitana y romana que tuvo Manuel de Zúñiga.

En 1652 llega al Alcázar la serie de *Emperadores romanos*, de Tiziano, procedentes de la almoneda de Carlos I de Inglaterra, y que se colocarían en relación con el *Jardín de los Emperadores*, decorado por 22 bustos de emperadores romanos y una escultura de Carlos V¹⁰²¹, evidenciando su herencia romana, como heredero del Sacro Imperio Romano Germánico. Sin duda, el conocimiento de esta serie, previo a su adquisición, inspiraría la de Lanfranco que el conde de Monterrey encarga y envía

¹⁰¹⁷ GARCÍA CUETO, *op. cit. supra*, 2016b, p. 51.

¹⁰¹⁸ COLOMER, 2008: 6.

¹⁰¹⁹ Como *Atalanta e Hipómenes*

¹⁰²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1994: 187-188.

¹⁰²¹ RUÍZ, 1994: 203.

para la decoración del Buen Retiro, realizados, la mayoría entre 1633 y 1636¹⁰²², y conservados actualmente en el Museo del Prado, completándose o aumentándose 20 años después con la realizada por Tiziano.

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El edificio más significativo del Siglo de Oro, construido en gran parte y proyectado en tiempos de Felipe II como mausoleo para Carlos V y sus sucesores, y como monasterio jerónimo, constituyó, por defecto, una de las empresas decorativas más importantes -si no la más- del siglo XVI, para la que debió llamarse a un gran número de artistas españoles e italianos que trabajarían en su decoración. Esta decoración se iba a dilatar en el tiempo, aumentando el número de participantes y abriendo la posibilidad de la introducción de renovaciones pictóricas. Entre los pintores más destacados del siglo se contaron a Juan Fernández de Navarrete, “el Mudo”, o Alonso Sánchez Coello, y se mandaron llamar a artistas que venían de Italia como Luca Cambiaso, quien realiza el fresco *La Trinidad coronando a la Madre de Dios*, entre otros, Federico Zuccaro, Bartolomé Carducho y su hermano Vincente, Romulo Cincinato o Pellegrino Tibaldi, con pinturas como *La Caída del Maná*¹⁰²³ o *Martirio de Santa Úrsula con las 11.000 vírgenes*, que dejarían un poso en la comunidad artística española, pues alguno de ellos incluso permanecería ya en España toda su vida, como es el caso de los Carducho. El retablo de la iglesia constituyó un ejemplo de “italianismo” y sus pinturas fueron llevadas a cabo por Federico Zuccaro, la *Flagelación* y *Cristo camino al Calvario*, Pellegrino Tibaldi, *Adoración de los Pastores*, *Epifanía* y *El martirio de San Lorenzo*, y Luca Cambiaso¹⁰²⁴. Respecto a las donaciones, un refectorio llegó a albergar una copia de la *Última Cena*, de Leonardo Da Vinci y, por supuesto, no faltaron pinturas de Tiziano, como la *Gloria*¹⁰²⁵, *Oración en el Huerto*, de Tintoretto, *Magdalena convertida*, de Bassano, *Paraíso terrenal* o

¹⁰²² SIMAL, 2011: 252-255.

¹⁰²³ MARÍAS, 1990: 50.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

de Veronés, *Adoración de los Magos*¹⁰²⁶. Por supuesto, el programa fue tan amplio que resulta difícil de abarcar en estas pocas líneas.

Pero la decoración irá aumentando con los reyes posteriores mediante encargos y donaciones llegando a encontrar una copia de *San Jerónimo* de Massimo Stanzione, pinturas de Carracci, Guercino, Guido Reni y un gran número de obras de José de Ribera¹⁰²⁷, que conformaban el panorama de El Escorial en tiempos de Felipe IV y nos proporcionan una idea general que ayuda a comprender la importancia de los encargos para el Buen Retiro en los que participa Manuel de Zúñiga y de su coleccionismo personal, en parte, como consecuencia de la vorágine artística que supuso.

El palacio de Buen Retiro

A excepción de los encargos realizados para la decoración del *Salón Nuevo*, el Alcázar no tuvo a penas pintura del *Seicento* italiano, siendo el Buen Retiro y su decoración un acicate para la difusión de modelos y estilos en España procedentes, principalmente de Roma y Nápoles. Camillo Massimi escribió en 1660 en una carta a Giovanni Pietro Bellori: “Il Palazzo del BunRetiro è tutto adornato di pitture moderne”¹⁰²⁸.

La construcción del Real Sitio, a partir de 1630, implicó la participación en la construcción y decoración de los nobles de la corte; especialmente destacable es la figura del conde-duque de Olivares, artífice intelectual del proyecto, quien no solo ejercía de mayordomo, sino que también fue nombrado alcaide del Retiro, reuniendo en su persona todo el poder administrativo, contable y jurídico del palacio¹⁰²⁹. La influencia en la toma de decisiones del conde-duque, cuñado del conde de Monterrey, fue enorme durante los años que Manuel de Zúñiga permanece en Italia como embajador, virrey y agente de arte del rey, hasta el punto

¹⁰²⁶ GIL, 2011: 126.

¹⁰²⁷ GIL, *op. cit. supra.*, 2011, p.: 15-16.

¹⁰²⁸ Cit. en Beaven, 2000: 441. *Cfr.* ÚBEDA, 2005: 15.

¹⁰²⁹ BROWN; ELLIOTT, 1985: 97.

de poder decir que fue el ideólogo de la creación de un gran palacio, en lugar de la mera ampliación de aposentos que se había proyectado en un primer momento. Además, fue el gran coordinador de las compras y cesiones para la decoración, una vez estuvo terminado, por lo que no es de extrañar que el conde de Monterrey se convirtiera, al mismo tiempo, en una de las figuras clave de adquisición de obras y muebles en Italia. Además de él, el II conde de Castriello, I marqués de Leganés, el II duque de Medina de las Torres, y otros tantos, se apuraron en donar y adquirir obras¹⁰³⁰ para la inauguración de diciembre de 1633¹⁰³¹. En esos diez años que van desde la inauguración, hasta 1643, momento en el que el conde-duque se ve forzado a renunciar, pudieron adquirirse alrededor de 800 pinturas, modernas en su mayoría, con excepciones como un *San Juan Bautista* de Tintoretto, *Dánae* de Tiziano o algunas obras de Bassano¹⁰³². Hasta 1635, momento de su muerte, otra figura clave en la toma de decisiones, fue Giovanni Battista Crescenzi, nombrado marqués de las Torres y gran coleccionista, en cuya casa aprendió el pintor Antonio Pereda, buen conocedor, además, del arte romano, por lo que su papel como consejero fue realmente valioso. Esto le valió un apartado en la obra de Baglione dedicado al trabajo de Crescenzi en el “palazzo del Ritiro”¹⁰³³. Seguramente, por mediación de su figura experta, se dieron directrices para la compra de arte en el extranjero.

Tras la inauguración, el conde-duque debió ocuparse de completar la colección del palacio trasladando obras de otros sitios reales, como Valladolid, Aranjuez o El Escorial¹⁰³⁴, y adquiriendo pinturas en el extranjero que constituyeran una decoración pensada ex profeso y con mayor coherencia, para lo que se valió de gobernadores de Flandes y de embajadores y virreyes de Italia. Es aquí, principalmente, donde Manuel de Zúñiga tiene un papel más importante. Las cartas custodiadas en el Archivo de los Duques de Alba y publicadas por Mercedes Simal, entre la conde-duquesa de Olivares y la condesa de Monterrey, hacen referencia a

¹⁰³⁰ Algunos de ellos encargaron copias de obras valiosas con el objetivo de engañar al monarca y quedarse con los originales. Sin embargo, la mayoría de ellos fueron descubiertos y obligados a entregar los lienzos.

¹⁰³¹ BROWN; ELLIOTT, 1985: 100.

¹⁰³² ÚBEDA, 2005: 18.

¹⁰³³ SIMAL, 2016: 138-139.

¹⁰³⁴ ÚBEDA, *op. cit.*, 2005, p. 17.

estos envíos de objetos que iban destinados, sobre todo, a la decoración del “cuarto del rey”, aunque, lamentablemente, no se conserva el elenco de objetos, tan solo las fechas de las misivas (1633-1634)¹⁰³⁵. Quizá, el número de obras enviadas por Monterrey fue mayor, no obstante, en 1640 se quemaron el cuarto del rey y de la reina, perdiéndose las obras y siendo necesaria la remodelación y nueva decoración. En las cartas se nombran, únicamente, cuántas pinturas se necesitan y de qué medidas para el oratorio del rey que, por su emplazamiento, tenían que ser de temática religiosa y por las medidas, algunos habrían sido los seis cuadros de la serie de *La vida de San Juan Bautista*, que se conservan en el Museo del Prado¹⁰³⁶, pintados por Artemisa Gentileschi, Massimo Stanzione y Paolo Domenico Finoglia¹⁰³⁷, enviados por el conde de Monterrey. Del ciclo de la *Historia de Roma* se encargaron el II marqués de Castel Rodrigo, que era embajador de Roma, y Manuel de Zúñiga, siendo el grueso de este ciclo comisionado por el conde: mientras que desde Roma se enviaron obras de Andrea Camassei, Giovanni Francesco Romanelli y Nicolas Poussin¹⁰³⁸, desde Nápoles llegaron los lienzos de Aniello Falcone, José de Ribera, Andrea di Lione, Cesare Francazano, Giovanni Lanfranco¹⁰³⁹, Paolo Domenico Finoglia, Viviano Codazzi, Domenico Gargiulo¹⁰⁴⁰ y Massimo Stanzione¹⁰⁴¹, 28 lienzos en total¹⁰⁴². El interés y el esfuerzo que realizó el conde para traer lo mejor de Italia para el nuevo palacio no tiene parangón en ninguno de sus contemporáneos, tampoco en el II duque de Medina de las Torres, que le sucederá en el virreinato y continuará la labor decorativa¹⁰⁴³. Bernardo Monanni da noticia de la llegada en

¹⁰³⁵ SIMAL, 2016: 150.

¹⁰³⁶ P000259, P000256, P000257, P000258, P000291, P000149.

¹⁰³⁷ SIMAL, *op. cit.*, 2016, p. 176, *apéndice documental, doc. 1*.

¹⁰³⁸ Quienes pintan *Fiestas lupercales, Gladiadores romanos con espadas de madera*, los dos primeros, y *Caza de Meleagro a Atalanta y Fiesta en honor de Príapo*, de Poussin.

¹⁰³⁹ Siendo el artista mejor representado con seis pinturas: *Auspicios de un emperador romano, Alocución de un emperador romano, Exequias de un emperador romano, Gladiadores en un banquete, Naumaquia romana y triunfo de un emperador romano con dos reyes prisioneros*.

¹⁰⁴⁰ Codazzi y Gargiulo pintan juntos *Entrada triunfal de Constantino en Roma, entrada triunfal de Vespasiano en Roma, Perspectiva de un anfiteatro romano, Perspectiva de un anfiteatro y Circo Máximo de Roma* siendo los mejor representados después de Giovanni Lanfranco.

¹⁰⁴¹ Cuyo *Sacrificio a Baco* constituye uno de los cuadros de mayor calidad de la serie y goza actualmente de un lugar privilegiado en sala principal o sala basilical de Museo del Prado.

¹⁰⁴² ÚBEDA, 2005: 21.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 25.

1633 de 20 carretas llenas de pinturas de gran valor, enviadas por el conde de Monterrey.

Los apoyos políticos de Monterrey a Nicolo Ludovisi para conseguir el estado de Piombino vino también a aumentar la colección: entre los cuadros traídos desde Italia en 1638 por el conde, se contaban la *Bacanal de los andrios* y la *Ofrenda de Venus*, ambos de Tiziano. A su llegada, el embajador inglés analiza el aumento del coleccionismo en España en esta década de 1630, expresando que con el conde de Monterrey vino lo mejor de Italia¹⁰⁴⁴. Lo cierto es que el Buen Retiro fue un reflejo de modernidad, gracias, como hemos señalado, a expertos como Crescenzi o Maíno y sus agentes de arte, que hicieron que el nuevo palacio se decorara con obras de Claudio de Lorena, Nicolas Poussin, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco o Massimo Stanzione, entre las fechas de 1633 y 1641¹⁰⁴⁵, principalmente. Recordemos que el conde es virrey de Nápoles la mayor parte de esos años (1631-1637), por lo que será uno de los grandes artífices de la llegada de la pintura que se estaba dando en la ciudad partenopea. A excepción del *Salón de Reinos*¹⁰⁴⁶, el resto del palacio será decorado con pintura italiana, casi exclusivamente, pues la pintura flamenca desempeñará un papel menos importante aquí, teniendo, en cambio, un rol preponderante en la Torre de la Parada¹⁰⁴⁷. La concentración de políticos españoles en Italia propiciará este porcentaje e influirá directamente el gusto de Felipe IV, abierto a cualquier innovación artística. Y, aunque su principal agente no fue solo el virrey de Nápoles, sino también el gobernador de Milán y el embajador de Roma, fue el conde de Monterrey particularmente activo en comisionar obras napolitanas y romanas para el Buen Retiro¹⁰⁴⁸.

Torre de la Parada

Paralelamente a la decoración del Buen Retiro se procura aquella que iba a decorar la llamada *Torre de la Parada*. Entre 1637 y 1638 llegan los encargos de pinturas

¹⁰⁴⁴ BROWN, 1995: 131.

¹⁰⁴⁵ CHECA Y MORÁN, 1985: 261-262.

¹⁰⁴⁶ Decorado con obras de Diego Velázquez, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Juan Bautista Maíno, Antonio de Pereda, Francisco de Zurbarán, Feliz Castelo y Jusepe Leonardo.

¹⁰⁴⁷ BURKE, 2017: 3017.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 3019.

realizados para el pabellón de caza que Felipe II tenía en el sitio real del Pardo, cuyas composiciones fueron diseñadas por Rubens y ejecutadas por él mismo y su taller¹⁰⁴⁹. De los más 60 cuadros de asuntos mitológicos que llegaron para el Real Sitio, se estima que catorce fueron realizados por el maestro¹⁰⁵⁰. Además, había pinturas de Snyder, Paul de Vos, Wilders y algunas de Velázquez, todas ellas relativas a temas de caza¹⁰⁵¹.

5.2 Aportaciones del conde de Monterrey respecto al coleccionismo español.

Como sabemos, el conde de Monterrey fue, al igual que Felipe IV, un hombre con una gran sensibilidad artística y mecenas de pintores, literatos, dramaturgos, etc. con la particularidad de haber pasado diez años entre Roma y Nápoles recogiendo y absorbiendo aquellas novedades artísticas que se estaban dando, pues si algo de la personalidad del conde clarifica nuestro estudio, es su interés por las últimas innovaciones en el terreno del arte. Por un lado, podríamos hablar de imitación en las actividades y gustos de las personalidades más ilustres e importantes relacionadas con el coleccionismo, sin embargo, su mecenazgo con Giovanni Lanfranco hace que nos inclinemos a pensar que debemos hablar más de capacidad de observación y aprendizaje de calidad, pues siempre observó como modelos a aquellos de mayor sensibilidad e interés coleccionista, como hemos visto con el caso de Gaspar de Roemer o del propio rey de España, conformando así un criterio muy refinado y su personalidad como gran conocedor de arte, no como mero imitador de otros.

Para entender con más claridad las aportaciones de Monterrey al coleccionismo español es imprescindible el análisis de colecciones coetáneas de otros nobles de la corte, de manera que podamos entender cómo y cuándo se introducen en el panorama español autores como Giovanni Lanfranco, Artemisa Gentileschi, Massimo Stanzione, etc. teniendo en cuenta, no solo su propia colección, sino su

¹⁰⁴⁹ BROWN, 2005: 52.

¹⁰⁵⁰ ÚBEDA, 2005: 174.

¹⁰⁵¹ ANTIGÜEDAD, 1987: 227.

labor como agente de arte del rey en la década de 1630. Las colecciones han sido elegidas en base a su fecha y la importancia por su número o su calidad¹⁰⁵², además de tratarse de los coleccionistas más importantes que orbitan en torno a Felipe IV, como lo hizo el Grupo Whitehall en torno a Carlos I de Inglaterra.

La colección del I marqués de Leganés

Una de las colecciones más importantes a este respecto es la del marqués de Leganés (1627-1655), quien coincidió en Italia en los mismos años que el conde siendo gobernador de Milán y sucediéndole en el Consejo de Italia. Mantuvo con él una buena relación y debieron trabajar de forma conjunta en el envío de galeras y soldados en el contexto de la Guerra de los Treinta Años, cuando el enfrentamiento con Francia se hizo inevitable¹⁰⁵³. Tras la ocupación francesa de Valtelina, el conde de Monterrey debió de socorrer y apoyar al marqués de Leganés, pues Milán había quedado aislada. Del mismo modo, la declaración formal de guerra en mayo de 1635 hizo que el conde-duque de Olivares y Felipe IV comenzaran una carrera frenética para aumentar el número de efectivos en su ejército, por lo que, y como ya veíamos señalando con anterioridad, el envío de soldados napolitanos por parte de Monterrey fue una constante a partir de la fecha¹⁰⁵⁴. Milán era un punto estratégico en la planificación de invasión de Francia hecha por el valido y el rey español, por lo que inevitablemente, la relación con el gobernador fue estrecha.

La figura del marqués ha sido ampliamente estudiada en tres tesis fundamentales, la más reciente publicada en 2012¹⁰⁵⁵, como ocurre con la de Ángel Rivas sobre Monterrey, más enfocada a la figura política de Leganés, aunque trate su mecenazgo como parte de imprescindible para comprender su figura pública, personalidad y

¹⁰⁵² Jonathan Brown y Richard Kagan, ya habían considerado, a finales del siglo XX, las colecciones más importantes estimando que eran aquellas pertenecientes al marqués de Leganés, el Almirante de Castilla, el conde de Monterrey y el conde de Benavente, además de la de don Luis de Haro y su hijo el marqués del Carpio y señaló otras menos estudiadas como la del duque de Medina de las Torres, el del Infantado o el marqués de Castel Rodrigo, como potenciales (BROWN; KAGAN, 1987: 231).

¹⁰⁵³ Aunque Francia había utilizado al ejército en ocasiones puntuales para mantener algunas plazas, el enfrentamiento abierto no se produjo hasta 1635.

¹⁰⁵⁴ Aunque Francia había utilizado al ejército en ocasiones puntuales para mantener algunas plazas, el enfrentamiento abierto contra los Austrias no se produjo hasta 1635.

¹⁰⁵⁵ ARROYO, F. *Poder y nobleza en la primera mitad del siglo XVII. El I marqués de Leganés* [tesis] GARCÍA, D. (dir. tes.) Universidad Carlos III de Madrid, 2012.

poder. La primera tesis, de 1962, titulada *La gran colección del marqués de Leganés* de José Luis López Navío¹⁰⁵⁶. Completada y actualizada en 2009 por José Juan Pérez Preciado, quien realiza la suya *El marqués de Leganés y las artes*¹⁰⁵⁷.

El marqués de Leganés y el conde de Monterrey comparten, sin duda, su amor por el arte y el coleccionismo y la gran capacidad de absorción de influencias artísticas que les rodearon, por lo que se hace una colección imprescindible en esta comparativa que nos ayude a comprender las aportaciones de Monterrey a la corte madrileña. Hay que tener en cuenta que su estancia en Flandes, en los años previos a Milán, le procuraron un interés particular por la pintura flamenca, con una especial relación con Rubens¹⁰⁵⁸ y Van Dyck. Su colección se llenó sobre todo de pintura flamenca, en un inicio, con nombres como Snyders, Brill, Van Eyck, Van Dyck, Rubens, por supuesto, o Brueghel, entre otros¹⁰⁵⁹. Menos importante fue la representación de autores españoles, aunque no faltaron los Ribera, Velázquez, Pantoja de la Cruz o el Greco. En cuanto a la pintura italiana, bien representada en su colección, tuvo especial inclinación por los pintores del Renacimiento: Rafaél, Tiziano, Veronés, Correggio... aunque también formaron parte de la misma manieristas y barrocos, como Bronzino, Guido Reni, Paris Bordone o Giovan Battista Crespí¹⁰⁶⁰. Considerada por López Navío como la mejor colección de pintura del siglo XVII, que solo competía con la de Felipe IV¹⁰⁶¹.

El duque de Alcalá

El hecho de que el III duque de Alcalá (1583-1637), fuera virrey Nápoles entre 1629 y 1631, antecesor de Monterrey en el gobierno de la ciudad, hace de su colección imprescindible a la hora de comprender cómo y cuándo llegan a España figuras como

¹⁰⁵⁶ LÓPEZ NAVÍO, J. L. *La gran colección de pinturas del marqués de Leganés*. Madrid, Anacleto Calacsantiana, 1962.

¹⁰⁵⁷ PÉREZ PRECIADO, J.J. *El marqués de Leganés y las letras* [tesis. doc.] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir. tes.) Universidad Complutense de Madrid, 2009.

¹⁰⁵⁸ ARROYO, 2012: 707-708.

¹⁰⁵⁹ LÓPEZ, 1962: 263

¹⁰⁶⁰ ARROYO, *op. cit.*, 2012, p. 709.

¹⁰⁶¹ LÓPEZ, *op. cit.*, 1962, p. 264.

Artemisa Gentileschi. Como tantos otros virreyes, utilizará el patronazgo y mecenazgo artístico como medio de promoción. Gran coleccionista y protector de artistas, rápidamente se rodeó de un séquito de pintores que formarían parte de su corte como son Azzolino, quien pintaría para el duque un gran *San Genaro*, y el propio José de Ribera, quien pintaría para él el cuadro de *Magdalena Ventura*, hoy en el Museo del Prado, y otras pinturas centradas en el género del retrato y no tanto religiosas¹⁰⁶². Finalmente, incorporó entre su elenco a dos artistas italianas, Giovanna Garzoni y Artemisa Gentileschi¹⁰⁶³, trayendo su pintura antes que Monterrey; esta última apenas estuvo un año al servicio del virrey, de quien se documentan dos autorretratos y un *San Juan Bautista*¹⁰⁶⁴, además de la *Magdalena dormida*¹⁰⁶⁵ que trajo el duque y que hoy se conserva en la catedral de Sevilla¹⁰⁶⁶. Ya a finales del siglo XX, Jonathan Brown y Richard Kagan apuntaron la alta probabilidad de que la llegada de Artemisia a Nápoles estuviera relacionada con el comienzo del virreinato del duque de Alcalá¹⁰⁶⁷. Respecto al mecenazgo de Ribera, su corto periodo como virrey no podrá competir con los casi siete años que Monterrey estuvo en contacto con los artistas de la ciudad, convirtiéndose en el mayor benefactor del *Spagnoletto*. Fuera de la pintura napolitana del *Seicento*, completó su colección con obra de artistas como Andrea del Sarto, Tiziano, Tintoretto, Rafaél, Miguel Ángel, Perugino y Palma, el joven, aunque no hay que olvidar algún cuadro de artistas en activo como Guido Reni o Il Guercino¹⁰⁶⁸. Todas estas piezas irían destinadas a decorar su palacio Sevilla, llamado “Casa de Pilatos”¹⁰⁶⁹.

Duque de Medina de las Torres

Aunque en un primer momento pudiera parecer que analizar la colección del II duque de Medina de las Torres (1626-1668) iba a suponer la esperada competencia al mecenazgo de Monterrey por ser su sucesor en Nápoles y por encuadrarse

¹⁰⁶² MALLÉN, 2018: 256-258.

¹⁰⁶³ Quienes llegarían a Nápoles por recomendación de Cassiano dal Pozzo (MALLÉN, 2018: 259)

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p.:259.

¹⁰⁶⁵ BROWN; KAGAN, 1987: 239.

¹⁰⁶⁶ Existe otra versión en el Museo Soumaya de Ciudad de México.

¹⁰⁶⁷ BROWN; KAGAN, *op. cit.*, 1987, p. 240.

¹⁰⁶⁸ BURKE, 1984: 264

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

también en las fechas en las que se suceden los encargos masivos para la decoración del Buen Retiro, nada tienen en común a nivel artístico, y remarca más, si cabe, la importancia y novedades de la colección de Manuel de Zúñiga. Ramiro Núñez Felípez de Guzmán, II duque de Medina de las Torres, se casa con Ana Carafa, princesa de Stigliano y ostentó el cargo de virrey de Nápoles entre 1637 y 1644¹⁰⁷⁰, siendo, junto con el conde de Monterrey quienes más años pasan al frente del gobierno partenopeo, y, por lo tanto, quienes tienen más oportunidad de adquirir y llevar a la corte de Felipe IV pintura napolitana. Sin embargo, más allá de adquirir pinturas para el Buen Retiro, y regalar otras al rey, como la *Virgen del Pez*¹⁰⁷¹, de Rafael, que sustrajo del monasterio de Santo Domingo, en Nápoles, únicamente reunió una pequeña colección de 75 cuadros¹⁰⁷². Por lo que no nos detendremos más en ella y simplemente subrayamos con esta exposición las aportaciones de Monterrey.

La colección del Almirante de Castilla

La otra gran colección que debe servirnos de referente en la comprensión de los modelos de coleccionismo que se estaban produciendo en España, es la del IX Almirante de Castilla, ampliada por su sucesor con una gran novedad en cuanto a la disposición de las obras en su casa del Prado de Recoletos. Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, fue virrey de Nápoles entre 1644 y 1646; al contrario que Monterrey, haría su embajada romana tras su virreinato donde también defendió ante el Papa la Inmaculada Concepción de la Virgen, como dogma. Esta colección nos interesa particularmente porque las influencias son prácticamente las mismas y en años muy cercanos; sin embargo, el IX Almirante de Castilla estuvo siempre vinculado a Italia, pues su padre había contraído matrimonio con Vittoria Colonna Enríquez- Cabrera, estableciendo un fuerte vínculo con la familia. En cuanto a coleccionismo se refiere, antes de volver a España, el almirante realizó una visita por los lugares más notables de la ciudad; visitó las siete iglesias y no dejó de lado las villas más importantes, como la villa Mattei ni los palacios de los personajes más notables. Fue a ver la casa de Nicola Ludovisi, que guardaba la espléndida colección de su hermano

¹⁰⁷⁰ BROWN, 1995: 134.

¹⁰⁷¹ 1513-1514, 215 x 158 cm, P000297, Museo Nacional del Prado, Madrid.

¹⁰⁷² BROWN, *op. cit.*, 1995, p. 134.

Ludovico¹⁰⁷³, de la que ya hablamos en capítulos anteriores, pues también Monterrey tuvo la oportunidad de apreciarla.

Su madre, Vittoria Colonna, ya se había trasladado a Madrid, adquiriendo una casa frente a la iglesia de san Norberto. Y, a la vuelta del IX Almirante, manda la construcción, frente al convento de agustinos recoletos, de una casa de recreo con jardines. De la Huerta de Recoletos hicieron su espacio de representación, donde colocaron las obras más sobresalientes de su colección que despertaron la admiración de visitantes y viajeros¹⁰⁷⁴. Tenía tapias de piedra berroqueña, fuentes, estatuas y grutas que adornaban el jardín. Hasta aquí muy similar a lo que el conde de Monterrey había realizado, en consonancia con las construcciones que se estaban dando en el Prado de Madrid¹⁰⁷⁵ y con lo que el duque de Lerma había realizado en su huerta¹⁰⁷⁶. Juan Alfonso Enríquez de Cabrera fallece tan solo un año después de su vuelta a España, habiendo sido virrey de Sicilia, Nápoles y embajador en Roma, dejando una importante colección: en la tasación realizada a su muerte aparecen más de seiscientos cuadros, número que el X Almirante de Castilla, se encargará de aumentar y disponer de una manera novedosa en su palacio del Prado de Recoletos Agustinos de Madrid. En la colección estaban representados los mejores artistas del *Cinquecento* veneciano y romano, como era de esperar en una colección sobresaliente, Tiziano, Tintoretto, los Bassano, Rafael, Miguel Ángel, Andrea Sarto..., pero también del clasicismo boloñés como Guido Reni o il Domenichino y, por supuesto, habiendo sido virrey de Nápoles, el naturalismo napolitano tenía un lugar también de importancia con autores como José de Ribera o Aniello Falcone. Esto en cuanto a pintura italiana, pues la colección noble que se precie debería tener pintura flamenca y también española, representando la primera mediante obras de Brueghel, Snyders, Rubens, Van Dyck¹⁰⁷⁷ y la segunda mediante Antonio Pereda o Carreño de Miranda¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷³ AGÜERO, 2018: 98.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁷⁵ LOPEZOSA, *El Paseo del Prado. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

¹⁰⁷⁶ PORRAS, 2007: 16-17; LOPEZOSA, 1998: 459-461.

¹⁰⁷⁷ AGÜERO, 2018: 153

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

El aumento del número de cuadros, por cuenta del X Almirante, dieron como resultado un total de más de mil pinturas distribuidas entre su palacio del Prado, su casa Mostenses y su residencia en la plazuela de San Joaquín. De las tres, solo en el palacio del Prado estaban dispuestas las obras por escuela, género o autor, dando nombre a las estancias, las agrupaciones de pinturas¹⁰⁷⁹, por lo que, ante la falta de un inventario de la casa-jardín del Prado del conde de Monterrey, debemos barajar la posibilidad de que las pinturas de Manuel de Zúñiga de dicho inmueble siguieran también unas normas expositivas, aunque no es que no fuera habitual la disposición por escuelas o autores, es que fue toda una novedad dentro del coleccionismo español. La desorganización aparente que reflejan los inventarios del conde de Monterrey de su Casa de las Rejas era la norma en cuanto a organización de las colecciones y supondría que dicha novedad, se habría introducido en Madrid, algunos años antes de que el X Almirante de Castilla pusiera todo su empeño y sensibilidad artística en crear un espacio organizado de acuerdo a las premisas que hemos visto.

Luis de Haro

Luis de Haro y Guzmán (1603-1661), quien ocupará el cargo de valido del rey y sucederá a Gaspar de Guzmán en el conde-ducado de Olivares, fue también uno de los grandes coleccionistas del siglo, aunque sea algo más tardía y, como indicó Jonathan Brown, no se pueda estimar hasta qué punto nutrió la colección y si no fue más gracias a su esposa y su hijo¹⁰⁸⁰. Lo que sí sabemos es que con la intervención del agente Alonso de Cardenas fue el principal beneficiario de las colecciones inglesas y su dispersión¹⁰⁸¹ tras la caída de Carlos I. Estuvo muy atento a las almonedas que se produjeron y en 1653 consiguió la *Sagrada Familia*, la llamada *la Perla* de Rafael, la *Educación de Cupido* de Correggio y el *Lavatorio* de Tintoretto, además del *retrato de Leon X con dos cardenales*, de Rafael, con intención de regalárselos a Felipe IV¹⁰⁸². A su muerte, su colección pasa a Gaspar de Haro, VII

¹⁰⁷⁹ AGÜERO, *op. cit. supra*, 2018, p. 160.

¹⁰⁸⁰ BROWN; ELLIOTT, 1981: 124.

¹⁰⁸¹ BROWN, 1995: 95.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p.: 95.

marqués del Carpio (1629-1687) -cuya importante colección ha sido ampliamente estudiada principalmente por Leticia de Frutos¹⁰⁸³- llegó a atesorar, repartidas entre Madrid y Nápoles, 3. 000 pinturas. A pesar de que por las fechas la colección del marqués del Carpio no nos sirve en la comparativa de los coleccionistas más o menos coetáneos a Monterrey, su colección es tan importante en número y la calidad que no podemos dejar de nombrarla. Recogió obras de los grandes pintores del pasado y modernos, como Tiziano, Rafael, Leonardo Tintoretto, Veronés, Poussin, Van Dyck, Ribera, Rubens, Velázquez y, a diferencia de Monterrey, Caravaggio. También tuvo pintura de Salvatore Rosa, Guercino o Guido Reni¹⁰⁸⁴.

Novedades respeto a su contexto coleccionista

Hasta aquí hemos visto y podemos comprobar una serie de elementos comunes a casi todas las colecciones españolas del siglo XVII, como es la omnipresencia de José de Ribera, el gusto por Tiziano y toda la escuela veneciana y otros artistas del Renacimiento, particularmente los Bassano, seguidos de Rafael, Correggio, Cambiaso etc. Así también, se había extendido una admiración a la corriente caravaggista o las novedades traídas de Flandes, destacando las figuras de Ribera para lo uno y Rubens para el otro. En el Alcázar de Madrid, sin embargo, en lo que concierne a pintura italiana del *Seicento*, solo un 15% de la colección estaba destinada a ella. Dentro de este *Seicento* italiano se repartían a partes iguales, tenebristas, la escuela boloñesa, y otros contemporáneos, pero raramente encontramos pintura napolitana entre ellos. Es por ello, que las series enviadas y traídas por el conde de Monterrey para el Buen Retiro introducirán en la pintura y el coleccionismo español figuras como Giovanni Lanfranco, con su serie de *Antigua Roma*, y un aumento en el conocimiento y representación de otros, como Massimo

¹⁰⁸³ DE FRUTOS, L. *El VII marqués del Carpio (1629-1688); mecenas y coleccionista de las artes* (tesis. doc.) PÉREZ SÁNCHEZ, J. M. (dir. tes.) Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006; DE FRUTOS, L. "Las colecciones del marqués del Carpio" en PITA ANDRADE (coor.) *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo: dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, del 5 al 7 de abril de 2006*. 2006, ISBN 84-7392-637-4, pp. 207-270; DE FRUTOS, L. *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*. Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2009. Son solo algunas de las publicaciones de mayor repercusión sobre el tema, siendo una investigadora prolífica.

¹⁰⁸⁴ CACCIOTTI, 1994: 136.

Stanzione, Paolo Domenico Finoglia o Artemisa Gentileschi, gracias a la serie de *San Juan Bautista*. Hay que tener en consideración que muchos de estos artistas como Lanfranco, Stanzione o Domenico Zampieri, no volverán a emplearse para Felipe IV, quien no volvió a mostrar interés por su pintura¹⁰⁸⁵, por lo que la empresa de Monterrey tanto en sus colecciones personales, como en los encargos para el rey deja un testigo en España más importante al no tener demasiados referentes ulteriores, y en casos como Lanfranco, tampoco anteriores. De Artemisia Gentileschi, solo se contaba con algún ejemplo en España, como la pintura encargada por el conde de Oñate, y que caerá en el olvido de la historiografía hasta el siglo XX. Del mismo modo, siendo gran mecenas de Ribera, Monterrey colabora en el aumento de obras del artista en España, con una reivindicación consciente de su nacionalidad en busca de un ascenso del prestigio de la pintura española gracias a los paisajes de anacoretas que envía para el palacio, pero trataremos los casos individuales de autores más adelante. Aunque la de Monterrey es, podríamos decir, una colección “tipo” de la época, en su mayor parte, el interés que mostró por la pintura napolitana y la figura de Lanfranco, marcará una distinción o seña de identidad de la misma y que va a repercutir, en algunos casos, en artistas locales y en las Academias en siglos posteriores. En resumen, podríamos decir que la colección del conde de Monterrey añade elementos de modernidad, novedosos, sobre una base tradicional en cuanto a coleccionismo se refiere.

Al respecto debemos añadir la disposición de su colección que analizamos en el capítulo tercero de esta tesis y la señalaremos aquí, únicamente, como parte de esas novedades o elementos modernos, entre los que introduce las agrupaciones de pinturas por tema, por artista y también por género, en el caso del retrato, aunque siguiendo modelos que se venían dando tanto en la corte de Madrid, como en Nápoles.

El conde de Monterrey además de regalar a Felipe IV *Cristo con la cruz auestas* de Sebastiano del Piombo¹⁰⁸⁶, y traer la *Bacanal de los andrios* y la *Ofrenda a Venus* de

¹⁰⁸⁵ BROWN, 2005: 51.

¹⁰⁸⁶ MUÑOZ, 2008: 168.

Tiziano, de cuya influencia en un cuadro de la colección Monterrey hablaremos más adelante, consigue también para el rey dos obras de *Il Guercino: Lot y sus hijas y Susana y los Viejos*¹⁰⁸⁷. Todo ello, junto con las más de 30 pinturas que conformaban la serie de la *Antigua Roma*¹⁰⁸⁸, los paisajes de Ribera y la serie sobre *La vida de san Juan Bautista*, dan buena cuenta de la riqueza artística que aportó Manuel de Zúñiga y que se refleja, en parte, en su colección. Por esta razón, no nos deja de extrañar que artistas como Paolo Domenico Finoglia o Domenico Gargiulo, por nombrar unos pocos, no estuvieran representados en alguna de sus colecciones. En lo que respecta a la Casa de las Rejas la falta de atribuciones de la mayoría de las pinturas nos deja un vacío en el conocimiento real de las obras que reunió, hallando en ella algunos temas propios de la serie *Antigua Roma*, como son la *Batalla de Romanos y Samnites*¹⁰⁸⁹, *Batalla de romanos y Sabinos*¹⁰⁹⁰. O pinturas como la *Fachada de San Pedro de Roma*¹⁰⁹¹, de las que extraña que tras sus descripciones no se hallen escritos nombres como el de Codazzi. Extraña también no hallar el nombre de Massimo Stanzione en la galería de retratos¹⁰⁹². Del mismo modo, si pensamos en los diferentes espacios y usos, probablemente la colección que atesoraba la Casa del Prado estuviera algo más cercana a aquello que se había dado en el Buen Retiro, por su cercanía tanto física, como funcional, por tratarse ambos de lugares de descanso y representación, al mismo tiempo.

Salamanca.

Respecto a Salamanca, y el efecto de la fundación de agustinas recoletas en la ciudad, debemos señalar que no había por aquel entonces una clientela refinada ni demasiado culto en cuanto a pintura se refiere. No existía una presencia fuerte de

¹⁰⁸⁷ MUÑOZ, *op. cit. supra*, 2008, p. 171.

¹⁰⁸⁸ En la que participaron Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione, José de Ribera, Paolo Domenico Finoglia, Viviano Codazzi, Cesare Francazano, Aniello Falcone, Domenico Gargiulo, Andrea di Lione, Poussin, Andrea Camassei y Giovan Francesco Romanelli (GARCÍA CUETO, 2016b: 52).

¹⁰⁸⁹ AHPM, 7684: 300

¹⁰⁹⁰ AHPM, 7685: 800.

¹⁰⁹¹ AHPM, 7684: 301

¹⁰⁹² Stanzione, experto en este género, era altamente valorado como retratista por virreyes como el conde de Oñate, a quien le hizo un retrato ecuestre (305 x 240 cm) inspirado en *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Velázquez, y conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (SETARO, 2015: 72).

patrones eclesiásticos ni tampoco pintores de calidad en comparación con los hijos que dio la ciudad dedicados a la literatura y letras, en general. Lo cual no quiere decir que no hubiera pintores; no obstante, estos estaban más preocupados, al igual que su clientela, por el contenido de la obra que por la calidad, estilo o nuevas aportaciones. Obviamente, dicha temática se vería influenciada por su mayor demandante, las órdenes religiosas. No parece, pues, que hubiera ni comerciantes ni coleccionistas de arte fuera del ámbito religioso que marcaran el camino de la pintura salmantina. Habrá que conformarse con las obras que traen del exterior algunos personajes ilustres de la nobleza vinculados a la ciudad para el adorno de sus palacios y conventos, como será el caso del conde de Monterrey o el del Marqués de Cardeñosa, quien atesoraba lienzos de Bassano¹⁰⁹³, además de alguna otra colección de principios del siglo XVIII¹⁰⁹⁴. Actualmente, tampoco disponemos de grandes ejemplos pictóricos fuera de las agustinas y el palacio de Monterrey, a excepción alguna obra de Fernando Gallego para la catedral¹⁰⁹⁵. Fueron las donaciones del conde para la decoración de la iglesia las que introdujeron una rica colección de pinturas del *Seicento* italiano, principalmente, Ribera, Lanfranco, Stanzione o Guido Reni, sin dejar de lado algunos artistas españoles en clausura, como hemos visto en el capítulo anterior.

5.3 *Fortuna.*

Durante el primer tercio del siglo, la pintura española no desarrolló un estilo propio, en lugar de ello, serán los artistas italianos llegados a la corte lo que marquen una corriente y establezcan estilos¹⁰⁹⁶, oscilando entre el manierismo florentino, el colorido veneciano y un incipiente naturalismo¹⁰⁹⁷. Los mayores representantes de este contexto serán los hermanos Carducho y Federico Zuccaro, quienes llegan a la corte para trabajar en El Escorial. Pasado este primer tercio, en territorio hispánico

¹⁰⁹³ AHPS, prot. 3929, fols 158 y ss, *nota 23* de MONTANER, 1987: 19.

¹⁰⁹⁴ MONTANER, 1987: 17-19.

¹⁰⁹⁵ MADRUGA, 1992: 107.

¹⁰⁹⁶ ANGULO; PÉREZ, 1983: 9.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

se contaba todavía con la tradición de las primeras décadas que serán influenciadas por el naturalismo de Caravaggio y que poco a poco irá avanzando hacia el barroco, cuyo colorismo se hará patente a partir de 1650¹⁰⁹⁸ y que se traducirá en pintores como Juan Bautista Maíno.

El hecho de que la pequeña nobleza y parte de la burguesía crearan un “eco” de lo que la alta nobleza poseía procedente de Italia y Flandes, ávidos de la imitación de las novedades externas, favoreció que los pintores españoles experimentaran y profundizaran en nuevos géneros, como los cuadros de batallas, para satisfacer la demanda. Del mismo modo, ayudará a introducir la evolución de estilos hasta el barroco pleno¹⁰⁹⁹.

5.3.1 *El conde de Monterrey y Giovanni Lanfranco*

En el inventario de 1682 de Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio, hallamos hasta nueve pinturas de Lanfranco: *Figura con una Verga, Ntra. Sra. con Santa Catalina y el Niño, Retrato de un joven, Retrato de una mujer, La caridad, Polifemo y Galatea, un Nacimiento, Ntra. Sra. con el Niño y El sueño de José*¹¹⁰⁰.

A excepción de estos dos grandes coleccionistas y mecenas -contando con Monterrey- únicamente encontramos en las colecciones españolas dos posibles pinturas de Lanfranco en el inventario de Juan Moreno de Villodas, Secretario Mayor del Ayuntamiento de Madrid, realizado en 1751, *Historia de Abraham e Historia de Sansón* a los que cataloga como originales de Leon Frank¹¹⁰¹, que Burke y Cherry, interpretan como pinturas de Lanfranco¹¹⁰², sin mucha seguridad. Lanfranco no tuvo más repercusión en España que las colecciones de Monterrey y sus encargos para el Buen Retiro, y únicamente tres décadas más tarde hallamos pinturas del parmesano

¹⁰⁹⁸ ANGULO; PÉREZ, 1983: 7.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁰⁰ BURKE; CHERRY, 1997: 731-785.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1048.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 1129.

en la colección Carpio que se había nutrido de la de Monterrey a la muerte de Manuel de Zúñiga.

A diferencia de España, en Inglaterra, se adquiere su obra, aunque es cierto que no se cuenta entre los mejor representados. Sin embargo, uno de los miembros del grupo de Whitehall, sir Hamilton, compra a Nicolas Regnier 32 obras entre las que se contaban pinturas de Guido Reni, Giovanni Lanfranco, Guercino o Nicolas Poussin¹¹⁰³, y esto a pesar de no tener con Italia unas relaciones estrechas como las que tenía la Monarquía Hispánica, por razones obvias. Con ello queremos señalar la falta de interés por la obra del parmesano en la corte de Felipe IV, a excepción del conde de Monterrey y del marqués del Carpio después.

Entre 1621 y 1625, tanto Lanfranco como Il Domenichino estarán trabajando en la decoración de la iglesia romana de Sant'Andrea della Valle, donde probablemente los conoció el conde o tuvo el primer contacto con su trabajo¹¹⁰⁴. Giovanni Lanfranco era ya un artista de renombre en Roma, con buenas relaciones y encargos: había trabajado en el palacio Farnese, en la decoración de Sant'Andrea della Valle, como hemos apuntado, había establecido un buen contacto con Muzio Vitelleschi y también con el conde de Monterrey durante su estancia como embajador de Felipe IV ante la Santa Sede¹¹⁰⁵. Sin embargo, a pesar de su buen posicionamiento, antes de aparecer Manuel de Zúñiga como embajador, no se le había prestado atención en territorio hispánico. El conde de Oñate, durante su embajada, realizó una serie de encargos, en 1627, destinado a decorar el *Salón Nuevo* del Alcázar a los artistas de mayor relevancia en Roma; así comisionó pintura de Guido Reni, de Artemisia Gentileschi, incluso del Domenico Zampieri¹¹⁰⁶, dejando fuera del elenco a Giovanni Lanfranco, a pesar de formar parte del círculo. Durante la segunda embajada del conde, en 1629 Lanfranco fue llamado a trabajar en la capilla del Santísimo Sacramento de San Pedro¹¹⁰⁷, lo que sin duda debió de llamar poderosamente la

¹¹⁰³ BROWN, 1995: 57.

¹¹⁰⁴ PASSERI, 1772: 135-136.

¹¹⁰⁵ NICHOLA, 2012: 11.

¹¹⁰⁶ GARCÍA CUETO, 2016b: 48.

¹¹⁰⁷ PIERGUIDI, 2008: 16.

atención del conde de Monterrey. Estas relaciones fueron cruciales para la introducción de Lanfranco en la ciudad partenopea.

A diferencia de lo que exponen algunos autores, que fechan su llegada en 1634, Giovanni Lanfranco hará una primera estancia en Nápoles en 1631, en la misma fecha que lo hace el conde de Monterrey y, muy probablemente, gracias al mismo, como parte de su séquito de artistas. Passeri da una preciosa información al respecto:

“Avvicinandofi l'anno 1631 fu dato a lui il lavoro della Chiefa de' PP. Gefuiti in Napoli detta il Gesù la quale Chiefa è all'incontro di S. Chiara, ove fono nobilissime Monache Francefcane col titolo di quella Santa , ed aggiufate le condizioni della fua fatica , con tutta la famiglia rimastagli fi partì da Roma per quella Città , e f u appunto nel 1631 nel qual tempo era Vice-Re di Napoli il Conte di Montereì”¹¹⁰⁸.

Además, añade que se produce un incendio en 1634 o 1635 cuyo humo llegó a afectar a las pinturas que hizo Lanfranco en los ángulos de la Chiesa de Il Gesù; las cuales fue necesario rehacer¹¹⁰⁹. Probablemente, es el motivo de la confusión de las fechas sobre la llegada de Lanfranco a la ciudad, y que, en mi opinión, pudo haber llegado como pintor del conde, con todo lo que ello conlleva: la estancia de Lanfranco en Nápoles supondrá el establecimiento de modelos que influirán fuertemente en el desarrollo de la pintura barroca napolitana y en pintores como Mattía Preti. Su modelo de pintura mural barroca será seguido por el propio Preti, Luca Giordano o Francesco Solimena, quienes seguirán las composiciones creadas por el parmesano que guiarán la generación de pintores napolitanos de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII¹¹¹⁰.

Lo propio sucederá después con el marqués del Carpio, quien desde Roma se hizo acompañar a Nápoles por un elenco de artistas entre los que se contaban Philippe Schor, Paolo de Matteis o Alessandro Scarlatti. Como él muchos en su paso de Roma

¹¹⁰⁸ PASSERI, 1772: 143.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹¹¹⁰ MONREAL, 1975: 302-303.

a Nápoles se hicieron acompañar por sus artistas favoritos¹¹¹¹. Podría catalogarse al conde de Monterrey como el descubridor de Claudio de Lorena, como apunta María Jesús Muñoz¹¹¹² y lo señalamos en esta tesis como el introductor de Lanfranco en Nápoles y España, favoreciéndolos con su mecenazgo y difundiendo su pintura fuera de Roma. También protegió a Domenico Zampieri en Roma¹¹¹³, aunque no podemos asegurar que su llegada a Nápoles estuviera propiciada por Monterrey, como en el caso de Lanfranco. Sin embargo, no es casualidad que entre los años 1631 y 1638, durante el virreinato del conde de Monterrey, Domenichino esté pintando en la Capilla del Tesoro de San Genaro *La Intervención de la Virgen contra los males de Nápoles*, con la inscripción “SEMPRE VIRGO DEL GENETRIX IMMACOLATA”¹¹¹⁴, teniendo en consideración su férrea defensa del concepto y la obras que comisionó relativas a él y tras el incendio del Vesubio, como hemos visto en el caso de Santa Orsola Benincasa.

Seguramente, como otros autores han dicho¹¹¹⁵, no se instaló definitivamente en la ciudad hasta 1634, pues todavía debía terminar varios trabajos en Roma, como la iglesia de los Capuchinos¹¹¹⁶. El propio Bellori señala que Lanfranco llega a Nápoles cuando todavía le faltan por terminar algunos trabajos romanos¹¹¹⁷. Además, el relato de Passeri es inequívoco en este aspecto. Una vez allí, participará en las decoraciones del *Il Gesù Nuovo*, por recomendación del conde de Monterrey, intervención del virrey que no resulta nada extraña si tenemos en cuenta que su iglesia se dedicará a la Inmaculada Concepción de la Virgen, advocación propiciada ya por el duque de Osuna¹¹¹⁸ durante su virreinato¹¹¹⁹. Tras ello, trabajará en la iglesia de los Santos Apóstoles (1638-1646), en la capilla del Tesoro de San Genaro

¹¹¹¹ MUÑOZ, 2006: 96.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 95.

¹¹¹³ MORÁN; CHECA; 1985: 286.

¹¹¹⁴ MAURO, 2008: 218.

¹¹¹⁵ SPINOSA, 1992: 50;

¹¹¹⁶ SCHLEIER, 2001: 46.

¹¹¹⁷ BELLORI, 1672 (ed. 1821), II: 115.

¹¹¹⁸ Don Pedro Tellez Girón, virrey de Nápoles entre 1582 y 1586, es el primer virrey que defiende con fuerza la devoción y el misterio de la Inmaculada Concepción.

¹¹¹⁹ MAURO, *op. cit.*, 2008, p. 217.

(1643) y en la Cartuja de San Martino (1637-1639), como centros religiosos y artísticos más importantes de la ciudad¹¹²⁰.

En el recorrido o camino de influencias paralelo al del conde de Monterrey, no podemos olvidar un punto tan importante como Pozzuoli, casi como una conexión o último nexo entre Italia y España; última estancia del conde antes de partir hacia Madrid, donde estuvo entre 1637 y 1638, preparando las galeras y realizando gestiones¹¹²¹. Debemos tener en consideración la relación que el conde mantuvo con el obispo Martín de León y Cárdenas y las varias veces que debió visitar Monterrey Pozzuoli desde 1632, fecha en la que se tiene la primera noticia¹¹²². Además, Martín de León no era únicamente el obispo el patronato regio, sino que también era el consejero del conde de Monterrey¹¹²³. Es el último reducto italiano donde pudo tener influencia, la decoración de la catedral Pozzuoli, donde trabajará el elenco favorito de Manuel de Zúñiga, incluidos Cosimo Fanzago y Bartolomeo Picchiati. Deberíamos pues partir de las fuentes básicas como Bellori; nombrado tantas veces en estudios del conde al dar noticia del encargo que le hizo de una *Anunciación* para la iglesia de la Purísima de Salamanca; en el mismo párrafo expresa que además de esta pintura, encarga a Lanfranco otra *Anunciación y Lo sbarco di San Paolo a Pozzuoli*¹¹²⁴ para la catedral de dicha ciudad. Este último, pertenecía a una serie de once cuadros de mano de Giovanni Lanfranco, Artemisa Gentileschi, Massimo Stanzione, Cesare Francazano, Agostino Beltrano y Paolo Finoglia, aunque no sabemos cuántos de ellos pudo comisionar Monterrey. Todos los cuadros se han datado entre 1635 y 1640, sobre todo entre el 35 y 37¹¹²⁵, coincidiendo con las fechas de cuantiosos encargos realizados por el conde para su convento de Salamanca y para el Buen Retiro. Las proporciones, la paleta cálida, el claroscuro son elementos muy cercanos a los cuadros de historia romana por el encargo del conde de Monterrey, para la decoración del nuevo palacio de Felipe IV; es también el

¹¹²⁰ NICHOLA, 2012: 12

¹¹²¹ Pozzuoli era lugar de preparativos de los virreyes tanto antes de su entrada oficial en Nápoles, como a su salida. Solían hospedarse en la villa que Pedro de Toledo había construido en el siglo XVI (MAURO, 2018a: 62-63).

¹¹²² BNN Mss. X. B. 51, f. 64 v. *Cfr.* RIVAS, 2015: 457.

¹¹²³ MAURO, 2018a: 63.

¹¹²⁴ BELLORI, 1672 (ed. 1821), II: 119.

¹¹²⁵ SCHLEIER, 2001: 312.

momento en el que está decorando la cartuja de San Martino, y casi comenzando la de los Santos Apóstoles¹¹²⁶.

Bellori reconocía en Lanfranco una franqueza en los colores y rapidez en su producción, mientras los historiadores reconocen una tendencia opuesta al Domenichino; aparecen ambos como antagonistas alumnos de una misma escuela. Mientras Zampieri representa el clasicismo puro, Lanfranco incluye cierto naturalismo en sus pinturas. Quizá fue ese eclecticismo y su alta capacidad de producción lo que tanto atrajo a Monterrey y más si tenemos en cuenta un dato extraño: la ausencia de obras de Caravaggio en su colección, a pesar de aparecer en las colecciones más importantes de Roma y Nápoles que pudo ver el conde. En España, la pintura de Caravaggio fue buscada de forma temprana por algunos, como es el caso del V conde de Benavente, el VI conde de Lemos o el IX Almirante de Castilla en 1647¹¹²⁷, aunque ciertamente, no a todo el mundo le satisfacía su manera. El conde se decantará por una dulcificación, y no por el naturalismo puro y dramático, incluso vemos en la *Inmaculada* de Ribera, para las agustinas de Salamanca, cómo suaviza y dulcifica la imagen con una paleta más luminosa y colorista; marcando un hito en la producción del valenciano. Quizá esta sea la clave de la elección de su elenco favorito de artistas vivos: Ribera, Gentilechi, Stanzione y Lanfranco, quienes cambiarán el rumbo de la pintura napolitana de los años 30 del *Seicento*.

Por otro lado, Lanfranco se autoproclamaba como el nuevo Correggio, cuya influencia se ve principalmente en la cúpula de Sant'Andrea della Valle, y alumno de Annibale Carracci, que, seguramente, era visto como una ventaja a la hora de adjudicarle las obras, además de su rapidez en la ejecución, en contraposición con la lentitud del Domenichino, diferenciándose también gracias a su inclusión de composiciones barrocas, tensiones espaciales que proporcionaban modernidad con respecto al resto de alumnos de los Carracci, que podemos observar en pinturas como *Subida al Calvario* (1622)¹¹²⁸. Ello también ayudó a inclinar la balanza hacia “il

¹¹²⁶ SCHLEIER, *op. cit. supra.*, 2001, p. 312.

¹¹²⁷ MUÑOZ, 2008: 145/183.

¹¹²⁸ SCHLEIER, *op. cit.*, 2001, p. 41.

Cavalier Lanfranchi” en la elección de Monterrey tanto para su colección personal, como para satisfacer los encargos masivos para el Buen Retiro.

Aunque su introducción en Nápoles viene, como hemos visto, propiciada por el conde de Monterrey, en Roma gozaba de una buena reputación. Tras el pontificado de Gregorio XV, además de Il Guercino, Domenico Zampieri fue el favorito del nuevo Papa, sin embargo, la figura que se consolidó en Roma fue de la Giovanni Lanfranco, quien recibía muchas más comisiones importantes, siendo uno de los pintores más solicitados de la ciudad¹¹²⁹. Quizá no aparezca demasiado en los tratados de los años 30 o 40, Cappaccio no lo nombra, pues cuando escribe, Lanfranco aún no se ha trasladado a vivir a la ciudad, pero a partir de la década de 1670 aparece en los tratados más importantes: en 1674, Luigi Scaramuccia en su *Le finezze de pennelli italiani*, le reserva un lugar especial en sus páginas, siendo uno de los artistas más ampliamente tratados en su trabajo, apareciendo una y otra vez su obra tanto en el viaje que Girupero realiza a Roma, como en el de Nápoles y dedicando seis páginas completas al artista. Su labor en el palazzo Ludovisi queda resaltada junto a la obra de Domenichino y Albani, siendo estos tres los únicos nombrados por Scaramuccia que habla de forma generalizada del resto¹¹³⁰ y realiza un recorrido por los lugares más importantes en los que Lanfranco trabaja, sin olvidar las alabanzas de cada una de sus obras. En el pequeño recorrido visita la villa Borghese y la capilla del *Santisimo Crucifijo* de san Pedro del Vaticano para, finalmente, escribir un apartado dedicado exclusivamente a la pintura del parmesano en el que incluye los frescos realizados en *Sant'Andrea della Valle* y sus óleos para la iglesia de los PP. Capuchinos en Roma, primera iglesia en Roma dedicada a la Inmaculada Concepción¹¹³¹. En estas fechas en las que Scaramuccia hace su tratado, la pintura napolitana no había sido tratada como escuela, agrupada y desarrollada ampliamente; *Le finezze de pennelli italiani* señala sus características y habla de los principales encargos y obras en la ciudad, de nuevo, dando un lugar privilegiado a Lanfranco, frente a autores como Ribera que son escasamente nombrados, probablemente porque sus estilos no encajaban tan

¹¹²⁹ OY-MARRA: 195.

¹¹³⁰ SCARAMUCCIA, 1674: 14.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 32-33.

bien con el gusto de la época y el barroco pleno. Giovan Pietro Bellori, recoge su vida y obra durante veinte páginas, en las que refleja las relaciones con el conde de Monterrey y sus encargos tanto para Pozzuoli¹¹³², como para la iglesia de los PP. Jesuitas o las pinturas para el Buen Retiro¹¹³³. Pero, como hemos visto, quien tratará más extensamente a Giovanni Lanfranco y con más detalles será Passeri¹¹³⁴.

Fortuna de Giovanni Lanfranco en la tratadística española

En lo que respecta a la tratadística española, no tuvo un puesto relevante hasta finales del siglo XVIII. En la obra de Carducho¹¹³⁵ no aparece por estar escrita en 1633, evidenciando, de algún modo, el desconocimiento del pintor en España hasta la llegada de los encargos propiciados por el conde de Monterrey. Sin embargo, sí que aparece nombrado Il Domenichino, al hablar del Real Alcázar de Madrid. En la obra de Francisco Pacheco¹¹³⁶, a pesar de hablar de Artemisia Gentileschi en relación con el mecenazgo del duque de Alcalá, señalar pinturas de Correggio, o José de Ribera, en relación a lo acontecía en Roma artísticamente, el nombre de Lanfranco no aparece¹¹³⁷. No obstante, dedica un capítulo a los pintores de su tiempo que fueron favorecidos y honrados, Juan Bautista Maíno, Federico Zuccaro, Rómulo Cincinato, Peter Paul Rubens o Diego Velázquez, de quien recoge el contacto que tuvo con el conde de Monterrey en 1630¹¹³⁸ y relata los palacios que visitó en Roma y los frescos que allí vio pintados, como sucede el palacio del cardenal Barberini¹¹³⁹, pero el nombre de Lanfranco continúa sin aparecer. Esto resulta especialmente extraño siendo el mejor biógrafo de Velázquez, especialmente porque sabemos, gracias a la obra de Antonio Palomino¹¹⁴⁰, que utilizó como inspiración obras de

¹¹³² BELLORI, 1672, (ed. 1821), II: 119.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 115.

¹¹³⁴ PASSERI, 1772: 122-156.

¹¹³⁵ CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Francisco Martínez, 1633.

¹¹³⁶ PACHECO, F. *El arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas*. Sevilla, Simón Faxardo, 1649.

¹¹³⁷ PACHECO, 1649: 95-96.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 105

¹¹⁴⁰ PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica*, 4 vols. Madrid, Imprenta de Sancha, ed. 1795.

Pomarancio, Giovanni Baglione, Giovanni Lanfranco, José de Ribera, Guido Reni y otros¹¹⁴¹.

A partir del siglo XVIII empezamos a ver en la tratadística española ese reconocimiento al pintor parmesano, poniéndolo en valor junto con los grandes maestros del Renacimiento. Será precisamente Antonio Palomino, en el tomo primero de su *Museo pictórico*, escrito entre 1715 y 1724, quien lo haga al abordar la pintura de historia definiéndola y dividiendo el argumento en cinco categorías: *racional, sensitivo, vegetativo, inanimado y mixto* en base al tipo de objetos y figuras que se plasmen. Define el argumento racional como aquel en el que se plasman sucesos y figuras humanas y es aquí donde da a conocer a quienes él considera grandes maestros en la materia, es decir, “Rafael, Domenichino, Lanfranco y otros muchos”¹¹⁴². Igualmente, entre los mejores artífices de pintura al fresco de todos los tiempos distingue a Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio, Annibale Carracci, Pietro Da Cortona, Giovanni Lanfranco, Luca Giordano y otros¹¹⁴³.

En la época en la que Ponz escribe siguen estando los mismos pintores de referencia, por ello encontramos muchas veces descripciones de pinturas en las que se catalogan como “al estilo de Tiziano”, “al estilo de Ribera”, artistas más que consagrados y que la crítica reafirma mediante este tipo de clasificaciones. Sumariamente, se podría decir que es un gran indicativo de la fortuna de los pintores. Giovanni Lanfranco caerá en el olvido de la historiografía española durante el siglo XVII y buena parte del XVIII y no será hasta finales de este e inicios del siglo XIX cuando encontramos recurrentes comentarios de autores que describen abundantes cuadros como: “al estilo de Lanfranco” o “de la escuela de Lanfranco”¹¹⁴⁴, lo que indica un reconocimiento y revalorización de su pintura cuya estética clasicista encajaba mucho mejor y servía de ejemplo en la pintura del siglo XIX, especialmente en la “pintura de historia”. En la obra de Ponz, es nombrado por

¹¹⁴¹ PALOMINO, 1795, II: 481.

¹¹⁴² PALOMINO, 1795, I: 57-58.

¹¹⁴³ *Ibid.*, pp.51-52.

¹¹⁴⁴ Como realiza Araujo en su catálogo del Museo Provincial de Salamanca, al referirse a un *San Jerónimo* “de la escuela de Lanfranco” (ARAUJO, 1884: 367). También durante los inventarios de la Desamortización se cataloga un cuadro “al estilo de Lanfranco” destinado a ser depositado en la Escuela de San Eloy procedente de algún convento suprimido (ARABASF, 2-8-5: s.f.).

su *Anunciación* en la iglesia de las agustinas de Salamanca, y por el *San Nicolas* que le pareció de su estilo¹¹⁴⁵. Como vemos, a finales de este siglo XVIII historiadores y tratadistas comienzan a ver en la obra de Lanfranco ciertas características que las academias aprecian y por las que abogan. Aunque aplaudirán la influencia de Correggio en el parmesano, todavía no se terminará de tener una gran consideración por la obra de Lanfranco en cuanto a la falta de pureza de su clasicismo, así Antonio Ponz valorará la serie de emperadores romanos que Monterrey encargó para Felipe IV como lo mejor del autor en un estilo que califica de agradable¹¹⁴⁶, aunque no de exquisito. Aún no encontramos en Ponz una crítica tan fuerte como la realizada por Anton Raphael Mengs, quien será un defensor inflexible del clasicismo, completamente intransigente con los estilos que no consideraba puros, ni sublimes, por lo que, aunque describe varios estilos de la pintura: *Sublime, de la belleza, expresivo, natural, vicioso...* y al hablar del *estilo gracioso* señala como ejemplo la obra de Correggio, Lanfranco parece no tener aún el suficiente reconocimiento para él como para ser ejemplo de dichas cualidades¹¹⁴⁷; no reparando en él ni siquiera cuando trata de forma general la historia de la pintura italiana¹¹⁴⁸. En su carta a Antonio Ponz publicada en el volumen VI de su *Viaje a España*, tras haber analizado lo que él consideró la pintura más apreciable del Palacio Real de Madrid, repara en la obra de Lanfranco que el conde de Monterrey comisiona, al hablar de “excelentes cuadros en un estilo más fácil”. Destaca las *Exequias a un emperador romano* en la que aparece un combate de gladiadores frente a la pira funeraria del emperador y que Mengs clasifica como amago o intento de las cosas más excelentes del arte, pues aunque se aprecian algunas expresiones de Rafael, y cualidades de Correggio, no están ejecutadas completamente, sino señaladas¹¹⁴⁹, quizá este desprecio tenga que ver con las diferencias de calidad que se advierten en sus cuadros y en los que, seguramente por las prisas del encargo, debió de participar su taller, como apunta Úbeda de los Cobos¹¹⁵⁰. Ceán Bermúdez, sin embargo, en su *Diccionario histórico de*

¹¹⁴⁵ PONZ, XII: 256-257.

¹¹⁴⁶ PONZ, VI: 36-419.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 201-202.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 219-221.

¹¹⁴⁹ PONZ, *op. cit.*, VI: 255-256.

¹¹⁵⁰ ÚBEDA, 2005: 174.

los más ilustres profesores de las bellas artes en España, cuenta a Lanfranco entre los grandes genios que salvaron la pintura del siglo XVII, junto con Guido Reni, Domenichino, Güercino y los Carraci¹¹⁵¹. Francisco Preciado, en su *Arcadia pictórica*¹¹⁵², señala que, durante el viaje de Velázquez a Roma, este encargó doce cuadros a los mejores pintores, destinados al rey, uno a cada pintor, entre los que estaban Guido Reni, Cortona, Domenichino, Stanzione y Giovanni Lanfranco¹¹⁵³, recogiendo el texto autobiográfico del pintor alemán Sandrart; un texto escrito 40 años después de los hechos y plagado de inexactitudes¹¹⁵⁴. Señaló Ceán Bermúdez sobre esta noticia que, por fechas, no podía ser cierta ya que algunos habían fallecido antes de 1650, como es el caso del parmesano¹¹⁵⁵, pensando que Preciado hablaba sobre el segundo viaje a Italia de Velázquez¹¹⁵⁶. Sin embargo, Preciado parece estar refiriéndose al primer viaje, momento en el que el conde de Monterrey es aún embajador de Roma, pues le encargó un cuadro a Joachim von Sandrart, en su etapa de aprendizaje romana¹¹⁵⁷, quien estará en la ciudad únicamente hasta 1635, o bien vuelve a introducir figuras que no se hallaban allí, pues el propio Sandrart quiso contarse entre los más ilustres de Italia¹¹⁵⁸. Aunque no queda constancia de estos encargos realizados por Velázquez, el prestigio del que Lanfranco gozaba en España, por aquel entonces, queda patente incluso en el hecho de incluir noticias falsas, o bien se podría decir que estas y sus réplicas contribuyen a su éxito. Ese aprecio se formularía gracias a la serie que el conde envía para el rey y las pinturas de su colección personal, pues no hallamos ejemplos anteriores de la obra de Lanfranco en España, a excepción un encargo del conde de Oñate que no sabemos si llegó a realizarse¹¹⁵⁹, ni apenas obra posterior. También Preciado cuenta a Lanfranco entre los mejores maestros en el tratamiento de pliegues y paños¹¹⁶⁰, sin embargo,

¹¹⁵¹ CEÁN I, 1800: LIII.

¹¹⁵² PRECIADO DE LA VEGA, F. *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*. Madrid, Don Antonio de Sancha, 1789.

¹¹⁵³ PRECIADO, 1789: 192.

¹¹⁵⁴ COLOMER, 2007: 139.

¹¹⁵⁵ Giovanni Lanfranco fallece en 1647.

¹¹⁵⁶ CEÁN, V, 1800: 170

¹¹⁵⁷ PRECIADO, *op. cit.*, 1789, p. 192.

¹¹⁵⁸ COLOMER, 2007: 139.

¹¹⁵⁹ BOTTARI, 1757, II: 23-24

¹¹⁶⁰ PRECIADO, *op. cit.*, 1789, p. 90.

durante todo el tratado la obra de Domenichino es constantemente nombrada como buen ejemplo, mientras que la de Lanfranco aparece en contadas ocasiones.

Fortuna de sus obras

Formaba parte del círculo de artistas que el conde de Monterrey extrapolará a su iglesia en Salamanca. José Ribera y Cosimo Fanzago ya habían trabajado juntos en los años veinte, en el misterio della Trinità delle Monache. Les habían unido unos mismos preceptos artísticos sobre naturalismo y emociones, y pronto ampliarían las colaboraciones, con Lanfranco y Stanzione, entre otros, en proyectos como la redecoración de la cartuja de San Matino, la iglesia del Gesù Nuovo o la capilla del Tesoro de San Genaro. Las relaciones riberianas, tanto con Fanzago, como con Reni, se verán reflejadas en la pala del Altar Mayor de las agustinas, y en el resto de la iglesia en la que Lanfranco está perfectamente representado, y con el que el vínculo productivo se hará más fuerte creando un triángulo artístico con el arquitecto. Serán ellos los protagonistas de la renovación pictórica de la iglesia de San Martino cabalgando ya entre naturalismo y barroco.

Sobre el mecenazgo a Lanfranco debemos decir que ningún español apoyó y trajo tanta pintura suya como el conde de Monterrey, habiendo únicamente una noticia anterior de una pintura encargada por el VIII conde de Oñate, durante su embajada en Roma, y una pequeña tabla para el condestable de Havard, encargos que como ya hemos señalado no consta si llegaron a realizarse¹¹⁶¹. En la actualidad, en España, se conservan prácticamente solo aquellas obras encargadas por el conde de Monterrey, bien para Felipe IV¹¹⁶² o para su fundación de Salamanca -aunque de ella solo se nombran aquellas pinturas que forman parte de la iglesia: la *Anunciación* y *San Nicolás Tolentino*-, a excepción, según Pérez Sánchez, de un *San Roque* que se

¹¹⁶¹ BOTTARI, *op. cit. supra.*, 1757, II, pp. 23-24.

¹¹⁶² Serie de la Antigua Roma, conservada en el Museo del Prado: *Auspicios en Roma, Naumaquia romana* (p-235), *Escena de banquete con lucha de gladiadores, Escena de Triunfo, Exequias de Julio César y Gladiadores*.

encuentra en una colección particular de Madrid¹¹⁶³ y una copia de una *Magdalena* de Lanfranco¹¹⁶⁴ conservada en el Museo Nacional del Prado¹¹⁶⁵.

A pesar de que su fortuna en España, en los siglos siguientes, no fue demasiado homogénea, en los años anteriores y posteriores al fallecimiento de los condes las pinturas que decoraban el convento de las agustinas de Salamanca debieron considerarse un modelo a seguir, según el estudio realizado en esta tesis, por pintores locales y madrileños que trabajaron en la ciudad:

Crucifixión, de Lanfranco, copiada por Francisco Camilo.

Francisco Camilo nació entre los años 1614 y 1615, fecha en la que nacen también algunos pintores como Juan Carreño de Miranda o Francisco Rizzo, que encarnan el paso al pleno barroco madrileño¹¹⁶⁶. El hecho de que su padre falleciera y su madre se casara con Pedro de las Cuevas, pondrá en relación a Camilo con Antonio Pereda¹¹⁶⁷, quien llevó a cabo los inventarios de los condes y seguramente tuvo cierta relación con ellos.

Camilo se caracteriza por la rápida absorción de los nuevos modelos que llegan a la Corte, como los de Rubens¹¹⁶⁸, y no dudó en recurrir a modelos conocidos, aunque reinterpretándolos en su estilo propio, centrándose sobre todo en la pintura religiosa. Probablemente fue lo que hizo con la *Crucifixión* de Lanfranco, un tema poco común en su obra, a pesar de que fue abundante la realización de temas piadosos sobre la Virgen y la infancia de Cristo. Los documentos de la desamortización y posteriores catálogos del Museo Provincial de Salamanca nos revelan una copia sin concluir del cuadro del parmesano, realizada por Francisco Camilo, quien lleva a cabo varios encargos en la ciudad y del que encontramos

¹¹⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965: 161.

¹¹⁶⁴ 61 x 45 cm. En 1746 estuvo en la granja de San Ildefonso y se catalogó como copia de Carlos Napolitano, es decir, Carlo Sellitto (ATERIDO, 2004: 465).

¹¹⁶⁵ Se trata de la copia de la Magdalena que Lanfranco pinta para el cardenal Montalto. El original se conserva en el Museo Puskin de Moscú, mientras que la copia llega a España procedente de la colección de Carlo Maratti en 1712 (ATERIDO, 2004: 465).

¹¹⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1998: 20.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

ejemplo en el interior del convento¹¹⁶⁹. La Real Academia de San Fernando pedirá, en 1862, a la Comisión Provincial de Monumentos, la realización de un inventario de las pinturas que habían salido de los conventos de Salamanca y se conservaban en el Museo recién creado, remitiéndose desde la ciudad, cinco años más tarde, el solicitado catálogo en el que aparece, de menor tamaño, la copia sin concluir de Camilo de la *Crucifixión* de Lanfranco (**Doc. 32**). Copia que, lamentablemente, hoy es obra perdida o desaparecida. También en el catálogo del Museo de Salamanca, publicado en 1861, volvemos a encontrar la copia sin concluir de la obra del parmesano¹¹⁷⁰.

En España debieron de realizarse varias copias a partir de la obra de la colección ya cuando esta formaba parte de la decoración de la Casa de las Rejas y se continuó con ese mismo modelo en siglos posteriores. Así, hallamos en el remate del retablo mayor de la iglesia de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, una *Crucifixión* realizada por Salvador Maella (**fig. 48**), de clara inspiración en la realizada por Lanfranco para el conde y para el propio cardenal Barberini. Por las fechas en las que el pintor español está activo¹¹⁷¹, este modelo pudo llegar a través de alguna copia anterior.

Durante su madurez, (1620 a 1633), en su segundo periodo romano, Lanfranco se revelaba como el pintor más importante y moderno de la ciudad, hasta el punto de ser llamado para decorar la bóveda de la Loggia della Benedizione de la Basílica de san Pedro¹¹⁷². Desafortunadamente, Paolo V muere en 1621 y se interrumpe el proyecto que continuará Il Guercino a petición de Gregorio XV, pero que, finalmente, tampoco se realizará por la temprana muerte del Papa. En la segunda embajada del conde de Monterrey en Roma, que durará casi tres años, Giovanni Lanfranco está terminando la primera cúpula plenamente barroca en Roma, el fresco de *Sant'Andrea della Valle*, siendo el más célebre de la ciudad¹¹⁷³. El activo trabajo de Lanfranco para los Barberini a finales de los años 20 e inicios de los 30 del siglo XVII, coincide con asimilación de la corriente neoveneciana de los pintores activos en

¹¹⁶⁹ MONTANER, 1987: 34.

¹¹⁷⁰ MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA, 1861: 13.

¹¹⁷¹ 1750-1819, fecha de su fallecimiento en Madrid.

¹¹⁷² SCHLEIER, 2001: 38-39.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 43.

Roma, a partir del influjo que aportará la *Bacanal* de Tiziano que el cardenal Pietro Aldobrandini había llevado en 1598 y que el conde de Monterrey conseguirá para Felipe IV¹¹⁷⁴. La asimilación de esta nueva corriente en la obra de Lanfranco se manifestará, curiosamente, por primera vez en la *Crucifixión* que donó a Urbano VIII en 1628 y que este, a su vez, donará a Francesco Barberini¹¹⁷⁵. De esta obra, que poco tiene que ver con Crucifixiones anteriores¹¹⁷⁶ y que se distingue por sus colores vivos, obtendrá el conde de Monterrey una versión para su colección personal que aún se conserva en el convento de agustinas recoletas de Salamanca, llevando a España las últimas novedades y nuevas corrientes que se estaban dando en Italia y que contribuirán al cambio progresivo hacia el pleno barroco. En ella podemos ver modelos similares a los usados por Guido Reni en 1619 para su *Crucifixión de los Capuchinos*¹¹⁷⁷.

Ya Emilia Montaner resaltó en su tesis¹¹⁷⁸ la importancia de las copias de artistas locales en la ciudad. Una gran cantidad de pintura anónima repetía modelos nacionales y extranjeros de grandes maestros, en ocasiones de manera bastante fidedigna, mientras que en otras rozaba la pintura popular, a veces, por ser copias de copias, de manera que los temas y modelos se iban difundiendo al tiempo que perdían calidad¹¹⁷⁹.

Anunciación, de Lanfranco.

Del cuadro de la *Anunciación* que hay en la iglesia de la Purísima de Salamanca, perteneciente al convento de las agustinas de Monterrey, se habla en la edición ampliada por Girón de la obra de Bernardo Dorado con elogio y admiración hacia las habilidades del pintor, deudor de los Carracci, como él apunta. Alaba el acierto del pintor a la hora de escoger el momento representado y la destreza que muestra en el gesto de la Virgen, y la representación de las emociones de forma moderada,

¹¹⁷⁴ SCHLEIER, *op. cit. supra*, 2005, p. 43.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁷⁶ Como la realizada en 1614 para la iglesia parroquial de Porcigliatore di Borgo Val di Taro (BERNINI, 1985: 42).

¹¹⁷⁷ Pinacoteca Nacional de Boloña.

¹¹⁷⁸ MONTANER, *op. cit.*, 1987.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

delicada, sin caer en representaciones más dramáticas o dramatizadas, además del colorido equilibrado¹¹⁸⁰. Estas fueron las características que llevaron a una puesta en valor de Lanfranco a finales del siglo XVIII y principio del XIX, rescatando un autor que había caído en el olvido.

La *Anunciación* de la iglesia de la Purísima (**fig.49**) es uno de los cuadros más exquisitos que la decoran, teniendo como ventaja, dicha pintura, el fácil acceso en contraposición con las obras de clausura, facilitando de esta manera la difusión de modelos entre los pintores españoles que se decidían a visitarla o bien aquellos con cierta vinculación con los condes de Monterrey, quienes, seguramente, alentarían el desarrollo de las artes en territorio hispánico y permitirían a algunos artistas la copia de pinturas de su colección, tanto en Madrid como en el convento de las agustinas de Salamanca. Especialmente si atendemos a dos de las influencias que el conde tuvo en el campo de las artes: el tratado de Mancini se expone la necesidad del acceso de los artistas a aquellas obras realizadas por otros para que puedan copiar modelos y representar correctamente temas religiosos¹¹⁸¹, además de ser esta una práctica habitual en Gaspar Roemer. El tipo de Anunciaciones que se venían realizando en lo que hoy es España tenían siempre esa mezcla de pintura intimista y encuentro místico en soledad, que provocaban cierta sensación de recogimiento, como por ejemplo, la *Anunciación* de Gregorio Martínez de Espinosa¹¹⁸², mientras que en la obra de Lanfranco desaparece prácticamente el espacio arquitectónico, abriendo la escena, resaltando lo sobrenatural del relato acompañado por una luminosidad y el uso de colores brillantes en detrimento de los tonos más apagados y menos contrastados que caracterizaban la pintura religiosa española del momento, con evidentes excepciones, siempre de influencia italiana, como es el caso de los hermanos Carducho.

Alonso del Arco, al igual que Francisco Camilo, fue un pintor madrileño que trabajó en Salamanca y que tuvo la oportunidad de inspirarse en la pintura italiana que recogía el convento; especialmente por el hecho de ser discípulo de Antonio de

¹¹⁸⁰ GIRÓN, 1861: 374.

¹¹⁸¹ MANCINI, I, ed. 1965: 142.

¹¹⁸² 1595, 315 x 216 cm, CE0949, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Pereda, quien mantuvo una estrecha relación artística con los condes, hasta el punto de ser el único español con representación en la iglesia de la Purísima, además de ser el responsable de la realización de los inventarios y tasaciones a la muerte de los condes. Aunque no se sabe con certeza la fecha de su realización, en la década de 1650, del Arco realiza lo que muchos han considerado su obra maestra, precisamente por la viveza y armonía del color, que no era habitual en su producción en estas fechas: una *Anunciación* (**fig. 50**) con una fuerte influencia cromática de la que vemos de Lanfranco en la iglesia de las agustinas, utilizando el mismo esquema compositivo y prácticamente las mismas tonalidades, aunque recatado a la hora de plasmar la libertad de movimiento que refleja el parmesano y reinterpretando la obra en clave española.

También el encargo del conde de Monterrey para su iglesia tuvo su repercusión en Italia y este mismo modelo utilizará Lanfranco para la *Anunciación* que pinta entre 1637 y 1638 en la catedral de Pozzuoli.

Adoración de los pastores

Esas mismas influencias se producirán entre el elenco de pintores del conde, con notables similitudes entre el *Nacimiento o Adoración de los pastores* que José de Ribera pinta para la iglesia de las agustinas de Salamanca, y la pintura del mismo tema, conocida como *La noche*, que ya había realizado Giovanni Lanfranco para el Camerino de los Eremitas en el Palacio Farnese en su etapa juvenil¹¹⁸³, con las mismas características claroscurotas en las que la luz de todo el cuadro emerge de la figura del Niño, idea que el parmesano recogió a su vez de la *Adoración de los pastores* de Correggio¹¹⁸⁴ llevándola a sus máximas consecuencias.

¹¹⁸³ Para el cuadro se venían proponiendo las fechas tempranas de 1606 o 1607, sin embargo, estudios más modernos de Barry (1999) y Witte (2000), Denunzio (2000) y Schleier (2000) llevarían las fechas hasta 1616-17 (SCHLEIER, 2001: 28-29).

¹¹⁸⁴ C. 1530, 265 x 188 cm. Gemäldegalerie Alte Meister (Dresde).

5.3.1.1 La difusión de Lanfranco en el siglo XIX: el caso espacial de las *Exequias de un emperador romano*.

A partir de las décadas de 1770 y 1780 surge la necesidad de estudiar las obras y los artistas desde una perspectiva más científica que reavivará la importancia de algunos autores olvidados y revalorizará su obra, como ocurre en el caso de Lanfranco. Además de que apenas se había reparado en él en los siglos anteriores, ya hemos visto cómo Anton Raphael Mengs, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y férreo defensor del estilo clasicista, en su carta a Antonio Ponz, repasa en la obra de Lanfranco que el conde de Monterrey encarga para Felipe IV, pero muestra ciertas reservas. Aunque destaca las *Exequias a un emperador romano*, Mengs la clasificó como amago o intento de las cosas más excelentes del arte, pues las calidades cercanas a Rafael y Correggio no se habían llegado a ejecutar completamente, y únicamente se señalaron¹¹⁸⁵.

Como hemos visto, aunque las *Exequias de un emperador romano*, no formó parte de la colección personal de Manuel de Zúñiga, fue el artífice de comisionar la serie y hacerla llegar a España. El neoclasicismo español y la pintura de historia verán en los episodios de Lanfranco un modelo a seguir que aparecerá reflejado en pinturas como *La continencia de Escipión*, de Federico de Madrazo¹¹⁸⁶. La labor de Palomino seguramente resultó crucial en este aspecto, en la que recomendará a los principiantes de la práctica del dibujo mediante la copia de obras de maestros célebres entre los que incluye a Giovanni Lanfranco¹¹⁸⁷. Este reconocimiento llegará a todas las capas o niveles gracias al gusto por recuperar los temas de la Historia Antigua, como *Naumaquia en tiempos de Augusto*, de Ricardo Villodas¹¹⁸⁸, o la pintura Ulpiano Checa, abarcando desde artistas consagrados a aprendices en las Academias, como es el caso de Madrazo, quien pinta el cuadro señalado con dieciséis años¹¹⁸⁹. El hecho de pertenecer a la Colección Real y conservarse en el Real

¹¹⁸⁵ PONZ, VI: 255-256.

¹¹⁸⁶ 1831, 139x 196 cm., nº Inv. 0221, Museo de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

¹¹⁸⁷ PALOMINO, 1795, II: 36-37 y 93.

¹¹⁸⁸ 1887, 23,5 x 39 cm., colección privada.

¹¹⁸⁹ REYERO, 1992: 38.

Museo de Pintura, hicieron fácil el conocimiento y difusión de la obra del pintor en el país. En el siglo XIX esta es la pintura más copiada del autor en diferentes técnicas y formatos. Ejemplo de ello es el grabado realizado por Blas Ametller (**fig. 51**), en 1822, conservado en Biblioteca del Palacio Real de Madrid, previo dibujo de Agustín Esteve¹¹⁹⁰. El grabador, que llegó a ser director de la RABASF y grabador de Cámara del Fernando VII, fue contratado por la Calcografía Nacional para realizar este y otros grabados. Sobre las *Exequias*, se pronuncia Mengs al evaluar la complejidad de la composición realizada por Lanfranco y bien resuelta por el propio Ametller¹¹⁹¹, recogiendo la pintura como una fuente de enseñanza para los artistas de este siglo. Tanto es así, que el grabado fue distribuido por Calcografía Nacional a los principales centros de enseñanza del país, de modo que todavía podemos apreciar estas reproducciones en la IES. Goya de Zaragoza¹¹⁹², la Real Academia de San Fernando de Madrid¹¹⁹³, el Museo de Bellas Artes de Córdoba¹¹⁹⁴ o en la propia Biblioteca Nacional de España¹¹⁹⁵.

5.3.2. José de Ribera

Entre sus clientes juegan un papel destacado los virreyes, comerciantes y aristócratas extranjeros, ya que los napolitanos eran poco aficionados al coleccionismo y su riqueza se basa más en la posesión de tierras, que de pinturas¹¹⁹⁶, en las décadas de 1620 y 1630. A pesar de que Ribera está en Nápoles desde 1616 y son once los virreyes que ocupan el cargo durante su estancia; de todos ellos es el conde de Monterrey quien muestra especial predilección por su obra y será su mejor mecenas¹¹⁹⁷. José Martínez, cuando llega a Nápoles, expresa que en la ciudad hay más preocupación por arte militar que por el de la pintura y así se lo confirma el

¹¹⁹⁰ ARCH2/ CART/14(70).

¹¹⁹¹ VEGA, 1992: 9.

¹¹⁹² Ref. G0373.

¹¹⁹³ Ref. GR- 1538.

¹¹⁹⁴ Ref. CE0197G.

¹¹⁹⁵ Ref. ARCH2/CART/14(70).

¹¹⁹⁶ RUOTOLO, 1992: 74.

¹¹⁹⁷ MUÑOZ, 2006: 95.

propio Ribera, quien le acompañó durante su visita¹¹⁹⁸. Al mismo tiempo señala que ya en España las obras del valenciano gozaban de gran fortuna¹¹⁹⁹. Aunque el mecenazgo del III duque de Osuna, virrey entre 1617 y 1620, fue fundamental para la introducción definitiva de Ribera en la corte virreinal¹²⁰⁰, es al conde de Monterrey a quien le debemos un gran impulso en su difusión, probablemente junto con el III duque de Alcalá, virrey entre 1629 y 1631, quien también puso especial interés en la obra del valenciano¹²⁰¹.

Aunque los principales historiadores y críticos en España de los siglos XVII y XVIII, tales como Mengs, veían el naturalismo como una desviación, a finales del siglo XVIII y, especialmente, en el siglo XIX, con el auge de los nacionalismos, se reivindica el “naturalismo” popularmente, como una de las características (no la única) de la pintura española¹²⁰². Como ejemplo, Melchor Gaspar de Jovellanos¹²⁰³, aunque reconoce y tiene en consideración la pintura extranjera como una importante aportación, pone el énfasis en los artistas españoles que le ayuden a construir una historia del arte nacional¹²⁰⁴. Aunque en la obra de Jovellanos Ribera tiene difícil catalogación por haber pasado su vida en Italia¹²⁰⁵, será altamente valorado tanto en el siglo XVII, a pesar de la promoción del ideal clásico, como en siglos posteriores por el coleccionismo nacional:

En España se cuentan sus cuadros entre los inventarios de nobles en fechas tempranas y era muy bien valorado por la Monarquía, la cual vestía sus palacios con obra del valenciano, tanto que ciertos modelos eran comúnmente copias, como es el ejemplo del *San Jerónimo*, *San Pedro* o *La Magdalena*. A la muerte del valenciano había más pinturas suyas en España¹²⁰⁶ que en Nápoles y su obra fue ampliamente

¹¹⁹⁸ MARTÍNEZ, 1626: 34.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ FINALDI, 2011: 66.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁰² BASSEGODA, 2000: 13.

¹²⁰³ JOVELLANOS, M. G. *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid, Casimiro, 1781.

¹²⁰⁴ JOVELLANOS, ed. 2014: 18.

¹²⁰⁵ *Ibid.* p. 19.

¹²⁰⁶ Entiéndase el territorio que hoy llamamos España, únicamente, y no las posesiones de la Monarquía Hispánica del siglo XVII.

copiada y usada de referente tanto por pintores locales¹²⁰⁷, como internacionales¹²⁰⁸. También debemos tanto al conde de Monterrey y otros virreyes, como el III duque de Alcalá¹²⁰⁹, la introducción del modelo de la *Inmaculada Concepción*, que tendrá gran eco en la obra de Murillo y que dejará atrás las soluciones que venían manejando artistas como Zurbarán, para llenar la pintura de luminosidad y movimiento. Mientras pintores de la escuela sevillana, como Pacheco, incluían en su Inmaculadas elementos de la ciudad como la Giralda, el río Guadalquivir o la Torre del Oro, Murillo optó por la pureza de modelos como los de Ribera llevados a Sevilla, y que mostraban cielos dorados poblados únicamente de querubines y nubes acompañando a la figura de la Virgen¹²¹⁰. Estos modelos alcanzaron no solo a Murillo, sino a pintores como Zurbarán, Collantes o Juan Carreño de Miranda, en numerosas ocasiones, a través del fenómeno de las copias y las reproducciones en estampa, que procedían a su vez de aquellos virreyes que contribuyeron decisivamente en el conocimiento de José de Ribera en territorio hispánico, entre los que se contó el conde¹²¹¹.

Jerónimo de la Torre, miembro del Consejo de Su Magestad, secretario de Estado de Flandes, en 1658 poseía una gran colección de pinturas de Ribera, especialmente significativa la serie de santos penitentes¹²¹². Entre ellos se contaba también con un *San Pedro en la prisión y un ángel*¹²¹³. Estos modelos religiosos tendrían gran repercusión en España, generando múltiples copias y siendo recogidos y aceptados como modelos devocionales, reproducidos por otros pintores; es el caso de los *San Jerónimo, San Pedro* o *San Francisco*¹²¹⁴.

El fenómeno de la copia en pintura napolitana tiene su máximo exponente también en José de Ribera, quien fue ampliamente copiado ya en vida, tanto en España como en Nápoles. La copia se utilizaba en su taller como método de aprendizaje, por lo

¹²⁰⁷ Como Bartolomé González, Juan Montero de Roxas o Francisco Pérez Sierra (GARCÍA CUETO, 2018: 104-106)

¹²⁰⁸ GARCÍA CUETO, *op. cit.*, 2018, pp. 103-106.

¹²⁰⁹ Buena parte de su colección se destinó a la Casa de Pilatos, en Sevilla.

¹²¹⁰ WUNDER, 2017: 7.

¹²¹¹ PORTUS, 2011: 18.

¹²¹² PÉREZ SÁNCHEZ, 1992B: 83.

¹²¹³ De 3 varas de ancho y 2,5 de alto.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

que fueron muchas las pinturas de Ribera imitadas por sus alumnos más destacados, como lo son los Francazano o Salvatore Rossa. Al mismo tiempo, él fue un gran copista, realizando copias de grandes cuadros napolitanos ubicados en iglesias y otras colecciones nobles, como es el caso de la colección Roomer y el *Ticio* de David Da Haen. Esta popularidad se tradujo en el gran número de obra del pintor valenciano en España: la colección real atesoraba 36 originales, y entre la nobleza fue el conde de Monterrey, quien más contribuyó a su coleccionismo y difusión, ya que a su muerte contaba con 18 Riberas, 16 originales y dos copias, solo en su colección de su Casa de las Rejas, a lo que había que sumar las cinco pinturas de la iglesia de la Purísima Concepción, las siete del interior del convento atendiendo a los inventarios de la desamortización, la *Magdalena* que se conserva en la RABASF, la *Inmaculada* del *Fine Arts Museum* de Boston y las pinturas que pudo tener en su colección de la Casa del Prado de la que desconocemos el número, además de los países que mandó para el Buen Retiro. Solo fue seguido por el Almirante de Castilla que poseía 17 pinturas¹²¹⁵, mientras que el IX Almirante de Castilla, 1647, atesoró 15¹²¹⁶, el marqués del Carpio, Gaspar, en 1689, once¹²¹⁷, Juan Gaspar Henríquez de Cabrera, Gran Almirante de Castilla, en 1691, tenía otras once¹²¹⁸. Creo que este recorrido cuantitativo nos da una idea clara de la gran contribución de Monterrey a la difusión en España de la obra del valenciano.

Ribera tuvo gran impacto en la pintura sevillana durante las décadas de 1620 y 1630, sus obras llegaban directamente de Italia a través de virreyes y coleccionistas como el duque de Osuna, que influían en pintores ya señalados como Zurbarán o Murillo, recogiendo, sobre todo, esos tipos iconográficos religiosos, los santos llenos de pasión y verdad naturalista, y las vírgenes ya sublimes con colores brillantes y cielos dorados. En el caso de Zurbarán, las figuras de *San Pedro* y *San Pablo* (1635) del retablo de San Esteban de Sevilla (**figs. 52 y 53**), figuras monumentales de cuerpo entero, son en sí mismas un homenaje a Ribera¹²¹⁹. Así sucede también en la

¹²¹⁵ GARCÍA CUETO, 2018: 104.

¹²¹⁶ BURKE; CHERRY, 1997: 1153

¹²¹⁷ *Ibid.*, pp. 1152-1153.

¹²¹⁸ *Ibid.*, pp. 1154-1155.

¹²¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992b: 93.

Adoración de los Pastores (1640-1645) de Murillo, hoy en el Museo del Prado, que es del todo deudora de las Adoraciones que llegaron a España de Ribera¹²²⁰, siendo una de ellas la que conservamos en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca, fundación de Monterrey, además de las conservadas en El Escorial, una de las cuales fue del II duque de Medina de las Torres, sucesor en el virreinato de Nápoles del conde. Murillo no solo recoge la disposición, sino que hará suya la forma en que la luz no es un agente externo, surge de las propias figuras¹²²¹. De Ribera toma también otras soluciones como el *San Jerónimo* que puede verse hoy en el Museo del Prado y en el Museo de Sevilla¹²²², siendo su máximo exponente, la llamada *Inmaculada Soult*¹²²³ que tomará de las pintadas por Ribera no solo en el convento de agustinas recoletas de Salamanca¹²²⁴, sino también sus versiones madrileñas¹²²⁵, la cual popularizará abandonando la imagen de la virgen niña y severa que venía realizando para darle un cariz apoteósico y apocalíptico. Aunque se aprecia cómo Murillo recoge este influjo, sus Inmaculadas tendrán un carácter propio que irá evolucionando hasta convertirse en el mejor representando el tema en España.

Por supuesto, en la pintura madrileña del siglo XVII se produce un cambio en el modo de representar la *Inmaculada*, influyendo en pintores como Francisco Rizi, Francisco de Solís o Juan Carreño de Miranda¹²²⁶, pues fue este modelo el que tuvo mayor impacto y difusión en territorio hispánico. Es el caso de Sebastián de Herrera Barnuevo, quien mezclará las referencias de la pintura veneciana que había aprendido en el Real Alcázar de Madrid, con las de Alonso Cano y el propio Ribera. Es notable la catalogación de algunas de sus pinturas, como la *Inmaculada Concepción*¹²²⁷, conservada en el Museo del Louvre, que desde 1941 fue catalogada como obra de inspiración riberesca, al tiempo que los ángeles parecen ser deudores

¹²²⁰ PORTÚS, 2001: 172.

¹²²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit. supra.*, 1992b, p. 94.

¹²²² 1665-1675, 123 x 105 cm. nº Inv. CE0804P, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

¹²²³ 1660-1665, 274 x 190 cm. nº Inv. P002809, Museo Nacional del Prado, Madrid.

¹²²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* 1992b, p. 95.

¹²²⁵ En el convento de Santa Isabel y en la iglesia de San Pascual.

¹²²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* 1992b, p. 100.

¹²²⁷ Siglo XVII, 145 x 101 cm. nº Inv. 20735, Museo del Louvre, París.

de los del Cano¹²²⁸. No obstante, es su *Asunción de la Virgen* o *Coronación de la Virgen*¹²²⁹, la que parece tener influencias directas de la Monterrey, de las agustinas recoletas de Salamanca, y de la versión más pequeña que formó parte de la colección del Almirante de Castilla¹²³⁰, más tarde¹²³¹. Este modo de representación, que tiene su punto de inicio en España gracias a la *Inmaculada de Monterrey*, con las manos cruzadas en el pecho, lo encontrábamos en Italia tanto en Ribera, como en Reni, siendo asumido, a su llegada, por Murillo, sustituyendo al modelo rígido de manos unidas que habían llevado a cabo Zurbarán, Pacheco o el propio Velázquez, por uno mucho más dinámico, vivo y vibrante. Antonio Pereda realiza en 1653 una *Inmaculada Concepción*, conservada en el Museo de Ponce (Puerto Rico)¹²³², que poco tiene que ver con las que realizaba a finales de la década de 1630 y recibe gran influencia de la *Inmaculada* de Ribera, aunque también de Alonso Cano en su forma fusiforme. Por supuesto, Luca Giordano tomará también este modelo para realizar su *Inmaculada Concepción*, en 1657¹²³³, que es totalmente riberesca¹²³⁴. Incluso en el altar de los carmelitas descalzos de Cuenca había una copia de esta pintura¹²³⁵.

Quien se deshace en elogios al hablar de este cuadro protagonista de la iglesia, es Gómez Moreno, calificándolo de “joya imponderable” y remarcando el estilo italiano de la pintura en una comparativa con Rubens y Tiziano, además de darnos la firma: “Jusep de Ribera, español, valenciano, F. 1635”¹²³⁶. Madruga Real apuntará la importancia de esta obra para la fundación, ya que es el eje de la misma y nos da las medidas del cuadro¹²³⁷.

Estilísticamente, también supuso un referente, sobre todo en lo que respecta al paso del naturalismo hacia una pintura más delicada, colorista y luminosa, cambiando su

¹²²⁸ COLLAR, 2003: 115.

¹²²⁹ 1653, 52 x 62 cm. nº Inv. P002708, Museo Nacional del Prado, Madrid.

¹²³⁰ COLLAR, *op. cit.*, 2003, p. 118.

¹²³¹ Conservada también en el Prado, llegó a ser propiedad del marqués de Alcántara y del propio Fernando VII, quien la adquiere en 1833 (COLLAR, 2003: 118).

¹²³² ANGULO; PÉREZ, 1984: 159.

¹²³³ Esta obra deriva seguramente de la *Inmaculada Concepción* pintada en 1637 por José de Ribera que se encuentra hoy en la colección Harrach (SCAVIZZI.DE VITO, 2010: 91).

¹²³⁴ SCAVIZZI.DE VITO, 2012: 63-65.

¹²³⁵ GARCÍA CUETO, 2018: 119.

¹²³⁶ GÓMEZ MORENO, 1967: 297-298.

¹²³⁷ 502 x 329 cm. (MADRUGA, 1983: 414-415).

paleta casi por completo, quizá a petición del conde o más probablemente, por exigencia del propio tema e influencia de las nuevas corrientes que se estaban integrando. Según Del Amo, debió de tener como modelo la *Inmaculada* pintada por Lanfranco en el convento de los Capuchinos de Roma entre 1628 y 1630, destruida por un incendio en 1813, de la que se conserva una copia “in situ”¹²³⁸. Esta copia fue realizada por Giaocchino Bombelli para sustituir la *Inmaculada* original del retablo mayor de la Iglesia. No es banal la ubicación de este primer modelo de Lanfranco ni las fechas de realización, pues forma parte de la decoración de la primera iglesia dedicada a la Inmaculada Concepción de María de la ciudad de Roma, mandada construir por el Papa Urbano VIII, y pintada en los años en los que el conde de Monterrey está llevando a cabo su segunda embajada romana (1628-1631). No sabemos si pudo contribuir a la decoración con algún encargo, lo que sí parece seguro es que el conde tomara esta construcción como referencia para su iglesia de Salamanca; en los Capuchinos pudo ver cómo se constituía el discurso pictórico con obras de Guido Reni, como su *San Miguel*, de Lanfranco, ya hemos nombrado la *Inmaculada*, pero también una *Natividad*, y del Domenichino, un *San Francisco recibiendo los estigmas*.

Parece también, que Ribera tomaría referencias compositivas de las pinturas de Van Dyck sobre el mismo tema¹²³⁹, solo que con una nueva intensidad cromática y una atmósfera luminosa que dotaron a esta obra de originalidad y sublimación, dando el paso a la siguiente etapa barroca, fantástica y menos cruda. La ampliación de su gama cromática, más sensual y amable, más luminosa y colorista, junto con los tipos anatómicos, en este caso dejando el naturalismo, en favor de la imagen idealizada de la Virgen, más clasicista, que respondía mucho mejor a aquello que se quería transmitir, muestran su conocimiento e influencia de algunos pintores clasicistas como el propio Giovanni Lanfranco, como indicábamos, o Guido Reni ¹²⁴⁰, ambos presentes en la fundación. Y nos habla de que ni Ribera ni Monterrey permanecieron

¹²³⁸ DEL AMO, 2001: 700.

¹²³⁹ SPINOSA, 1992: 46.

¹²⁴⁰ PORTÚS, 2011: 14.

ajenos a los cambios que la pintura italiana estaba experimentando, trayendo esos cambios que influirán en pintores españoles.

En 1876, momento en el que el convento es patronato de los duques de Alba, debe ser restaurado a causa del abandono que sufre, junto con otras pinturas. La Comisión de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando comienza a hacerse cargo del estado de conservación que fue denunciado por la Comisión de Monumentos de la Provincia de Salamanca, expresando que este y otros cuadros de primer orden que decoran el convento se encontraban en estado de cierto abandono. No solo nos da muestra del desinterés que hubo durante cierto tiempo, en el que la pintura cayó en el olvido, sino que además la academia responde que los gastos de restauración de los cuadros serán costosísimos y se deben evaluar, para lo que pide más información¹²⁴¹. Finalmente, hasta casi diez años más tarde, en 1885, no se resuelve restaurar la *Concepción* de Ribera por el pintor Francisco García Ibáñez, para ello fue necesaria una segunda carta de Fernando Araújo, en noviembre de 1884, quien insistentemente denunció el estado de la obra¹²⁴². Afortunadamente, en la actualidad goza de buen estado de conservación, al igual que el resto de pinturas del templo, en contraposición a las obras de clausura de las que no tenemos conocimiento ni noticia alguna sobre su estado.

Otra obra del autor que se encuentra en la iglesia de la Purísima y que contó con una gran difusión en influencia en pintores locales, fue la *Piedad* que corona el retablo mayor y de la que Antonio Ponz vio numerosas copias circulando por la ciudad de Salamanca, así como en otras ciudades que habían visitado¹²⁴³. Según Palomino, Francisco Collantes conocía tan bien la obra de Ribera, que sus *San Jerónimo* podían confundirse fácilmente con los del valenciano. Del mismo modo, el *San Onofre* que esta hoy en el Museo del Prado, se consideró de Ribera en el inventario de La Granja de 1747¹²⁴⁴. También Antonio Pereda se inclinó por las versiones de dichos modelos, siendo una de las más conocidas el *San Jerónimo* del Prado¹²⁴⁵, que reinterpretó

¹²⁴¹ ARABASF, 2-42-2.

¹²⁴² ARABASF, 4-5-2.

¹²⁴³ PONZ, *Viaje a España*, XII: 222.

¹²⁴⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992b: 96.

¹²⁴⁵ 1643, 104,3 x 84 cm. nº Inv. P001046.

añadiendo sus bodegones y creando una materia menos dura y más sensual de colorido veneciano. También recogió del valenciano los detalles pormenorizados de los rostros en su *San Pedro liberado por un ángel*, realizado en la misma fecha¹²⁴⁶. Ya en pleno barroco, se seguirá versionando la obra de Ribera reinterpretada a veces en clave “vandickiana o rubenesca”¹²⁴⁷.

La *Magdalena* de Ribera (**fig. 39**) que hoy se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, procedente del Escorial, que parece que originalmente estuvo en el convento de agustinas recoletas de Salamanca, y del que hipotetizamos que pudo formar parte de la decoración de la Casa de las Rejas, condujo igualmente a la copia como tipo iconográfico en diversos autores. Claudio Coello realiza su *Transito de la Magdalena* para el retablo de la iglesia de Ciempozuelos siguiendo y casi copiando la disposición en eje diagonal ascendente de la santa y la estética muy próxima a la de Ribera, colocándola en un cielo mucho más amplio. Es una pintura que al mismo tiempo será copiada (**fig. 54**). De la *Magdalena*, Luca Giordano realizó su versión de forma casi idéntica, conservada en la Hispanic Society of América¹²⁴⁸ (**fig. 55**). Como decía Palomino en sus *Vidas*, Giordano se aplicó mucho a la escuela de Ribera y realizó cosas tan cercanas a su estilo que parecían originales del *Spagnoletto*¹²⁴⁹. Efectivamente, Luca Giordano, en su etapa naturalista, se nutrirá de diferentes modelos y temas que Ribera pintó. Scavizzi fecha el inicio de esta imitación en 1657¹²⁵⁰, fecha a partir de la cual encontramos varios ejemplos de importancia por su similitud con la obra del valenciano, como serán el *Apolo* y *Marsias*, recogido del conservado en el Museo Nazionale di Capodimonte¹²⁵¹, la inspiración “riberesca” para *I Filosofi*, y muchos más ejemplos que pudo ver en las iglesias de la ciudad y colecciones privadas napolitanas, como la del comerciante Gaspar Roomer, donde probablemente copia una versión anterior del *Apolo* y *Marsias*, como expresa Oreste Ferrari¹²⁵². También en el catálogo de El Escorial,

¹²⁴⁶ PORTÚS, 2001: 226.

¹²⁴⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992b, p. 97.

¹²⁴⁸ 1660-1665, 256 x 193 cm. nº Ref. A76, Hispanic Society of America, Nueva York.

¹²⁴⁹ PALOMINO, 1742: 172.

¹²⁵⁰ SCAVIZZI-DE VITO, 2012: 15.

¹²⁵¹ FERRARI, 2000: 9.

¹²⁵² *Ibid.*, p.: 31.

realizado por Poleró, encontramos en varias ocasiones pinturas que se catalogan como de “Giordano imitando a Ribera”, como son el *Martirio de San Bartolomé*, nº560¹²⁵³, *San Job*, nº369¹²⁵⁴.

La influencia se ve igualmente en obras de Andrea Vaccaro, como es el caso del *Tránsito de San Genaro*, también conservado en el Museo del Prado¹²⁵⁵, basado en el de Monterrey, en la Iglesia de la Purísima, por lo que cabría preguntarse si también la *Inmaculada Concepción* que se conserva en el Museo Provincial de Salamanca¹²⁵⁶, de Vaccaro, tuvo su inspiración en la *Purísima de Monterrey*, que vería en Nápoles antes de enviarse a Salamanca; no sabemos si pudieron competir por el proyecto de decoración de la iglesia salmantina e incluso, si pudo traer Manuel de Zúñiga esta *Inmaculada* a Salamanca.

El tema de *San Sebastián* será uno de sus favoritos y lo repetirá a lo largo de su vida en pinturas, dibujos e incluso, aguafuerte. Este tema le permitía trabajar el pathos, los escorzos del cuerpo apolíneo del santo en un estudio anatómico en el que profundizó, llegando a ser muy popular.

Por otro lado, en la literatura española, Francisco Pacheco, en 1641, ubicará la figura de Ribera entre los más grandes, resaltándolo al hablar del relieve en el colorido, en el que nombra a Caravaggio, Miguel Ángel, el Greco y “el gran José de Ribera el Españolito”¹²⁵⁷. En el siglo siguiente, Anton Raphael Mengs, gran defensor del clasicismo, en una carta al rey publicada por Antonio Ponz, hablará de la pintura española presente en el Palacio Real de Madrid y asentada en tres importantes pilares que podían contemplarse allí; Ribera, Murillo y Velázquez, admirando en Ribera su claro-oscuro, fuerza y su capacidad de imitación del natural, pero criticando la falta de excelencia en el tratamiento de la luz, el aire, la atmósfera e incluso, los colores más briosos que Velázquez sí tenía y colocándolo por detrás de este, pues no cumplía con la estética ni características de la pintura academicista

¹²⁵³ POLERÓ, 1857:129.

¹²⁵⁴ *Ibid*, p. 95.

¹²⁵⁵ 1635, 207 x 154 cm. nº Inv. P000469.

¹²⁵⁶ Datación imprecisa, 280 x 227 cm. nº Inv. 021.

¹²⁵⁷ PACHECO, 1641: 47

que se estaba desarrollando en España en esos momentos¹²⁵⁸. Sin embargo, señalará algo de vital importancia, pues expone que la imitación del natural es del gusto popular, sin conocimientos suficientes para admirar lo que él consideraba belleza¹²⁵⁹ y desdeñando a quienes apreciaban el naturalismo. Deja así muy claro que en España existían dos corrientes de apreciación de la pintura, la puramente académica, inclinada a resaltar las cualidades clásicas, y aquella que se daba fuera de las academias y que reivindicaba el naturalismo como una de las características de la identidad pictórica española. Por lo que, aunque la obra de Ribera no estaba tan bien valorada como la de Velázquez en los círculos oficiales, fue imposible dejar de contar con su pintura como uno de los pilares esenciales que conformarían esa identidad, de manera que en las páginas siguientes, Mengs admirará tres santos pintados por el valenciano en unos tonos algo más claros de lo que eran habituales en el tratamiento de estos temas por Ribera, alabando un *San Jerónimo* y un *San Benito*, pero criticando el estilo más fuerte del tercer santo martirizado¹²⁶⁰. Así, la obra de Dominici, en la que le da un origen napolitano a Ribera, provocará entre los tratadistas e historiadores españoles una ola de reivindicación de su nacionalidad y defensa de su pintura como española, a pesar de su formación italiana, siendo *Arcadia Pictórica*¹²⁶¹ o *Diccionario histórico*¹²⁶² alguno de los ejemplos que más ahínco pondrán en enmendar el error.

Sobre el Niño monstruo de la colección Monterrey

Tenemos como ejemplo de plasmación de lo extraordinario el *Enano Morgante* que realizó Bronzino para el duque Cosme o la *Magdalena Ventura* que pinta Ribera para el duque Alcalá en 1631, siendo este aún virrey de Nápoles. También el *Enano* de Van der Hammer, donado al Museo del Prado, constituye uno de los ejemplos más interesantes sobre el trato que recibían en palacio, ataviados con ricos ropajes, como

¹²⁵⁸ PONZ, *Viaje a España*, VI: 225.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 226-227.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 228.

¹²⁶¹ PRECIADO, 1789: 193

¹²⁶² CEÁN BERMÚDEZ, V, 1800: 84

El bufón del Primo velazqueño, disfrutaban de cierto prestigio, acompañando al rey en sus comidas, actos públicos y, algunos, incluso en sus despachos. Por lo que constituyen dos subgrupos dentro de este género: aquellos que se retratan mandándolos llamar para tal efecto, quienes consiguen una retribución económica y vuelven a su vida cotidiana, y aquellos que forman parte de la vida palacial y sus eventos, fáciles de distinguir en las pinturas por ser acompañantes y sus atuendos, y con más suerte que el grupo anterior, como revelan *Las Meninas* de Velázquez. Desde luego, el *Niño monstruo* y desnudo de Ribera formaría parte del primer subgrupo; como decía Pérez Sánchez, el hecho de llamarlos para plasmarlos, pone de manifiesto una actitud que se asemejaba bastante a la pintura de animales raros que se encontraban en los confines del reino, formando parte ambos de los fenómenos de la naturaleza¹²⁶³.

Juan Carreño de Miranda, quien también se inspiró en la obra de Ribera, como es el caso del *San Onofre*, que pinta según sus modelos¹²⁶⁴, pinta en 1680 sus dos “monstruas”, una vestida y otra desnuda que representa a la conocida como niña gigante de Bárcenas, Eugenia Martínez Vallejo (**figs. 56 y 57**), de cinco años de edad, para cuyo retrato desnudo, algo inusual, ya que no disponemos de ejemplos en España, pudo haberse inspirado en el *Niño monstruo “en carnes”* (desnudo), de José de Ribera, que el conde de Monterrey tuvo en su colección y que, tras su fallecimiento, pasó a la del marqués del Carpio hasta 1656. El retrato de Carreño nos daría una buena idea de cómo luciría la pintura del *Spagnoletto*; hubiéramos pensado que se trataba de un niño, de no ser por la versión vestida. Representada, Eugenia, coronada de uvas y sosteniendo una rama de parra, aparece como una suerte de pequeño Baco, recordando al *Sileno ebrio* del pintor valenciano, que perteneció a la colección de Gaspar Roomer, con la inocencia de su edad y sin rastro de la decadencia del “sileno”, constituye, como decíamos, una excepción dentro de la pintura de enanos, gigantes y deformes, en la que solo conocíamos el ejemplo del *Niño monstruo* del conde, como desnudo de un prodigio de la naturaleza.

¹²⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1986: 9.

¹²⁶⁴ GARCÍA CUETO, 2018: 109.

Esta influencia de tan singular cuadro en artistas posteriores no es la única, ni debe extrañarnos. También Luca Giordano imitó el tema del valenciano quedando así reflejado en los inventarios de los duques de Alba publicados en 1911 por Miguel Ángel Barcia. Tras repasar la colección, anexa una serie de documentos referentes a más de 700 pinturas que fueron de Luis Méndez de Haro y pasaron en herencia a su hijo y sucesor, Gaspar, marqués del Carpio¹²⁶⁵; en ellos se describe un “niño de desmesurada grosura. Original de Jordán, imitando a Ribera”¹²⁶⁶.

Debemos señalar que, aunque las aportaciones italianas de Monterrey a la pintura y coleccionismo españoles a través de la producción de Lanfranco y Ribera son las fundamentales y las destacadas en esta tesis, también algún modelo traído por el conde de otro artista tuvo cierta repercusión, como el *San Pedro con el Niño* en el que, tanto Elías Tormo¹²⁶⁷, como Emilia Montaner¹²⁶⁸, ven la cercanía a modelos de Alessandro Turchi, especialmente en la comparación de este lienzo con el de la *Huida de Egipto* conservado en el Museo del Prado, cuya similitud, o exactitud, es innegable. Este *San Pedro con el Niño* fue una pintura muy apreciada en Salamanca de la que podemos encontrar una copia de grandes dimensiones en la sacristía del Colegio de la Compañía de Jesús¹²⁶⁹.

¹²⁶⁵ BARCIA, 1911: 245.

¹²⁶⁶ *Ibid.* p. 250.

¹²⁶⁷ TORMO, 1915: 19.

¹²⁶⁸ MONTANER, 1987: 214.

¹²⁶⁹ *Ibid.*

CONCLUSIONES

Las colecciones y mecenazgos que el conde de Monterrey realizó en Italia y las obras que trajo consigo a España, a su regreso, fueron el fruto de la experiencia cultural y del conocimiento de las colecciones de grandes príncipes y aristócratas. Las similitudes que hemos visto con algunas de las romanas lo hacen patente. Sin embargo, en Nápoles, esa ciudad que a inicios de 1630 no estaba tan preocupada por el coleccionismo, como por la guerra y las actividades económicas vinculadas a la posesión de tierras, las influencias que recibió Manuel de Zúñiga fueron pocas, pero de gran valor por la importancia de la colección que atesoró el comerciante Gaspar Roemer y con el que el conde mantuvo relaciones comerciales durante todo el virreinato. El conde de Monterrey recogió los aprendizajes de este gran erudito del arte, pero también juntos fueron los dos grandes coleccionistas de la ciudad partenopea durante los casi siete años que duró el virreinato, de manera que ayudaron a marcar el rumbo de la pintura napolitana de esta época gracias a la vorágine de encargos para el Buen Retiro, la fundación de Salamanca, y sus colecciones personales, en lo que respecta al conde, y gracias a la alta actividad mercante y el afán coleccionista de Roemer.

La colección de Manuel de Zúñiga tiene gran relevancia solo tras su vuelta de Italia en 1638. En la década de 1620, no merecía especial mención y los cronistas de la época extranjeros y nacionales que hemos abordado en la tesis no lo destacaron. Únicamente Carducho en 1633, señala su actividad coleccionista y buen gusto, por lo que estas tempranas fechas nos indican un coleccionismo incipiente, seguramente producto en su mayoría de su primera embajada romana, y el inicio de lo que serían dos grandes colecciones repartidas en sus dos casas. Señala de igual modo, el gran impulso que tomó su mecenazgo y coleccionismo durante su segunda estancia en Italia y, particularmente, en sus años de virrey, fuertemente marcados por los encargos para el Palacio del Buen Retiro.

La colección, en general, supone una representación, como si de un microcosmos se tratara, del arte que se está dando y se colecciona en esta primera mitad del siglo

XVII: esto incluye la tradición de la Monarquía Hispánica del gusto por los maestros del Renacimiento veneciano y, al mismo, tiempo, la apertura a nuevas experiencias estéticas de quienes se convierten en diplomáticos en el extranjero, de modo que, existe y se refleja en la Casa de las Rejas esa confrontación/convivencia de artistas “antiguos” y modernos que decoraron sus paredes, en las que convergen la influencia del gusto pictórico de Felipe IV y sus antecesores, con las experiencias culturales que el conde vive durante sus estancias en Italia como embajador de Roma y, sobre todo, como virrey de Nápoles.

Por la misma razón, por ese reflejo casi perfecto de la pintura y actividades coleccionistas de su tiempo, vemos en la colección la idea de la integración de dos polos del barroco, una síntesis de la realidad y el ideal, de la suavidad de los colores y la gravedad de las sombras, de los artistas que elige y que representan la comunión de las dos vertientes. Se traducirá en la colección Monterrey no únicamente en pintores italianos como Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione, Artemisa Gentileschi, Guido Reni, etc., sino también en pintores de otras nacionalidades como Nicolas Poussin o Simon Vouet, coincidiendo además con el cambio de paleta en la obra de Ribera quien, únicamente en consonancia a algunos temas, se alejará del naturalismo. Hipotetizamos si la ausencia de la obra de Caravaggio fue el resultado del gusto de Manuel de Zúñiga por una pintura más amable, y si únicamente, la gran representación de José de Ribera viene justificada por su nacionalidad.

El conde de Monterrey fue el mayor coleccionista de obra del pintor valenciano de su tiempo, después de Felipe IV. Contribuye a la expansión de la obra de Ribera y sus modelos, como lo hará Gaspar Roomer en Flandes, y el propio rey en España, en un momento de fuerte reivindicación de la identidad nacional a través del artista español de mayor éxito en el extranjero. Pero no solo eso, se realiza a través de un pintor que reclama insistentemente esa misma identidad nacional firmando la mayoría de sus obras como español, como valenciano en ocasiones, la mayor parte de las veces en castellano, especialmente a partir de la década de 1630¹²⁷⁰, y se realiza en un momento en el que España no destaca en el ámbito de la pintura,

¹²⁷⁰ PORTUS, 2012: 79.

siendo Ribera el único pintor español de prestigio fuera de la corte de Felipe IV y con reconocimiento internacional; recordemos que una de las mejores obras de Ribera, firmada con su nombre y nacionalidad, fue un encargo del conde para su fundación en Salamanca, la *Inmaculada Concepción o Purísima de Monterrey*. Por lo que suponemos una actividad reivindicativa consciente por parte de Manuel de Zúñiga, máxime vista su reacción al naturalismo más descarnado.

De lo genérico a lo específico, adentrándonos ya en aspectos más concretos de su colección, corregimos el error historiográfico que venía perpetuándose y ubicando las pinturas de los inventarios conservados en la Casa-jardín del Prado de San Jerónimo. La ubicación correcta de estas pinturas en la Casa de la calle de las Rejas, su localización exacta y aspecto, gracias al trabajo en varios archivos y la generación de un modelo 3D, dan como resultado la comprensión del carácter museológico en la disposición de los cuadros en la casa, pero también del uso de la pintura ya no como mero objeto decorativo, ni siquiera únicamente como objeto contemplativo, si no el uso de la misma como objeto de representación política, imprimiendo en determinadas estancias, como la galería de retratos y la sala vieja del jardín, un carácter diplomático, político, incluso áulico a imitación de algunos modelos vistos en el palacio virreinal de Nápoles, y los sitios reales españoles. La misma lectura propagandística y política se trasladará a la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca, acompañando a los condes durante su vida y tras esta, vinculando esta imagen a sus sepulcros mediante la representación pictórica de los hitos más importantes de la carrera política de Manuel de Zúñiga en Italia: la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen ante el Papa y la gestión de la erupción del Vesubio de 1631, durante su virreinato en Nápoles. En lo que respecta a la disposición de la colección, vemos una intención, una organización consciente e incipiente de pinturas por género, autor en el caso de José de Ribera, y tema, pues no se produce en toda la casa, únicamente en estancias muy concretas. Estas agrupaciones de pinturas se producen en un momento clave del coleccionismo español, en la década en la que Velázquez lleva a cabo la reorganización de las colecciones reales agrupando las pinturas con conceptos innovadores, traídos de su segunda estancia en Italia (1648-1651), llevándonos a la pregunta inevitable de si el

pintor tuvo algún tipo de participación en esta idea organizativa e, incluso, si Manuel de Zúñiga la llevó a cabo antes, teniendo en consideración que fallece en 1653. Únicamente dos aspectos quedan por exponer, el primero surge de la incógnita que supone ahora la Casa del Prado, no sabiendo si esta idea incipiente pudo desarrollarse en ella de un modo más concienzudo, y el segundo es la seguridad y por lo tanto afirmación de que el conde de Monterrey es el primero en desarrollar este concepto, aunque de un modo embrionario, entre la nobleza, influyendo probablemente en el X Almirante de Castilla que llevará esta idea a sus máximas consecuencias, dando, las agrupaciones, nombre a las estancias de su palacio.

La colección de la residencia forma, en realidad, parte de algo mucho más grande, por lo que no podemos hablar de colección en singular, sino de una actividad intensa de mecenazgo y coleccionismo que el conde de Monterrey llevó a cabo a lo largo de su vida y, especialmente, en los años que pasó en Italia, afectando a la decoración del Buen Retiro, creando la colección de su casa de las Rejas y la, hasta ahora desconocida, de la Casa del Prado, además de la atesorada en el convento de las agustinas recoletas de Salamanca, que si bien en un principio pudiera parecer una simple labor decorativa, en esta tesis se muestra que su importancia es mayor, creando la mejor pinacoteca de la ciudad. No podemos entender la colección personal del conde de Monterrey sin vincularla a la construcción del Palacio del Buen Retiro a manos de su cuñado el I Conde duque de Olivares. La actividad frenética de encargos que realizaron la red de agentes de arte tejida por Olivares, de la cual fue parte importantísima el conde de Monterrey, suscitó de igual manera un ritmo alto de compras y encargos para su propia colección y su fundación de agustinas que tantas veces se entremezclarán a causa del traspaso de obras de Madrid a Salamanca.

Respecto a este último punto, el proceso de desintegración de la colección será amplio y complejo para el que hemos establecido cuatro vías principales de dispersión de pinturas: las almonedas supondrán el primer camino y también el más desconocido ante la falta de documentos notariales que las recogieran, produciéndose, a nuestro juicio, la primera gran pérdida, especialmente tras la muerte del conde, momento en el que desaparecen la gran mayoría de cuadros de

mérito. A ellas se le sumarán los cuadros repartidos entre múltiples herederos entre los que destacan los hijos del II conde duque de Olivares, Luis de Haro, Juan Domingo de Haro, por tratarse del sucesor del condado de Monterrey y Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio y gran coleccionista afanado en recoger lo mejor de otras colecciones, gracias al cual hemos podido rastrear algunas pinturas importantes como la *Santa Catalina* de Artemisia Gentileschi y *Venus y Adonis* y *El niño monstruo*, de Ribera. Los bienes heredados por los VII condes de Monterrey que se encontraban en la Casa de las Rejas y no se vendieron, se trasladaron a la Casa del Prado tras el fallecimiento de los condes, o bien algunos pudieron decorar las paredes de su residencia habitual en la calle Amanuel o aquella de la calle Leganitos. Establecemos pues, tres inmuebles diferentes entre los que pudo repartirse una parte importante de la colección y donde pudieron crearse otras nuevas.

Los gastos a los que tuvo que hacer frente Leonor María de Guzmán, empujarán a esta a utilizar la venta de sus bienes como moneda de cambio para pagar diferentes trabajos, del mismo modo, sus herederos realizarán pagos con pinturas para poder saldar algunas deudas contraídas por los condes tras el fallecimiento de estos. Pero la vía de dispersión más importante serán las pinturas trasladadas al convento de agustinas recoletas de Salamanca, no por su número ni por su calidad, que también son importantes, sino porque supone, al mismo tiempo, el único elemento conservador de las obras que formaron parte de la colección, una especie de último reducto en el que resiste la ínfima parte de una colección ya perdida y altamente mermada en fechas tempranas. Si bien la negativa de las monjas a que cualquier investigador entre en clausura imposibilita el estudio completo, su férrea observancia es la que han mantenido algunas de estas obras en el mismo lugar durante siglos, como ocurre con la *Crucifixión* de Lanfranco. Los inventarios de la desamortización nos dan a conocer la ubicación de muchas pinturas, pero también ponen de relieve la pérdida de algunas, gracias a la confrontación de los mismos. La comparación entre inventarios da como resultado la pérdida de seis de las pinturas entre las que pudieron estar la *Magdalena* y *San Pedro apóstol*, de Tiziano. Tras estas vías primarias, podemos establecer las vías secundarias de dispersión, es decir,

dispersiones no inmediatas a la muerte de los condes, sino producidas en siglos posteriores, marcadas por los acontecimientos históricos más importantes y traumáticos del país, como son la Guerra de la Independencia, la Desamortización de Mendizábal, la Guerra Civil española y los 40 años de franquismo. A lo que habría que añadir los incendios de edificios tan importantes como el palacio de Liria, en que se guardan los archivos de los duques de Alba, y que tanta luz podrían haber arrojado sobre las colecciones del conde de Monterrey. También el alto número de patronatos religiosos que los condes tuvieron repartidos principalmente entre Salamanca, Galicia y presumiblemente Madrid, establecen una nueva vía de investigación hacia clarificar la actividad de mecenazgo de los mismos y la posible dispersión de algunas pinturas de su colección personal que podrá desarrollarse en ulteriores estudios.

Las vías de dispersión serán también vías de difusión de algunos modelos y estilos italianos entre pintores locales. La relación de protección y mecenazgo que ejerció Manuel de Zúñiga con Giovanni Lanfranco, propiciaron su introducción en Nápoles, y, sobre todo, la introducción su figura en España, a la que, hasta ese momento, no se había tenido en consideración a pesar de formar parte del elenco de artistas más importantes activos en Roma. Su obra se repartió entre el Buen Retiro, la colección de la casa de las Rejas, en Madrid, y el convento de agustinas recoletas, en Salamanca, influyendo en artistas del siglo XVII como Francisco Camilo, y en aquellos aprendices de las academias del siglo XIX que utilizaran los grabados de sus obras como modelos de aprendizaje. Tampoco hasta finales del siglo XVIII, con las grandes obras de carácter enciclopédico como el *Viaje a España* de Antonio Ponz, la tratadística española le tiene en consideración y aunque en el siglo XIX se le tome como modelo, grandes artistas y académicos como Anton Raphael Mengs, continuarán mostrando reservas respecto a su pintura, seguramente, por la participación de su taller en los encargos para el Buen Retiro. En lo que respecta al siglo XX e incluso el XXI, en España se le ha estudiado únicamente como parte de un tema mayor, en relación a los encargos del Buen Retiro¹²⁷¹ o en relación al convento

¹²⁷¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.) *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

de agustinas recoletas de Salamanca. Si bien encontramos historiadores de otras nacionalidades que le hayan dedicado monográficos o estudios específicos de alguna de sus obras, como Schleier¹²⁷², o Bernini¹²⁷³, no se ha desarrollado su relación con España, probablemente por la escasez de obras que conservamos y porque estas se reducen al mecenazgo del conde de Monterrey.

Como avanzábamos la reivindicación de identidad nacional a través de la pintura de Ribera hizo del conde uno de sus mayores coleccionistas y contribuyó ampliamente a su fortuna y el conocimiento y difusión de sus modelos, algunos de ellos ya repetidos como son los *san Jerónimo*, *san Onofre*, *san Juan Bautista*, incluso el *san Pedro liberado de la cárcel* y, por supuesto, la *Inmaculada Concepción*, y otros, inéditos como es el caso del *Niño Monstruo* que tendrán repercusión en autores españoles como Juan Carreño de Miranda y su *Eugenia Martínez Vallejo desnuda*, pero también italianos como son Luca Giordano, quien recoge el del *Tránsito de la Magdalena* y realiza su propio *Niño monstruo*, imitando a Ribera, o Andrea Vaccaro quien reproducirá el modelo de *San Genaro* del valenciano.

¹²⁷² SCHLEIER, E (dir.) *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*. Parma, Electa, 2001.

¹²⁷³ BERNINI, G. P. *Lanfranco, 1582-1647*. Parma, Grafica/A. Rossi, 1982.

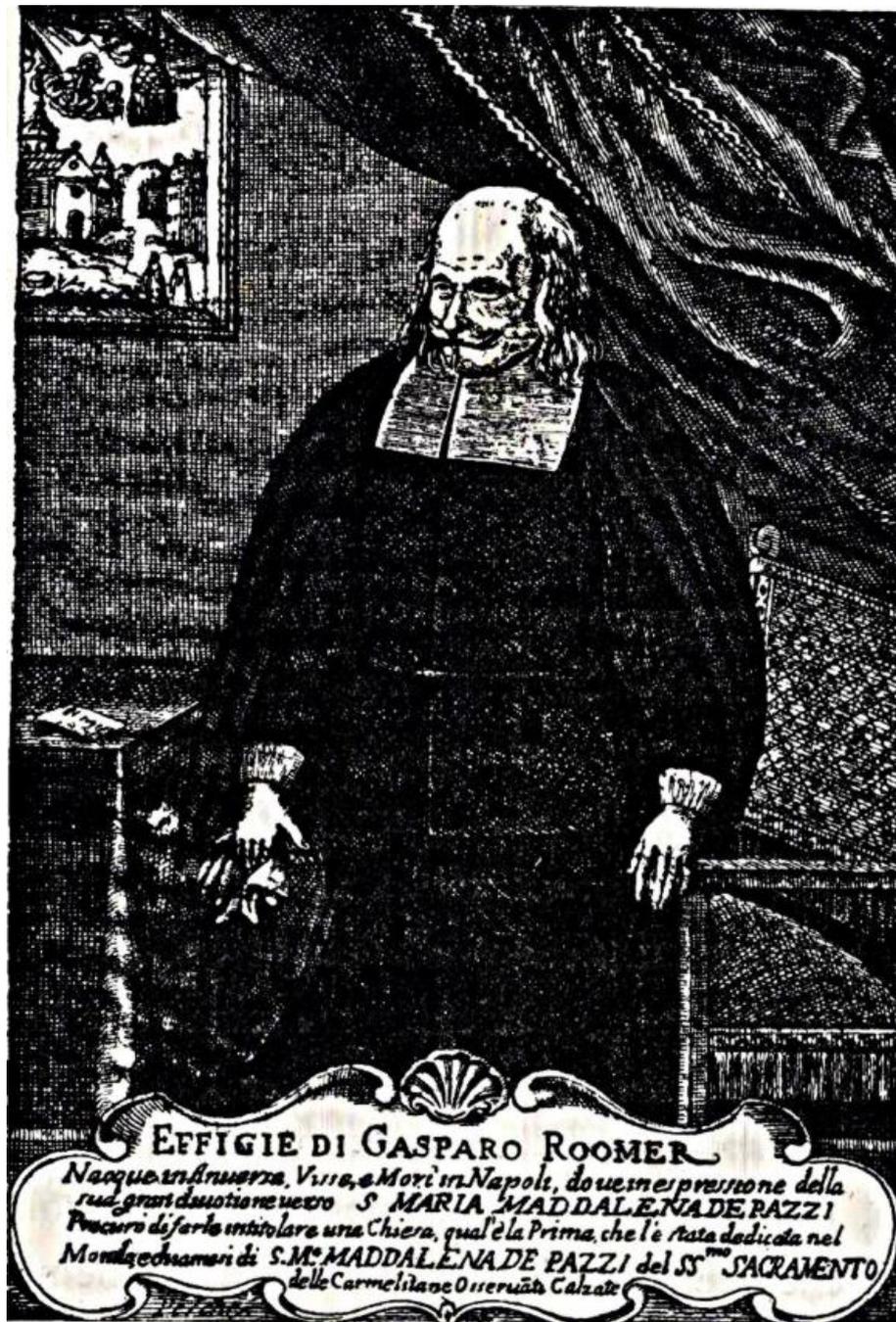


Figura 1. Gaspar Roomer (imagen en MASTELONI, A. *La prima Chiesa di S. Maria Maddalena dei Pazzi in Napoli*. Napoli, G. Fasulo, 1675)



Figura 4. Atribuido a José de Ribera, *Martirio de san Lorenzo*. Gemäldegalerie, Berlín.



Figura 5. José de Ribera, *San Pedro en la prisión*. Gemäldegalerie, Berlín.



Figura 6. José de Ribera, *Martirio de san Lorenzo*. Basílica del Pilar de Zaragoza.



Figura 7. José de Ribera, *Venus y Adonis*, 1637. Palazzo Corsini



Figura 8. Antonio Tempesta. *Escenas de Batallas*. Colección privada.



Figura 9 (izq). Anónimo, seguidor de Luca Cambiaso, *Samaritana junto al pozo*. Museo del Prado (almacén) DOO1865.

Figura 10 (dcha). Atribuido a Luca Cambiaso. *Samaritana junto al pozo*. Museo del Prado (almacén) DOO1866.



Figura 11. Tiziano Vecellio, *Santa Catalina frente un crucifijo*, c. 1567. Fine Arts Museum of Boston.



Figura 12. Rafael Sanzio. *Virgen de la Rosa*, 1517. Museo del Prado



Figura 13. Copia de Rafael Sanzio, *Sagrada familia*. Museo de Valladolid



Figura 14. José de Ribera, *San Genaro y la erupción del Vesubio*, 1636. Iglesia de la Purísima Concepción del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca.



Figura 15. José de Ribera, Ticio, 1634. Museo del Prado.



Figura 16. José de Ribera, *Íxion*, 1634. Museo Nacional del Prado.



Figura 17. Copia de José de Ribera, *Tántalo*. Museo Nacional del Prado.



Figura 18. Copia de José de Ribera, *Sísifo*. Museo Nacional del Prado.



Figura 19. Jacopo Bassano, *Cristo en casa de Lázaro, Marta y María*, c. 1577. Museum of Fine Arts, Houston.

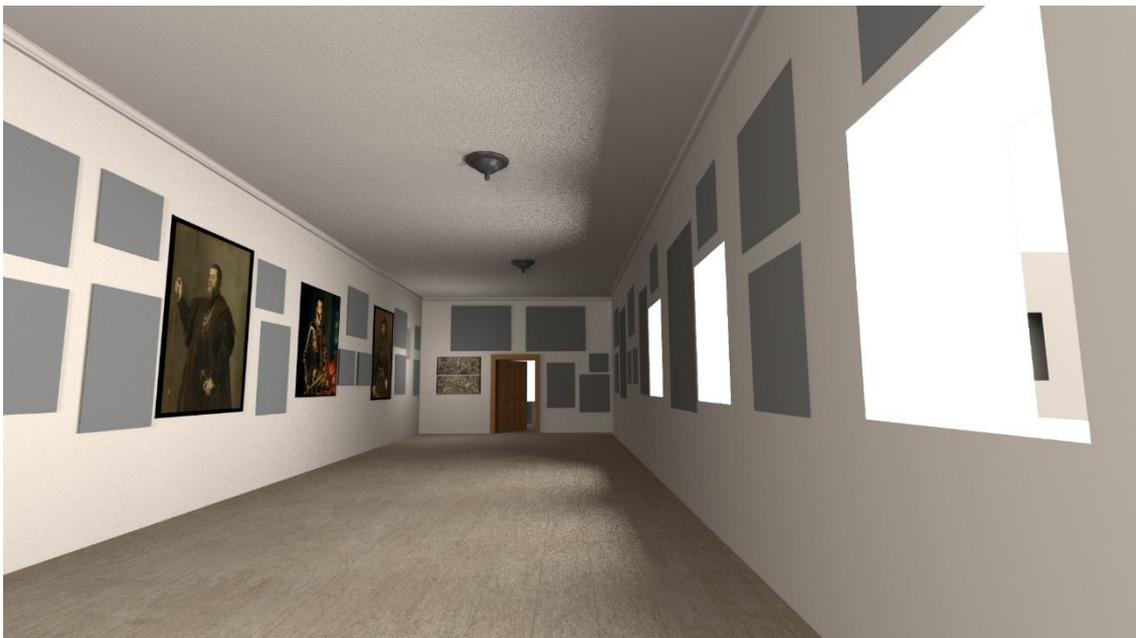


Figura 20. *Restitución 3D hipotética de la galería de retratos de la Casa de las Rejas* (render de la autora).

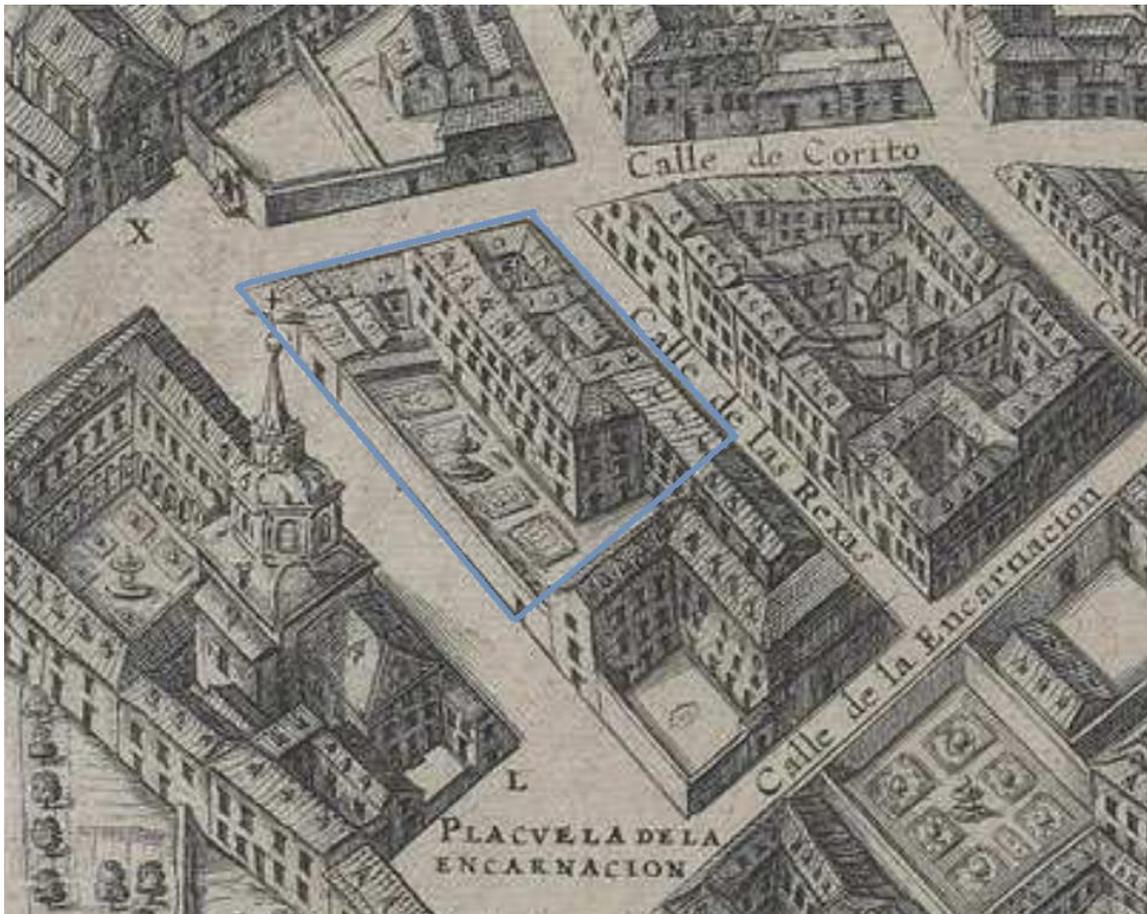


Figura 21. Pedro Texeira, *Detalle del plano de la Villa de Madrid*, 1656 (con la casa señalada en azul)

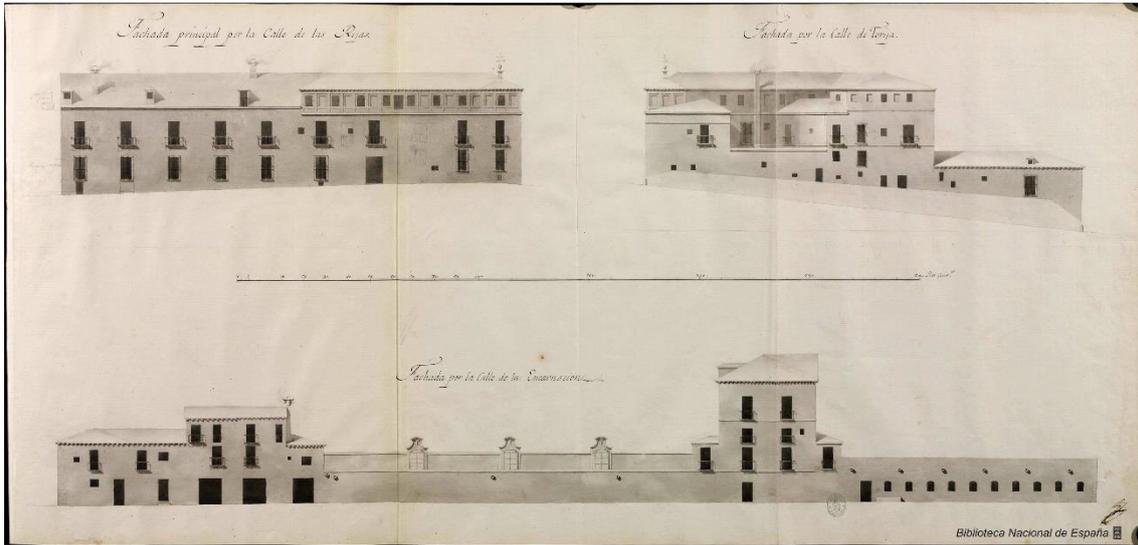


Figura 22. Alzado de la propiedad en 1793. (BNE: Dib/14/7/4, B-1654)

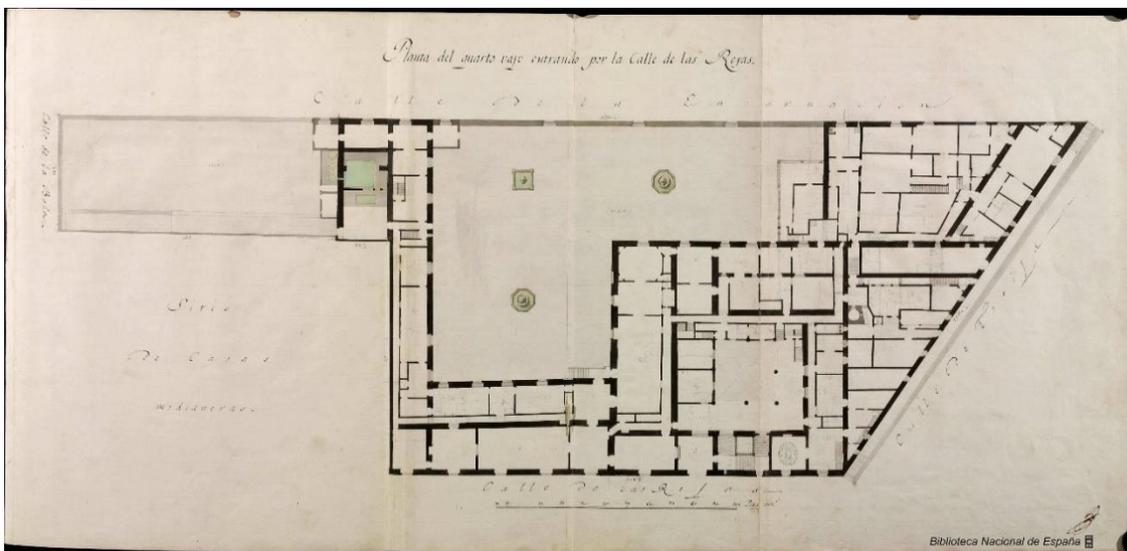


Figura 23. Planta del cuarto bajo, 1793 (BNE: Dib/14/7/2, B-1652)

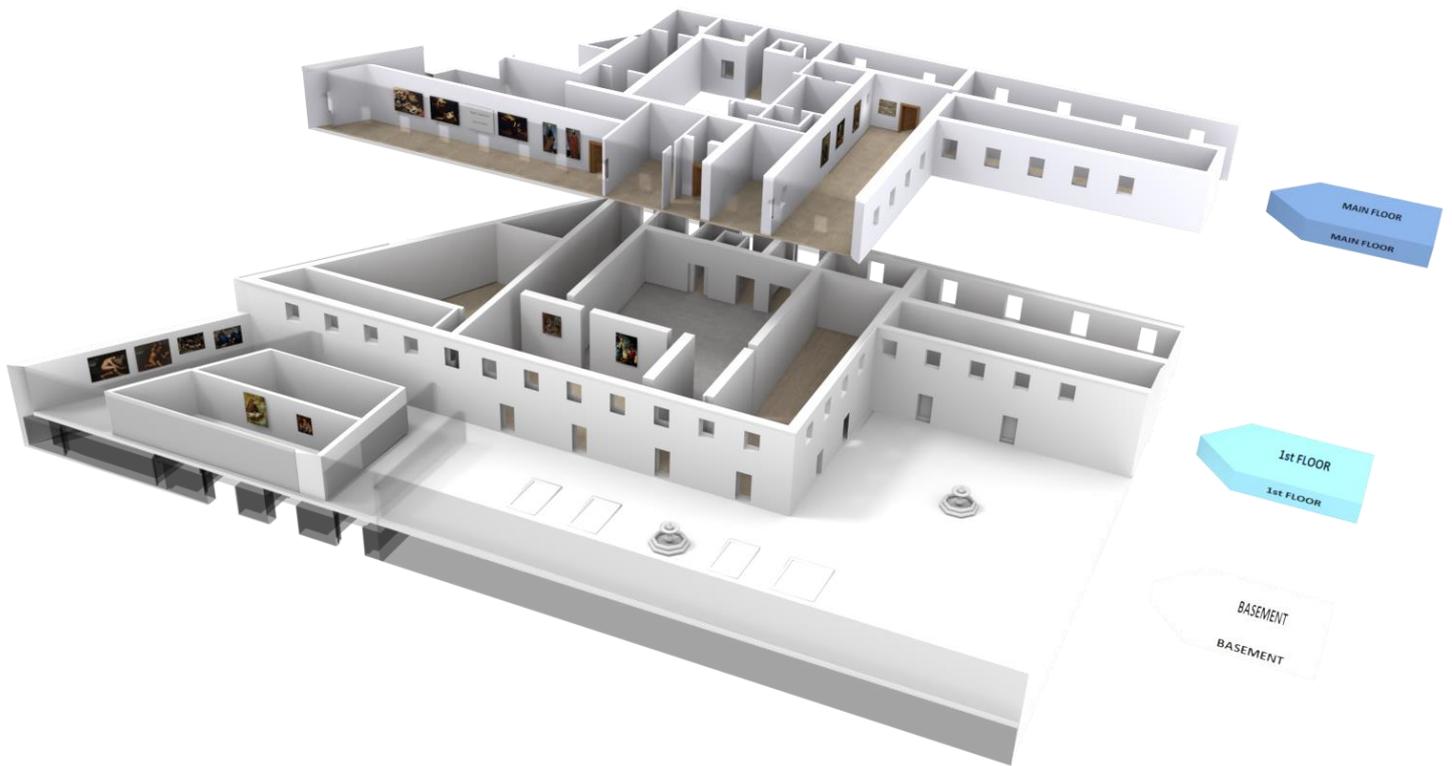


Figura 24. Restitución 3D de la casa de las Rejas y ubicación de las pinturas. (render de la autora) Modelo 3D consultable en <https://skfb.ly/6VU71>



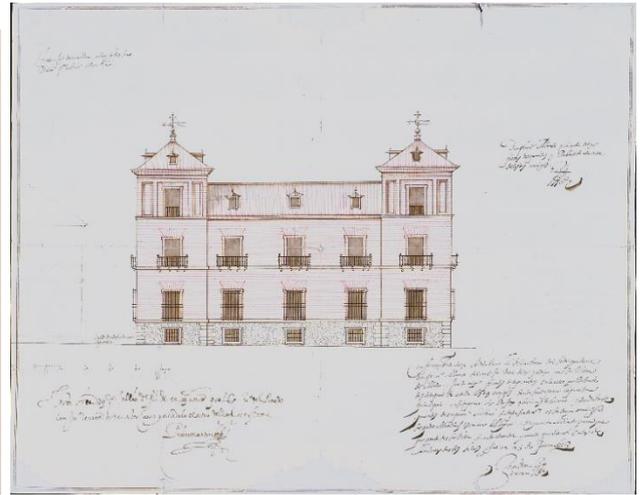


Figura 25 (izq.). *Galería de los Arcos, del jardín Chamorro* (A.G.S. IX-M-242-2(10)).

Figura 26 (dcha.). Juan Gómez de Mora, *Casa de Francisco Manso*, 1623. (AV: ASA 1-66-75).



Figura 27. Copia de una veduta anónima del *Prado de San Jerónimo*, 1923. (Foto de Pablo Linés Viñuales).

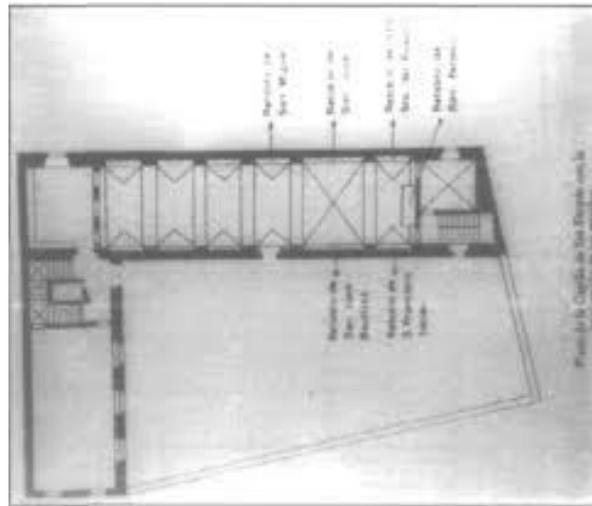


Figura 28. *Planta de la iglesia de san Fermín de los Navarros, 1744.* (LOPEZOSA, 1994).



Figura 29. *Restitución 3D de la galería del Prado* (render de la autora).



Figura 30. Viviano Codazzi. *Exterior de San Pedro de Roma*, 1636. Museo nacional del Prado.



Figura 31. Giovanni Maggi. *Exterior de San Pedro de Roma* (estampa), 1619. Rijksmuseum de Ámsterdam.

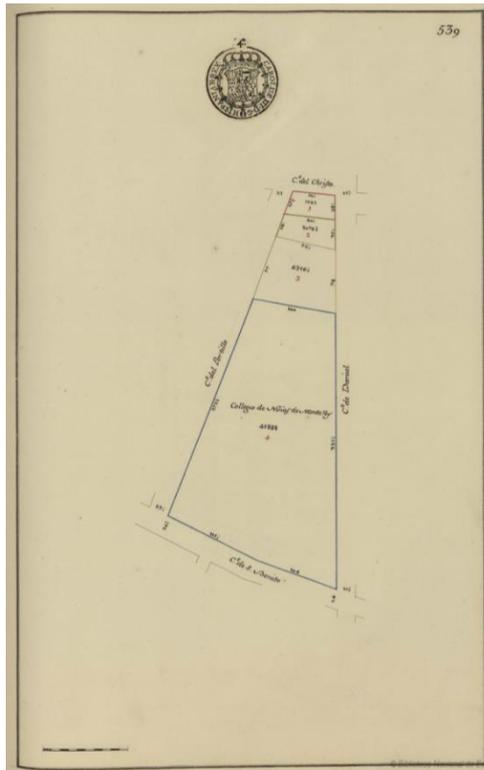


Figura 32. Planimetría de Madrid (1765).

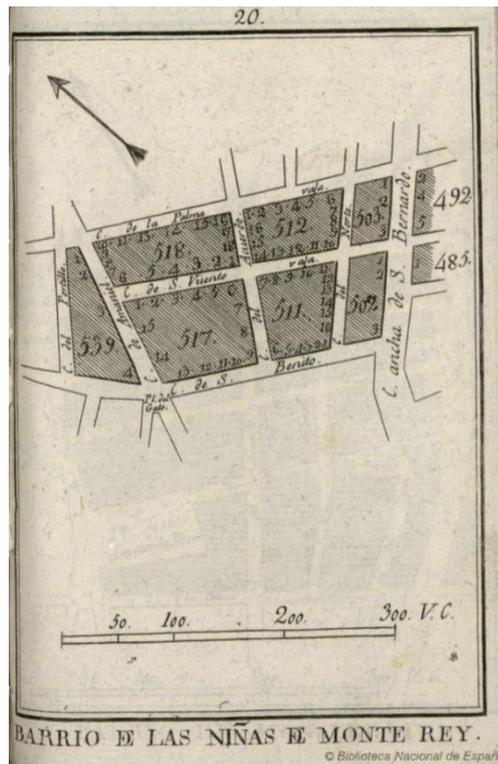


Figura 33. Plano de la Villa de Madrid (1800).



Figura 34. Pedro Texeira, *Detalle del Plano de la Villa de Madrid*, 1656, Calle Leganitos.

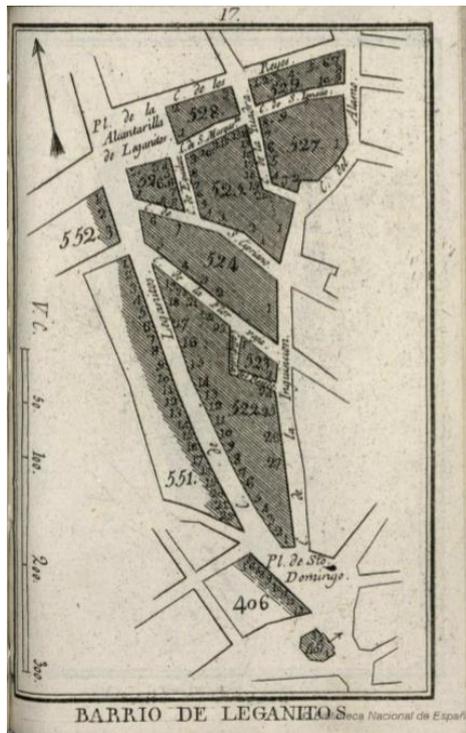


Figura 35. *Plano de la Villa de Madrid (1800)*, con la numeración de manzanas.

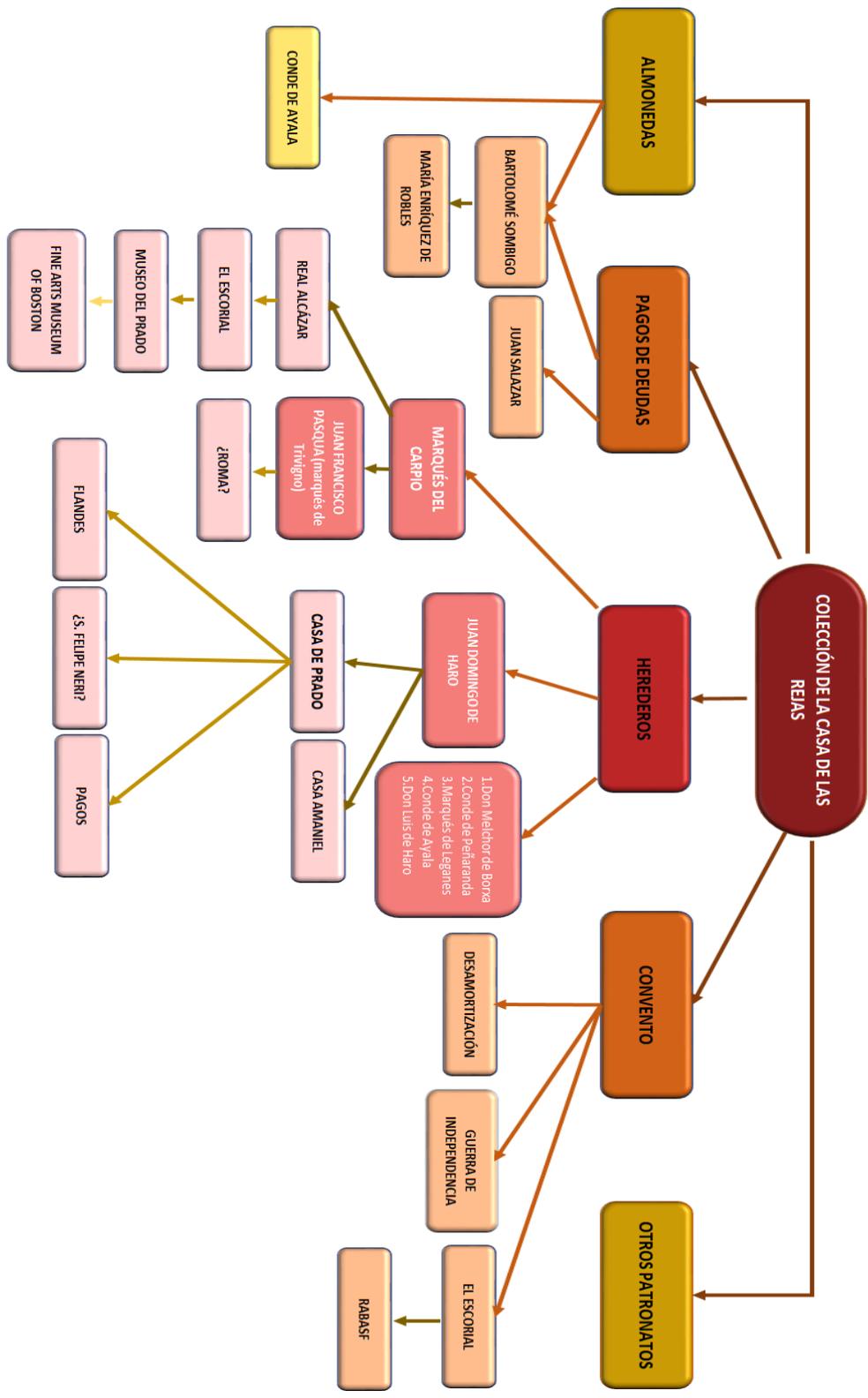


Figura 36. Diagrama de dispersión de la colección de la Casa de las Rejas (autora).



Figura 37. Antonio Pereda, *Dios Padre o Padre eterno*, c. 1655. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca (imagen Arsmagazine.com).



Figura 38. José de Ribera, *Inmaculada Concepción*, 1635. Altar Mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.



Figura 39. José de Ribera, *Asunción de la Magdalena*, 1636. RABASF



Figura 40. José de Ribera, *San Agustín*, 1653-1636. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca (Imagen del IPCE, sig.: IS 22, foto de 1963)



Figura 41. Giovanni Lanfranco, *San Nicolas Tolentino*, 1635. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca (foto de la autora)



Figuras 41 y 42. José de Ribera, *San Pedro* (izq.), *San Pablo* (dcha.), 1637. Museo Diocesano de Vitoria.



Figura 43. Giovanni Baglione, *San Jerónimo* o *San Juan Bautista*, primera mitad del siglo XVII. Museo Nacional del Prado.



Figura 44. Giovanni Lanfranco, *Crucifixión*, c. 1630. Coro bajo de las Agustinas de Salamanca.



Figura 45. Giovanni Lanfranco, *Crucifixión*, c.1630. Col. Barberini.



Figura 46. José de Ribera, *Inmaculada Concepción*, 1637. Columbia Museum of Art.



Figura 47. Giovanni Lanfranco, *San Agustín con Jesús de peregrino*, c. 1635. Convento de Agustinas Recoletas de Salamanca (foto de Arina Shokorova).



Figura 48. Retablo mayor de la iglesia de San Felipe Neri, Alcalá de Henares, con la Crucifixión de Salvador Maella (foto de Divina Aparicio).



Figura 49 (izq.) Giovanni Lanfranco, *Anunciación*, 1636. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca (foto de [viajarconelarte.com](http://viajarconelarte.blogspot.com.es)).



Figura 50 (dcha.) Alonso del Arco, *Anunciación*, 1651-1700. Museo Lázaro Galdiano (foto en CERES).



Figura 51. Grabado de Blas Ametller, *Exequias de un emperador romano.*, 1833. Conservado en la Biblioteca Real de Palacio y BNE (ARCH2/ CART/14(70)).



Figuras 52 y 53. Francisco de Zurbarán, *San Pedro* (izq.) y *San Pablo* (dcha.), 1635. Iglesia de San Esteban, Sevilla.



Figura 54 (izq.). Copia de Claudio Coello, *Tránsito de la Magdalena*, finales del siglo XVII. Museo Nacional del Prado.

Figura 55 (dcha.). Luca Giordano, *Éxtasis de santa María Magdalena*, 1660-1665. Hispanic Society of América.



Figuras 56 y 57. Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo desnuda* (izq.) y *Eugenia Martínez Vallejo vestida* (dcha.) c. 1680. Museo Nacional del Prado.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOC. 1: PAGO DEL CONDE DE MONTERREY A ROOMER (1631).

(ADA. C.256/nº12)

*D[uca]ti duciento pagati a Gaspar de Romer y dui cavalli compr[at]i S.L. y mto del d.
12 de Maggio*

DOC. 2: PAGOS REALIZADOS DEL CONDE DE MONTERREY A GASPAR ROOMER Y JAN VANDENEYDEN (1637).

(ADA. C.96/nº37)

A Gaspar Romer y Juan Vandeneynde Rentistas de los vageles de flete que servían en la armada por las vanderas coloradas que proveyeron para que ellos fuera su obligación, nuevecientos ducados...900

A los dichos por la perdida que tuvieron en comprar una partida de quarenta mil ducados de fiscales Con alagio de diez y ocho por ciento Corriendo a treinta, se les dieron dos mil ducados por esta via por excusar ejemplos y consecuencias...2000.

A Bartolome de Aquino por la misma causa y por el daño que recibió en una Trata por causa de la Corte Cinco mil quinientos ducados...5500.

A tres capitanes que fueron a levantas las compras a los confines de Reyno para rehacer el tercio, seiscientos ducados...600.

A diferentes personas que se embarcaron en las Galeras que fueron de socorro a Cerdeña tresmil y novecientos ducados...3900.

A otras que se embarcaron en la armada de vajeles que fue al socorro de las islas de Sta. Marg.ta. cincomil y ochocientos ducados...5800.

DOC. 3: ACTA DE DEFUNCIÓN DEL CONDE.

(AHDM, San Martín, Lib. Def. 5: 385)

[El 23 de marzo fallece el conde don Manuel de Zúñiga y Fonseca, tal y como aparece en el libro de defunciones de la parroquia de San Martín]

“En 23 de dicho mes y año murió el exmo sr conde de Monterrey Calle de las Rejas casas del Duque de Cesar Testo ante Diego de Orozco. Testamento cerrado y se abrió ante el mismo. Testamentarios a los mismos Don Luis de Haro y condesa de Monterrey. Y a Exm Sr Don Miguel de Salamanca, caballero del hábito de Santiago, presidente de alcaldes mandó 120000 misas, 4000 misas de alma y 6000 ordinarias y otras 2000 de alma. Mandose llevar a Salamanca” [En el margen izquierdo: Salamanca]

DOC. 4: AMPLIACIÓN DEL INVENTARIO DE 1653 REALIZADO POR EL CONTADOR DE LA FAMILIA A PETICIÓN DE LA CONDESA DE MONTERREY.

(AHPM, 7684: 308r.-309v.)

“Más Ynbentario”

En la Villa de Madrid a veinte siete días del mes de Abril del año de mil seiscientos cinquenta y tres por el contador Francisco de Ochoa Samaniego que lo es la dicha s^a Condesa de Monterrey supuso por más ynbentario los bienes y declaración siguiente:

Juros de settezientas y cinquentamil reales de juro en salinas de andaluzia y espasetinas de Catiencia Castilla la Vieja que fueran de por vida y los creció a razón de a veinte el dicho Sr Conde de Monterrey

Mas treszientas y setenta y cinco moll ochozientos y sesenta y siete reales de juro en la renta del servicio ordinario que extraordinario de la Ciudad de Salamanca de la primera finca por tres privilegios.

Mas doscientas y sesenta y un mil y ochozientos reales de juro en el segundo. Uno por ciento de la segunda finca de la Ciudad de Cordoba por privilegio en cabeza de la S^a Condesa de Monterrey.

Mas quarenta y tres mil quatrocientos y quinze reales de juro en Millones de las dicha Ciudad de Córdoba de segunda finca juraron por privilegio en cabeza del dicho Sr. Conde de Monterrey.

Mas setecientos y conquenta mil reales que goza la dicha S^a condesa por su dote y vida en la Renta de la Conchinilla en cabeza del protector de la renta de Olivares

Más la maestra datia de la aduana de Foxa en el Reino de Napoles que se suele endar cada año en quatro mil ducados de la moneda de aquel Reino.

Más una casa y jardín que esta al prado de esta villa

Mas una encomienda de tres mil ducados de renta que su magestad hizo merecida al dicho Sr Conde de Monterre por cinco vidas en indios bacos de que no está separado y que el dicho sr. Conde había dispuesto de quatrozientos y sesenta ducados de ellos señaladamente de los setezientos de Santa Fe

Mas dos refirimientos perpetuos de a dicha Ciudad de Salamanca. El uno que esta en posesión y el otro no que no lo esta ni pagados su principal por estar en litigio.

Más nueve mulas de coche en que entran dos de paso

Una Aca castaña

Más dos machos de litera negros

Más dos coches viejos verdes

DOC. 5: EFECTOS DE LA CONTADURÍA.

(AHPM, 7685: 813)

[Tras realizarse el inventario de bienes de 1655, una vez fallecida la condesa, se acude a los libros de contaduría para completar aquello que no se ha tenido en consideración y que aparezca reflejado en ellos]

[la tinta del documento se halla en mal estado e imposibilita una transcripción más completa]

Prosigue el Inventario: Título y efectos de la contaduría:

[...] *Mas una casa jardín que en la calle del árbol de paraíso y sale al Prado de san Geronimo linda por una parte con jardines de don Constantino Jimenez conde de villamayna y Sr D Francisco de Melo y por otra parte con jardín del Sr duque de Maqueda [que] dejaron los dichos sres condes el qual se le compro el dicho conde el año de milseiscientos y veinte seis de Bautista Serra Jinoves en cinco mil ducados de plata y en los libros de contaduría de que quede libre de todas las cargas y de censo perpetuo y no sea pagado ninguno en [...] q le a poseido el dho Sr conde y aunque sean hecho de [ilegible] buscando los dchos papeles no se hallan y se presume se presentaron en concepto que tubo Bautista Serra el sr conde Jorge Ximenez y D^a Manuela degaribay por las vistas de sus jardines salen al de dho sr conde el qual paso en el Francisco de Miguel moreno ssno de provincia y después se mando acomular dcho questava pendiente en el Fro de Miguel Romero ssno de provincia [...].*

DOC. 6: BIENES QUE CONSERVA JUAN DOMINGO DE HARO EN LA CASA-JARDÍN DEL PRADO.

(A.D.A. C.216/Nº16).

[Documento que fue señalado por Mercedes Simal en 2011¹²⁷⁴ y del que transcribimos aquí el extracto correspondiente a pintura]

Inventarios y relaciones de alhajas, cuadros y tapicerías que llevó a Flandes el conde de Monterrey y Fuentes, 1673.

Las pinturas que han quedado en el jardín de las que había en el:

Un Benus Pintada en tabla con un Cupido de poco más de Vara de caída y vara y tercia de largo

Otro país con una imagen de Ntra Sra Huida de Egipto de vara escasa de Caída y tres varas escasas de largo

Pinturas que había en casa

Otro retrato de una mujer a lo antiguo con un cuellecillo

Mas dos batallas del Tempesta

Una moldura grande y nueva que se hizo para el cuadro de Tiziano

Otra moldura de cuando que era de la Magdalena que presentó el Sr. Cardenal

DOC. 7: PAGO A BARTOLOMÉ SOMBIGO CON PINTURAS DE BASSANO.

(AHPM, 8588: 914)

[El 11 septiembre de 1655 se emite la carta de pago otorgada a Bartolomé Sombigo, arquitecto de obras reales, por parte de los testamentarios de la

¹²⁷⁴ SIMAL, M. "Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España" en DENUNZIO, E. *et alli.* (coords.) *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo.* Napoli, Intensa Sanpaolo, 2011, pp. 345-366.

condesa de Monterrey para pagar del resto de dinero que se le debía por las obras del convento de agustinas recoletas de Salamanca, mediante la entrega de bienes de la testamentaria]

Escribano Diego María (1653 a 1655)

“En la villa de Madrid a once días del mes de setiembre de mil seiscientos zinquenta y cinco años ante mi el escribano y testigos pareció Bartolomé Sombigo maestro marmolista y arquitecto de las obras Reales de su magestad ve [vecino] de esta villa. Confeso aver Recibido de los testamentarios de la señora Condessa de Monterrey D^a Leonor María de guzman- diez y ocho mil quatrocienttos y ocho Reales de Vellon que esta le dio en su vida por quenta y en pago de los doce mil ducados en que se obligo a sentar el retablo del altar mayor- Colaterales y entierro pulpito y rreclinatorios de mármol en su convento derrecoletas agustinas de la Ciudad de Salamanca. Lo qual dicha cantidad confesso aver recibido de las alahas siguientes que se le entregaron por mano de Don miguel Sottelo y su guardarropa en la forma y manera siguiente

quatro quadros iguales del n^o settentaytres de franc^o bazan en seimill seicienttos Reales, 60600.

otro de ntra señora y sansebastian n^o ochenttaydos en seisciento sesenta Reales, 0660.

otro quadro del bazan viejo n^o ducientos y quarenta en mil Reales, 10.

Otro quadro n^o sesenta y nueve retratto de lucas carrasco moldura dorada en mill y quinientos Reales, 10500.

quatro quadros iguales n^o veinte y Quattro en laminas de los tiempos del bandiq, en seis mil y seiscienttos Reales, 60600

un espejo n^o ocho con moldura negra en mil Rs., 10

otro n^o nueve en mil Reales, 10

dos estuches de Sicilia con guarnición de plata en qta y ocho rs, 0048.

Que dhas ocho partidas suman diez y ocho mil quatrocientos y ocho Reales de vellon los quales confieso aver recibido en la forma arriba mencionada y por quenta de dos doce mil ducados [...]

“Siendo testigos Cosme Pérez, Domingo de Alcarrera y Joseph de Ibarra”

DOC. 8: INVENTARIO DE PINTURA DEL VI CONDE DE MONTERREY (1653).

(AHPM, 7684: 209-308)

[Publicado por Alfonso E. Pérez Sánchez por primera vez en 1977¹²⁷⁵ y por Marcus Burke y Peter Cherry en 1997¹²⁷⁶].

Primeramente un san Francisco echa en las zarzas de dos varas y media de largo y dos de ancho de Joseph de Rivera¹²⁷⁷.

Mas otra pintura de San Lorenzo en las parrillas con unos sayones del tamaño que la de arriba y del propio Msro [maestro]¹²⁷⁸.

Otra pintura de San Pedro en la prisión echado y un Ángel que le está hablando del tamaño que los de arriba y del propio Mro [maestro] Con moldura entre tallada y dorada¹²⁷⁹.

¹²⁷⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXIV, nº III. Madrid, Real Academia de la Historia, 1977.

¹²⁷⁶ BURKE, M; CHERRY, P. *Collections of paintings in Madrid: 1601-1755*. Los Angeles, The Getty Information Institute, 1997.

¹²⁷⁷ AHPM 7684: 292.

¹²⁷⁸ AHPM 7684: 292.

¹²⁷⁹ AHPM 7684: 292.

Mas otro quadro grande de adonis y benus de dos varas y media de ancho y tres de largo del mismo mro [maestro] Con moldura entre tallada y dorada¹²⁸⁰.

Un Quadro grande del Bordone de la Historia de mercurio de dos varas y tercia de largo y dos de ancho Cornisa dorada y lisa¹²⁸¹.

Un cupido de ticiano de bara y media de largo y bara y tercia de ancho con moldura dorada¹²⁸².

Un San Pedro de estatura natural de Rivera Cornisa negra

Otro San Pablo de la misma manera que el de arriba y del mismo mro¹²⁸³.

Seis cavecas Redondas de los a Postoles Redondas Cornisas doradas¹²⁸⁴.

Un quadro de casi cuerpo entero de un hombre Lombardo Conun libro en Lamano Moldura dorada.

Un medio cuerpo de un Retraro de un mufico Con molduradorada.

Un retrato de una mujer asentada Conmoldura dorada y negra.

Un quadro Casi de bara de un San Juan Con su cornisa dorada.

Un Cuadrito con un hombre con una gorrita en la cabeza y guantes en la mano Con moldura dorada y negra.

Otro quadrito con con otra gorra que la tiene en la mano y sus guantes en la otra.

Tres quadritos de las fuerzas de Hercules Con moldura dorada.

Un Quadro de Nro.Sr. con la Cruz a cuestras de medio cuerpo, con moldura sobre dorada.

Otro quadro de medio cuerpo con una espada en la mano Con moldura

Otro quadro de Retrato de Carlos quinto Con moldura dorada.

Un quadro de Nuestra Señora asentada con el Niño this sobre una almoadá agarrado con nra. Señora con moldura dorada.

Otro quadro de una señora de nra. Señora con el niño Jhss en los brazos y san Juan Con moldura dorada y labrada.

Otro quadro con tres hombres casi de cuerpo o entero Uno de ellos armado de hierro y una caveza de un criado. Con moldura dorada.

¹²⁸⁰ AHPM 7684: 292

¹²⁸¹ AHPM, 7684: 293.

¹²⁸² AHPM,7684: 293.

¹²⁸³ AHPM,7684: 293.

¹²⁸⁴ AHPM, 7864: 293.

Un Retrato de medio cuerpo de Don Pedro de Toledo Con moldura dorada y negra.

Otro quadro con el Retrato de un hombre con su cuellecito, Moldura negra y perfil dorado.

Un retrato de una mujer de medio cuerpo con las manos cruzadas al pecho, Con moldura negra y perfil de oro.

Dos quadros de claroscuro de tempesta Con su modura dorada¹²⁸⁵.

Quatro laminas Grandes de los quatro tiempos del bruculo Con moldura dorada y labrada

Un quadro de medio cuerpo. Retrato de un hombre Conun cuello grande, Con moldra dorada

Un pintura de la madalena vestida de blanco Con moldura negra perfilada de oro.

Un quadro de un Retrato de medio cuerpo de un hombre a la Antigua con un birrete y su moldura dorada,

Otra pintura de Cleopatra con una mujer con unas bitoras Con moldura dorada.

Un quadro con retrato de Santa Catalina Con su moldura negra tocada de oro.

Otro quadro de la Aurora durmiendo con unos [...] con su moldura dorada labrada.

Otro quadro de medio cuerpo de un San Gerónimo con un Santo Cristo en la mano Con moldura dorada.

Otro quadro con el retrato del duque de Sajonia Con moldura dorada y negra.

Otro quadro de Sn Juan Bautista con su cordero en los brazos y una Cruz Con moldura dorada.

Otro quadro Retrato de un hombre rubio con un cuellecito Con moldura negra con perfil dorado.

Otro quadro retrato de una mujer con un cuello con su moldura negra y perfil de oro

Una lamina chica de nuestro sr. Estando muerto con Maria y tres Angeles Con su moldura de ébano.

Otro lamina igual de la madalena con un vaso de unguento en la mano.

¹²⁸⁵ AHPM, 7864: 293.

Otro quadro de cuerpo entero de nro. C con la samaritana. Con moldura labrada y dorada.

Otro quadro igual de nuestro C amarrado a la coluna Con la misma moldura que el de arriba.

Otro quadro igual de Nuestro Sr. En formas de hortelano con con la Madalena, Con moldura labrada.

Otro quadro casi cuadrado de nuestro sr. Cuando salio del sepulcro en tabla del (juandeliz) Co su moldura labrada negra y dorada..

Dos quadros l Cuales representarían países con figuras chicas.

Una pintura de una cabeza de San Juan Bauppta. Sobre una fuente Con moldura de nogal.

Una pintura de Ntra. Sr. Con el Niño Jhss en los brazos queesta agarrado a una Rosa, del correjo, Con moldura dorada y labrada¹²⁸⁶.

Un quadro redondo de nra señora con el niño Jhss en los brazos agarrando un libro u san Joseph

Otro quadro de nuestra señora dentro de las nubes con Santa Catalina y otro santo. Con moldura dorada.

Otro quadro quando nro señor saco los judíos del tempo Con moldura dorada

Otro quadro retrato de una mujer escuálida Moldura dorada.

Quince cabezas del natural en unos quadritos chicos con su moldurita dorada.

Un quadro de mosaico quees de piedrecillas, con nro señor San Pedro y San Andrés con un barco Con moldura dorada y cortina colorada de tafetán doble.

Dos laminas con sus cornisas de ébano negro con sus remates de bronce

¹²⁸⁶ AHPM, 7864: 293.

Un retrato de la duquesa de Alcalá en tabla con su marco dorado.

Otro quadro emnos de un hombre de medio cuerpo que el retrato es de Carlos quinto con su marco sobre dorado.

Un quadro de Nra Sra con santa catalina y San Roque con una mujer arrodillada Con moldura dorada.

Otro quadro del nacimiento denre Señor Con su cornisa dorada.

Otro quadro de diana con sus ninfas y un cazador huyendo con su moldura dorada y labrada.

Una lamina enquesta pintado el paraíso terrenal con animales y boscajes Con su moldura negra

Otro quadrito pintado el salvador de claro oscuro Con su moldura de ébano negro al olio.

Primeramente un quadro chico con un león y un cupido questa a caballo sobre el Con su moldura dorada y labrada

Un quadro de San Sebastian con una mujer que le esta curando las llagas Con su moldura dorada y labrada.

Un quadro de cupido que esta durmiendo con su Aljavade Flechas en su mano Con su cornisa negra perfilada de oro.

Un quadro grande en el pintado adonis muerto con tres mujeres y dos niños que le lloran es del Massimo Con su moldura dorada o labrada¹²⁸⁷.

Un san Sebastian en quadro grande atado a una encina del bandio Con su moldura dorada.

Un quadro de un Santo Cristo muerto pintado en corcho con una nra. Señora y San Juan Con moldura dorada.

¹²⁸⁷ AHPM, 7684: 294.

Un cabeza de San Pedro con otra de una Angel questa llorando Con moldura de nogal que se perfila de oro.

Una cabeza del Salvador declaro oscuro Con su moldura de nogal.

Un San Franco. Arrodillado en oración de figura entera Con su moldura dorada.

Un San Lorenzo del mismo tamaño en las parrillas con muchos sayones y un jupiter que esta de claroscuro sobre una columna moldura dorada.

Una Santa Catalina arrodillada delante de Santo Xp de ticiano Con moldura de nogal tocada de oro¹²⁸⁸.

Una Nuestra Señora con Niño a los brazos questa con un Angel teniendo un papagayo en la mano Con moldura negra.

Un santo Xpto. Crucificado con una M^{ra} Lamadalena y San Juan de mano de Lanfranqui¹²⁸⁹..

Una Santa Catalina con dos Angeles arrodillada de mano de guidorini Con moldura dorada¹²⁹⁰.

Un quadro del Retrato de Lucas Cañas Con moldura dorada y labrada.

Un Santo Xpto con la Cruz a cuestras mas de medio cuerpo Con moldura negra.

Un tizio echo de ticiano Con su moldura de nogal tocada de oro¹²⁹¹.

La diosa benus asentada Cupido durmiendo con el tiempo y el amor Con su moldura dorada.

Quatro quadros iguales de la historia del Arca de noe echa del bacan Con su moldura negra tocada de oro¹²⁹².

Dos quadros floreros Iguales Con su moldura Negra.

¹²⁸⁸ AHPM, 7684: 295.

¹²⁸⁹ AHPM, 7684: 295.

¹²⁹⁰ AHPM, 7684: 295.

¹²⁹¹ AHPM 7684, 295.

¹²⁹² AHPM, 7684: 296.

Un quadro Grande del juicio de Salomon Con sornisa dorada

Otro quadro grande de una señora sentada con San Juan y un San Sebastina Con moldura negra y guarnición de oro.

Una Nra Sa de la paz de pablo de berona Con moldura negra y perfil de oro¹²⁹³.

Un San Erasmo con su martirio y cornisa negra con perfiles de oro.

Un San Juan en quadro grande arrodillado con su cordero delante Con moldura entretallada y dorada¹²⁹⁴.

Otro quadro grande de un Sansebastian atado de Joseph derrivera Con moldura negra¹²⁹⁵.

Otro quadro grande de San Onofre asentado haciendo oración Con moldura dorada con unos florones en medio¹²⁹⁶.

Un Santo Xptto enseñándole pilato al pueblo en tabla con moldura dorada y labrada

Un San Agustin de Cuerpo entero vestido de pontifical Cayendosele Lapluma de la mano Con una moldura dorada.

Un quadro con una mujer desnuda con dos palomas y un baso Con moldura dorada.

Un Santo Cristo Crucificado de ticiano Con moldura de ébano negro¹²⁹⁷.

Un retrato de un coronel con su birrete de ébano negro.

Una Santa Teresa questa en estasis con moldura dorada y labrada.

Una Santa Barbara Con su moldura negra y dorada.

Un Retrato de la Reyna Doña Juana Con moldura negra.

Un quadro de claros Oscuro de una batalla del tempeste¹²⁹⁸.

¹²⁹³ AHPM, 7864: 297.

¹²⁹⁴ AHPM, 7684: 294.

¹²⁹⁵ AHPM, 7864: 297.

¹²⁹⁶ AHPM, 7864: 297.

¹²⁹⁷ AHPM, 7864: 297.

¹²⁹⁸ AHPM, 7864: 297.

Dos dibujos en papel blanco echo de colorado Con moldura de nogal.

Otro dibujo de dos Angeles de Josepf de Arpin.

Un quadrito de la Galatea de dho Josearpin Con moldura dorada¹²⁹⁹.

Una mujer desnuda en quadrito de lamina asentada con un perrito a lospies y moldura negra.

Otro quadrito pequeño de una benus con los amores al lado Con moldura dorada.

Dos laminas la una del arcadenoe echura del bacan y la otra de San Fran.co en la barca Con cornisas de ébano.

Otro quadrito de diana conun sátiro de Cupido. Con moldura negra perfilado de oro.

Otro quadro en piedra de la historia de Joseph Con moldura negra de ébano.

Otro quadro de la negación de San Pedro von moldura negra.

Una Nra Señora de la Leche cin niño señor en los brazos Con moldura de ébano.

Un dibujo del Retrato del pulidoro y sucriado Con moldura negra.

Un quadro de las Virtudes Con moldura de nogal perfilado de oro.

Un dibujo de un carro triunfal Con moldura negra.

Un quadro de iluminación del descendimiento de la cruz Con muchas figuras y moldura de ébano.

Un quadrito de Sto. Thomas deaquino y Sanbuena ventura del ticiano Con moldura negra con perfiles de oro¹³⁰⁰.

Una Nra Sra de la Leche con Niño Sr. En los brazos y un Angel Con moldura de nogal labrada.

Un dibujo blanco y negro Con un hombre en un carro triunfal que tiran quatro caballos con moldura negra.

¹²⁹⁹ AHPM, 7684: 297.

¹³⁰⁰ AHPM, 7864: 297.

Quatro quadros de los quatro evangelistas en piedra ochavados.

Un Caveza del benbo Con molduradorada a la florentina.

Un quadrito de piedra Conpinas Y dos mujeres andando Con moldura de ébano.

Dos quadritos iguales La una de baltallas, la otra de prespetibas Con moldura de ébano

Un quadro de la música de ticiano de bara y tercia de alto y otro tanto de ancho¹³⁰¹.

Una pintura de nuestra señora de mano de Rafael de bara y mas de alto y poco menos de ancho¹³⁰².

Una pintura de la Reyna ester del cainas de bara y media de ancho y bara y tercia de largo.

Una pintura de nuestra señora en tabla Con Santa Ana y san Juan de bara y mas de alto t menos de una bara de ancho.

Una Nuestra Señora pintada en tabla Con un Angel questa tocando Unaguitarra y otro santo Conuna cabeza de pez que tiene de alto bara y tercia y de ancho una bara.

Una pintura de San Sebastian de mano de Rafael de pioquinto Con moldura dorada labrada¹³⁰³.

Un quadro de San Antonio Con el niño Jhss. Y su moldura dorada.

Un país sin moldura Con algunas aves.

Otro quadro de adonis y benus en lamina con guarnición de ébano negro.

Una pintura de una marina de mano de pablo brili.

Prosigue el YnVentario de las pinturas del jardín 22 de abril de 1653

Preside Pedro Orozco¹³⁰⁴.

¹³⁰¹ AHPM, 7864: 297.

¹³⁰² AHPM, 7864: 297

¹³⁰³ AHPM, 7864: 297.

¹³⁰⁴ AHPM, 7684: 298.

Sala Primera

Primeramente dos pinturas del Rey y la Reyna de mano de Belazquez

Otra pintura de la magdalena Con su moldura negra.

Otra pintura de la Adoración de los Reyes En bosquejo blanco y negro

Otra pintura de san Gerónimo que es copia del Joseph de Ribera. Con su cornisa negra¹³⁰⁵

Otra pintura de San Francisco en oración

Un país en tabla Con su moldura negra.

Una pintura de Andromeda en tabla.

Un país Redondo en tabla Con moldura dorada.

Seis cabezas de Su senio

Mas una pintura de una Beronica

Una Imagen de una Señora Antigua Con un Niño Jhss en su caja con puertas en butido en nacar.

Sala 2ª:

Un quadro de san buena ventura Con cornisa dorada Orando con dos Angeles

Mas dos frutereros Ochavados

Una pintura de San Juan en tabla con su moldura dorada.

Una pintura de la piedad Con [ilegible] Con su cornisa Negra

Un frutero con un pastel pintado

Una pintura de un músico de noche Con su Moldura Negra

¹³⁰⁵ AHPM 7684, 298.

Una pintura de san francisco questa enoracion delante de una Christo

Otra pintura de nra Sa Antigua en tabla

Otra pintura de Santa Agueda martirizándola questa atada a una encina

Una pintura en tabla de la Mag.na encarnes

Otra pintura del nacimiento Con au moldura pequeña dorada.

Dos bufetes pequeños

Mas un paisito pequeño

Otra pintura de nuestra señora Con el niño Jhss Santa Ana y San Juachin sin moldura Un quadro grande de una fábula Con una mujer dos niños y un hombre Con vertido en rrama.

Un quadro de dos marinesas iguales Con su moldura negra.

Un quadro de pintura de una mujer Con su moldura dorada.

Una lamina del Santo Rey don Fernando Con su moldura dorada

Un quadro de la Magdalena Con su moldura dorada y nedra

Un quadro en questa pintada La ciudad de Benezia

Un Retrato de una mujer flamenca Con moldura dorada y negra

Un quadro de San Geronimo a Rodillado Con u moldura negra

Un quadro de Nra señora Un niño Jhss san Joseph y San Juan de tres quartas Con marco de madera que es copia de Rafael¹³⁰⁶.

Un quadro de un santo Xptto de medio cuerpo a lo Antigo con la Cruz a Cuestas.

Un quadro de santo domingo Con una azucena en la mano y un perro con el acha en la mano

Un quadro grande de Europa Con el toro moldura dorada.

¹³⁰⁶ AHPM 7684, 299.

Un quadro que llaman bodegón de dos baras

Un quadro pintado en el puerto de cadiz Grande con su marco

Un quadro de San Genaro y el Yncendio de Roma Con su moldura jaspeada¹³⁰⁷

Un quadro de Santa Chatalina de Artemisa con un ángel que tiene una espada de fuego Con marco negro¹³⁰⁸.

Tres fruteros con Racimos de Ubas

Un quadro del Bautismo de San Juan con moldura negra

Mas quatro fruteros medianos

Un quadro grande de San Sebastian atado a un árbol con moldura negra

Otro quadro del puerto de mecina quando haze la fiesta del pez espada Con moldura dorada y labrada.

Un quadro de la cabeza de San Geronimo pequeña Con una calavera en la mano y moldura dorada.

Otra pintura de la cabeza de San Gerónimo

Un quadro de medio cuerpo dedabib Con moldura dorada

Un quadro de Nra sracon el niño Jhss

Un quadro grande de San sebastian de dos baras y media de alto y bara de ancho

Un quadro de Santo Domingo entero Con su marco negro y angosto.

Una cabeza pintada de una mujer Con su moldura dorada y negra

Ocho países del ... Con su moldura negra

Un quadro de la Magdalena de medio Cuerpo Con su moldura dorada

Un quadro enquesta pintada La fachada de la Iglesia San Pedro en Roma.

¹³⁰⁷ AHPM, 7684: 300.

¹³⁰⁸ AHPM, 7684: 299.

Un quadro grande de un santo Cristo Crucificado Con Nra señora y la magdalena figuras pequeñas con marco color de nogal.

Otra pintura de un niño monstruo en carnes de mano de Joseph de Rivera Con marco negro¹³⁰⁹.

Un quadro de San Sebastian de medio cuerpo Con marco dorado

Una pintura de una escuela Con cinco medias figuras Con su marco negro

Un quadro de la pintura de Lucrecia de Medio Cuerpo Con marco negro

Mas tres pinturas de tres cabezas de mujeres Con una de un niño

Una pintura en tabla de San Geronimo de Medio Cuerpo Con su marco dorado

Una pintura de Noé haciendo un sacrificio del baillon. Con moldura dorada y labrada¹³¹⁰.

Un Retrato de Cupido de una bara que tiene una pierna sobre la otra de Juanes Con marco negro

Un quadro de San Antonio de Medio Cuerpo Con su moldura dorada

Una Prespetiva de bara y media de Ancho y largo Con marco negro

Dos Retratos de dos filósofos de Medio Cuerpo Con marco dorado y negro.

Un quadro del prendimiento de christo nro sr del [...] marco dorado y negro

Una pintura en tabla de Nuestra señora de [...] Con dos niños Con su moldura dorada

Un Quadro de San Juan de Medio Cuerpo Con Las Manos Cruzadas a modo de Salvador

Una quadro de la Magdalena en tabla de medio Cuerpo de dos tercias Con su marco negro

Un lienzo [...] pequeño Con marco negro

¹³⁰⁹ AHPM, 7684: 299.

¹³¹⁰ AHPM, 7684: 299.

Un lienzo de florero de dos tercias Con marco dorado

*Mas dos prespetivas de bara y media de Alto y dos de ancho Con su marco dorado.
Cada una.*

*Un quadro de San Geronimo Con un Crucifixo Una Calavera y un candelero en tabla
Con su marco dorado a lo antiguo.*

Prosigue con el YnVentario de las pinturas 23 de abril 1653¹³¹¹.

Pinturas

*Primeramente Una pintura de la magdalena de medio Cuerpo y desnuda en tabla
con su marco dorado*

Un quadro de la cabeza del Salvador con marco dorado

Un quadro de músicos a lo antiguo Con figuras y marco negro

Un quadro de una Santo Christo de medio cuerpo Con su moldura dorada

Un quadro de nra sra de la Leche Con un niño de tres quartas Con su marco dorado

*Un quadro de batalla de Romanos y Sannines de tres baras Con su marco negro y
maltratadoUna prespetiva de dos baras maltratada*

Una pintura de leocontes figura grande Con dos niños figuras

Una pintura de Cleopatra Recostada en una almoadada de una bara Con marco negro

Otra pintura de una mujer de Medio Cuerpo vestida Con marco negro y dorado

Quatro quadros de los evangelistas Iguales grandes Con marcos negros

Una quadro del baño de diana Con todas sus ninfas Con marco dorado.

Un quadro grande de Sodoma quemándose Con su marco dorado y negro.

Un Quadro compañero del Yncendio de [Troya] del mesmo tamaño

Un quadro del lavatorio de San agustin lavando los pies a Christo nro sr¹³¹².

¹³¹¹ AHPM, 7684: 300.

¹³¹² AHPM, 7684: 301.

Dos Prespetivas Yguals ambas dos de a bara

Un quadro de la hermosa [...] Con marco dorado

Un quadro de medio Cuerpo de David Con la Caveza del gigante arrimado a una media coluna

Un quadro de adan que ba con su moldura azul y oro

Un quadro de benus y adonis y un cupido con un rrayo de fuego

Una pintura de Judic Con la cabeza de Olofernes en la mano Con marco dorado

Un quadrico de Joseph y una mujer de bara y quarta de largo y bara de ancho Con moldura

Dos quadros de Joseph de Rivera de Tantalo y Sisifo. Con sus marcos jaspeados y oro¹³¹³.

Una batalla de Romanos y savinos de tres baras con su marco negro y maltratado

Un quadro de la Magdalena Recostada sobre un libro

Un lienzo chico de mano de Franco Bazan ques de cuando Nro Sr entro en casa de Lazaro Con su marco dorado¹³¹⁴.

Un quadro de medio Cuerpo deda Vid con la espada en la mano Con marco dorado

Una prespetiva de una bara de alto y dos terzias de ancho

Una pintura de galimido en tabla Con su marco dorado

Un retrato de una mujer Antigua de Medio Cuerpo queparece ser copia de ticiano Con su moldura negra

Un quadro grande del juicio de paride con las diosas

Un quadro de un músico de Medio Cuerpo Conuna [...] en una mano y un frasco en la otra

¹³¹³ AHPM, 7684: 301.

¹³¹⁴ AHPM, 7684: 302.

Un quadro de una mujer soplando la lumbre con dos figuras que de mano del griego pequeñas

Un quadro de una marina Con una [...] de tres quartas y su marco de peral

Un Retrato de una mujer Con un perrito en la mano que copia de ticiano

Otro Retrato de otra Muger de vara y media que parece ser de mano de Alonso Sanchez Y tiene su moldura dorada.

Un quadro grande del Combite de Alemania Con diferentes figuras de tres varas de largo

Un quadro de Santo domingo Con una azucena en la mano de vara y media con su moldura de granadillo

Un quadro de Judic Cortando la cabeza a olofernes en pie Con una figura de una vieja on su marco azul y dorado

Otro quadro de adan y eba Grande en lienzo

Bufetes de piedra y estatuas de mármol del jardín. Nos indica que en todo momento continuábamos en el jardín

Plata, se nombra un cantaro de plata Grande que también andeservir para la Concepción de recoletas agustinas de Salamanca

Joyas, esmeraldas, rubies, turquesas, perlas, filigrana, granates

Camas de los criados, Ducados, caballeriza

Mas inventario

DOC. 9: PERMISO DE OBRAS DE LA CALLE DE LEGANITOS DONDE SE CITAN LAS CASAS DONDE VIVE EL VII CONDE DE MONTERREY.

(AVMa, SEC. 1-10-70)

Don Juan Antonio Gómez Cavallero de la Orden de Santiago en aquella vía y forma que más aya lugar en derecho ante V. S^a Parezco: Y Digo que yo tengo un jardín frente a las Casas donde bive el Exmo Sr. Conde de monterrey en los barrios altos y estando y estando levantando unas tapias de laceria de dcho jardín que se habían arruinado p auso [para uso] de V.S^a de siete de [ilegible] conste se habian embargado y no tenía licencia de madrid para fabricarlas y la forma de ella es en la conformidad de la remodelación por Rex.do. en forma enbiamos de ella: Pido y Suplico me de [ilegible] de licencia para hacer las tapias y las demás para [ilegible] de la cerca de dicho jardín [...].

A sept 25 de 1690

DOC. 10: TASACIÓN DE LOS BIENES DEL SR CONDE DE MONTEREY.

(AHPM, 7684: 310)

[orden de realizar almoneda tras el fallecimiento del conde]

D^a Leonor Maria de Guzman Condessa de MonteRey y de Fuentes viuda del exmo Sr don Manuel de Fonseca y Zuñiga Conde de MonteRey y de fuentes q[ue] [...] Gloria que fue de los Consejos de estado y Guerra de Su Mag[esta]d y superintendente en el supremo de Ytalia = digo que de mi pedimento y por mandado de Vm se ha hecho ymbentario de todos los bienes que quedaron por fin y muerte de dcho Conde mi Sr y marido y quiero Cumplir su testamento y Mandas = a Vm pido y supp[li]co mande se haga tassacion dellos y almoneda por ante escrivano y en forma que estaba que pido y p[ar]a ello Ex^a=

Doña Leonor M^a de Guzman

Auto: Hagase tasación y Almoneda de los bienes que quedaron por fin y muerte del Sr Conde de Monterrey por ante sno [escribano] y en forma como se pide y se execute en virtud de este auto el sr Liz[encia]do don Alonso de Castro y Castillo teniente Correx[id]or. Lo Probeyo en Madrid a veinte y seis de Abril de mil y seiscientos cinquenta y tres =

An[te] mi

Diego de orozco

DOC. 11: PAGO DE RÉDITOS DE LA CONDESA CON SUS BIENES A LOS HEREDEROS DE DON BALTASAR DE ZÚÑIGA, OBLIGACIÓN DE LA CONDESA A PAGAR EL ENTIERRO DE DON BALTASAR DE NUEVO CON SUS BIENES E INFORMACIÓN SOBRE LA ALMONEDA REALIZADA A LA MUERTE DEL CONDE. 1654.

(AHPM, 6262: 636v-638v.)

[extracto del documento en el que se transcriben las partes concernientes a los bienes]

Francisco Suarez escribano

La obligan a que pague los dichos réditos dellos. Así lo que están corridos desde los días que en cada partida queda referido como los que en adelante corrieren asta su Real redención de los plazos y en la moneda y partes y según y como por las fundaciones de los dichos censos hubiere obligación contrayda por el dho Señor Conde don Gaspar (V conde de Monterrey) en que aya sido su fiador el dho Señor don Balthasar de Zúñiga paguen ni lastren agora ni en ningún tiempo cosa alguna los dos Señores Conde de Ayala y Condessa de monterrey su hija ni sus vienes y herederos y todo quanto en la dha razón pagaren y lastraren y les fuere pedido aunque no lo lleguen a pagar ni lastrar se lo ha de pagar y satisfacer la dha Señora Condessa d^a Leonor María de guzman y sus vienes y herederos por vía executiva-

Que los dos doscientos quarenta y ocho mil quatrocientos y diez y ocho maravedies del alcance de la cha quenta= y los dos diez y siete mil y seiscientos ducados de la transación y combeniencia de las partidas remitidas que todo montta Ducientos y Cinquenta y tres mil quatrocientos y ochenta y Siete Reales y Veinte Maravedies

Lo ha de pagar y satisfacer todo ellos la dha señora condessa doña Leonor Maria de guzman al dho señor conde de Ayala en la forma que están ajustados los dos señores que es la siguiente:

Noventa mil trescientos y diez y ocho reales en moneda de vellon que lo montaron los vienes y alaxas que el señor conde de Ayala sacó de la almoneda que se hizo de los que quedaron por muerte del dho sr Conde don Manuel de Zúñiga y Fonseca cuyas partidas cons los precios cada una son las siguientes:

[Se transcribirán a continuación únicamente aquellos objetos que pudieran haber tenido algún interés artístico, obviando almohadas, doseles y telas]

Una tapicería de la historia del testamento viejo que tiene seis anas y media de cayda y toda ella trescientas y Sesenta y tres a seis ducados cada una ymporta veinte y tres mil novecientos y cinquenta y ocho Rs ---230958

Dos Biombos grandes de la India tassados en tres mil y trescientos Reales ----- 30300

Una alfombra del Cayro de felpa larga que tiene doce baras de largo y siete de ancho tassada en cinco mil quinientos y quarenta y quatro reales---50544

Ciento tres mil quatrocientos y noventa y nueve reales que la dha Señora Condessa doña Leonor María de Guzman se ha de obligar y desde luego obligan los otorgantes a que los distribuya y gastara en el entierro del dho señor don Balthasar de Zuñiga y sus herederos y descendientes que ha de ser el entierro principal que está elexido por sus Ex^{as} de su convento de agustinas recoletas de la Ciudad de salamanca de que es patrona única la dicha Señora Condessa doña Leonor María de Guzman con cargo de que su Ex^a dotte y funde una capellanía de una missa cada día y ocho Contadas cada año que unas y otas se han de decir en el dho convento en la forma que esta ajustado entre su Ex^a y el dho señor Conde de Ayala. Esto por quanto el dho señor Conde de Ayala por si como heredero de la dha señora su hija y padre de la

dha Señora Condessa de Monterrey su hija (se refiere a la VII condesa de Monterrey)
[...]

DOC. 12: AUTO POR EL QUE SE HACE INVENTARIO DE TODOS LOS BIENES DE LA CONDESA RECOGIDOS EN LIBROS DE CONTADURÍA Y ALMONEDA.

(AHPM, 7685: 775).

En la villa de Madrid a veinte y seis días del mes de enero año de mil y seiscientos y cinquenta y cinco = el Sr. Don Miguel de Salamanca del consejo y juez pribativo por Su Magd nombrado para la admon y cumplimiento de la hacienda y testamento de la S^a condesa de Monte Rey D^a Leonor María de GUzman difunta proveyó y mando para el efecto de cumplir dho su testamento se hiciese luego ymbentario de sus bienes Raíces sacando memoria de ellos de los libros de la contaduría de dha señora y de otro cualquier parte por donde pueda aver noticia cierta y así mismo se haga ymbentario de todos sus bienes muebles Plata oro joyas y demás menaje se hallo en su casa y echo se haga tasación de ellos por las personas q se nombraren todo lo cual seaya de hacer asta que otra cosa se provea por Don Miguel Sotelo Cav.^o de la orden de Santiago y por Don francisco Ochoa Samaniego Cont.dor de resultas de Su magd. Ambos testamentarios de dha señora y [...] de tanta confianza suya como lo manifiesta su testamento y por Ariodante Petrarca Aruzo cargo guarda ropa de dha señora y dho ymbentario y tasación por los tres referidos se haga mientras otra cosa no se proveyere ante Diego de Orozco Svano de numero y echo uno y otro se vendan en publica almoneda ante Scrivano los bienes muebles plata oro y joyas y demás menaje conforme a la tasación a quien mas diere por ello con declaración que el precio resultare de ellos a de entrar en poder del dho Don Miguel Sotelo cavallero del avito de Santiago a quien se nombra por thesorero de dha hacienda el cual no pagara ninguno de los que en su poder entrare sin orden de su señora tomando de todo la razón D Francisco Ochoa Samaniego contador de Su Magd a quien nombra por contador de esta administración y así mismo se manda no se entregue cosa

alguna de dicha almoneda sin que antes este satisfecho el precio en que se (...) con apercibimiento que será por cuenta de los referidos. Todo lo que contra esta orden se hiciere así lo mando y probeyo reservando el prover y mandar todo lo que juzgare conveniente para la meor dirección de dha almoneda y administración de hacienda. Y así lo mando y firmo:

Miguel de Salamanca, ante mi Diego de Orozco

DOC. 13: ORDEN DE HACER ALMONEDA TRAS LA MUERTE DE LA CONDESA.

(AHPM, 7685: 920).

En la Villa de Madrid treze días del mes de febrero el año de mil y seiscientos y cinquenta y cinco el Sr. Don Miguel de Salamanca del consejo de su magestad a cuyo cargo esta la administración de los vienes y hazda. que quedaron por fin y muerte de la Sra D^a Leonor María de Guzman y cumplir su testamento = Dijo que por quanto se a hecho ymbentario y tasación de dos vienes y para que se vaya cumpliendo con dho testamento mandose empiece el Almoneda que tiene mandado el lunes que viene quince de este presente mes y se vendan y rrematen todos los vienes por voz de pregonero p^{pco}. [público] en la forma [...] en la persona o personas que más dieren por ellos y decontado el precio como lo tienen mandado y se aga notorio a D. Miehuel Sotelo Cav^o de la orden de Santiago thesorero de la casa y administración para que lo execute y de principio a ello para que sea con la mayor brevedad. Ansi lo mando probeyo y firmo

Ante mi Diego de Orozco

DOC. 14: ORDEN DE LA CONDESA PARA QUE NO SE LES PIDAN CUENTAS DE SUS BIENES A SUS ADMINISTRADORES.

(AHPM, 7685: 651)

“Item quiero y es mi voluntad que respecto a Don Miguel Sotelo Cavallero de la orden de Santiago y D Franco Ochoa Samaniego mi Contador un cuidado de la Almoneda que se ha hecho de algunos de los vienes que quedaron del Conde mi sr que esta Gloria aya y de la administración de mi hacienda no se les pida mas quenta que la que dieren de toda mi hacienda porque fio de la christiandad de ambos y de la confianza y estimación que he hecho dellos cumplirán con lo que deben a ella”.

DOC. 15: ALMONEDA DEL MARQUÉS DEL CARPIO EN LA QUE SE VENDE EL TICIO DE TIZIANO.

(A.D.A., C.221-2: s.f.)

[transcripción parcial]

“Memoria de las pinturas que llevó Dn Juan de Salazar en pago de 50.485 Rs que hubo de a ver por su razón, astan fin de Dizre [diciembre, de 1692]”

Almoneda

Nº54 Un retrato de Jacobo Tintoretto de medio cuerpo tasado en 10100 rs (1.100 reales)

Nº 143 Una pinturas de nra Sra Y el niño de una quarta conbidrio y marco dorado tasado en ___0600.

Un Asta de Unicornio tasada en ___ 10500.

Jardín

Nº 13 Un quadro de Tizio original del tiziano de bara y media de cayda en ___20200.

Nº 20 Un retrato de medio cuerpo de perfil con una coluna y otra balastrada poniendo el brazo en la zinta y con un papel en la mº [mano] de vara y terzia de caída con mco [marco] dorado tasada en _____20300.

“Sello tercero. 1689”- Inventarios-tasación- Ordenado. Tiene algunos asientos como el 204 que no tiene el de 1688. Este inventario no siempre pone el comprador.

Nº 13 Un cuadro de Ticio original del ttiziano de vara y media de cayda y bara y tercia de ancho..20200. [en el margen izquierdo pone “Velasco”

DOC. 16: OBLIGACIÓN DE QUE SE LLEVEN AL CONVENTO DE LAS AGUSTINAS ORO, PLATA, PINTURAS Y OTROS OBJETOS QUE QUEDAN TRAS LA MUERTE DE LA CONDESA DE MONTERREY.

(AHPM, 7685: 927r-928v.)

[Carta de pago de Bernardo Ordoñez de Lara a Miguel Sotelo].

En la Villa de Madrid a diez y siete días del mes de febrero año de mil y siscientos y cinquenta y cinco ante mi el escribano y testigos Don Bernardo Ordoñez de Lara vecino de la ciudad de Salamanca residente en esta dicha villa y en virtud del poder que tiene la madre superiora y Religiosas del convento de nra Señora de la Concepción Agustinas Recoletas de la dicha ciudad que le otorgaron en ella en diez y nueve de Henero pasado de este presente año ante mathias de Zamora scribano del numero della confeso aber recibido y pasado a su parte y poder Realmente y con efecto del señor don Miguel Sotelo Cavallero de la orden de Santiago como thesorero de los Bienes y hacienda que quedaron por fin y muerte de la Exma Señora Doña Leonor María de Guzman Biuda del exmo señor don Manuel de Fonseca y Zúñiga conde que fue de mte Rey y de fuentes y de los consejos de estado y guerra de su magestad y superintendente en el de Italia =Veinte y cinco mil Ciento y Setenta y quatro Rs de Vellon y también toda la plata y alajas y demás cosas que por auto y

libramiento del señor D. Miguel de Salamanca del consejo de Su Magestad a cuyo cargo esta la administración de los dos Vienes y cumplimiento del testamento de dha señora se le mandaron entregar para el dho Convento cuyo poder y libramiento pide ante mi el presente escribano se ponga e yncorpore en esta escritura [...] e yncorpore que es de thenor siguiente:

Poder [...] y así mismo le damos para que pueda pedir a los señores testamentarios de los exmos señores D. Manuel de Fonseca y Zúñiga conde que fue de Monterrey y de fuentes de los Consejos de estado y guerra de su magestad y superintendente en el de Italia y Doña Leonor María de Guzman su mujer el cumplimiento de lo que los señores dejan dispuesto en favor de este convento y Reciva las cantidades de oro y plata de las pinturas y otras quealesquiera alajas que los dos señores testamentarios le entregaren y del recibo de todo ello de y otorgue la carta o cartas de pago necesarias en rrenunciación de leyes de entrega no pareciendo ante escribano que de ella de fe [...].

DOC. 17: SOBRE EL PATRONAZGO Y FUNDACIÓN DE LAS AGUSTINAS RECOLETAS DE SALAMANCA.

(BNE: PORCONES/968 (34:1)).

[extracto del documento en el que se transcriben los epígrafes relativos a la
fundación de agustinas recoletas]

Monterrey, Manuel de Acevedo y Zúñiga, Conde de (1582?-1653), Por el Señor D. Manuel de Fonseca y Zúñiga, Conde de Monterrey y Fuentes, del Consejo de estado de su Magestad, y su Presidente en el de Italia, como Patrono del Conuento de Santa Ana, de Agustinas Recoletas de la ciudad de Salamanca, y por la priora, y religiosas de dicho Convento con el Licenciado don Francisco de Arguez, y el Fiscal eclesiastico del obispado de Ávila. SOBRE: "Que se declare no hacer fuerza el Nuncio de su Santidad en no otorgar la apelación interpuesta por los dichos don Francisco y Fiscal Eclesiástico de la sentencia en que declaró por legítimamente unido al dicho

convento el Beneficio de la Parroquial de San Salvador de Ladrada, y le mandó dar la posesión del, y que se acudiesse con sus frutos y rentas”

2. *“Suponese Brevemente para inteligencia deste pleito que la Santidad de Urbano Octavo concedió un indulto al señor Conde de Monterrey, que a la sazón se hallaba Embaxador de su Magestad en Roma, para que pudiese optar, y elegir en los Obispados de Cuenca, Salamanca, Ávila, Zamora, y Ciudad Rodrigo, mil y quinientos ducados de oro de Camara, de renta perpetua en Beneficios simples que fuesen reservados a la Sede Apostólica, así por suceder las vacantes en meses apostólicos, como por otro qualquier genero de reservación, aunque por otros indultos, y privilegios concedidos antes, o que después se concediesen...*

3. *Por el año siguiente de 35. El dicho Conuento de santa Ana dio su Patronazgo al señor Conde, y en su nombre se aceptó, y capituló, que le edificaría Iglesia, y Monasterio nuevo en sitio conveniente, y que para sus alimentos le dotaría de quatro mil y docientos ducados de renta Eclesiástica, conforme a los Breves e indultos que tenía de su Santidad, concierto, pactos y condiciones de que se otorgó escritura entre ambas partes, que se aprobó y confirmo por el Nuncio de su Santidad”.*

DOC. 18: TRABAJOS DE COLOCACIÓN DE LAS PINTURAS DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE LAS AGUSTINAS RECOLETAS DE SALAMANCA.

(AHPsa, prot.4405: 852-853)

12 de agosto de 1656

Clavera: A Juan Cardoso arcabucero por una clavera para rebatir Las cabezas de las tachuelas para las pinturas de los retablos tres reales---u003

Pintor: a Gabriel Martín pintor por ocho días que se ha ocupado en clavar todas las pinturas del retablo maior componer lo que estaba desrostrado y añadiendo algunas a ocho reales cada dia por el y un oficial que le ayudó montan sesenta y quatro reales----u064

DOC. 19: OBLIGACIÓN PARA QUE SE LLEVEN LOS MEJORES OBJETOS DE LA HACIENDA DE LA CONDESA DE MONTERREY PARA ACABAR LA IGLESIA.

(AHPsa, prot.4405: 523)

Don Miguel de Salamanca, administrador de los bienes de doña Leonor María de Guzman, por su fin y muerte: Y estando en la dicha potestad y zedula que va ynexporada por quanto. En las clausulas del testamento que la dcha Señora otorgó ay una en que dispone que de lo mas bien parado de Su hazienda Si la Yglesia de La Concepción de agustinas rrecoletas de la ciudad de Salamanca y entierros Del dicho señor conde y Son no estubieren acabados al tiempo de su fallecimiento se saque lo que pareciere a sus testamentarios ser necesario para acabar uno y otro con La brevedad posible y para que tenga efecto lo contenido en la dicha clausula por no estar acabada la dicha obra se necesita de persona que tenga la asistencia superintendencia y conocimiento de la dicha obra de toda confianza y satisfacción e inteligencia y porque todo concurre en Don Bernardo hordoñez de Lara canonigo Cardenal de la Santa Yglesia de Orense quien la a sistido desde el año de milly seiscientos y quarenta y tres hasta el dia del fallecimiento de la dcha Señora y lo esta continuando por el presente Le di poder y facultad bastante para que asisita a la dcha obra y tenga superintendencia della sigun y como la tubo en vida de los dchos Señores Conde y Condesa de monteRey y para que aga los conciertos y pagas de materiales que fueren necesarios para la dcha obra y lo concierte adetaje En la dicha obra se le pasaran en quenta con las escrituras y carta de fe de pago de sus rrezivos y en lo demás con la rrelazion jurada que diere para su quenta de los pagamentos de cada semana con que de lo que fuere obrando en la dhca obra [...]

DOC. 20: TESTAMENTO Y MEMORIA DE JUAN DOMINGO DE HARO (1716) EN EL QUE SE TASAN LAS ALHAJAS QUE DEJA A DIFERENTES PERSONAS Y CONVENTOS.

(AHPM, 13996: 105-126)

[Extracto del documento en el que se transcriben únicamente los epígrafes relativos a los bienes].

[105] *Declaro que de los Legados que dejó la Exma Sra condesa mi mujer a las dchas sus criadas en una memoria escrita de su mano que esta con su testamento de que hay razón en mi contaduría, los más están satisfechos, como consta de los recibos que hay en ella. Y los que faltasen de las que no han percibido sus legados, se deberán cumplir como lo mando dándoles satisfacción en alajas, las que escogieren por tasación con baja de la tercera parte de ella [...].*

[112] [...] *Y a sí mismo declaro que todo el curso de mi H[acien]da sea empleado en servicio de sus Magestades, los Señores Reyes D Felipe quarto, don Carlos II que esta gloria hayan y D Felipe Quinto que Dios Guarde pues desde la edad de ocho años empecé a servir con el empleo de Menino prosiguiendo después en la profesión militar hasta ocupar los primeros puestos de Guerra y otros de la mayor confianza [...].*

[114] [...] *“Item mando al convento de mi [...] Padre Sn Franco de la observancia de esta Corte, cien ducados de vellón por una vez, por vía de limosna, en alajas, las que eligieren, dándolas por la tassa [ción] con baja de la tercera parte de ella y pido al padre Guardian y demás religiosos del referido convento me encomienden a Dios” [...].*

[114] *Idem a los conventos de San Gil, San Bernardino extramuros, al convento de Caballero de Gracia, al convento de Capuchinas de esta corte, hospital del Buen Suceso, Hospital General, Convento de Dominicas de Loeches.*

[117] *“Ytem mando se le entreguen al Padre Dn Manuel de Valencia mi confesor, quatro mil ducados de vellón, por una vez en alajas, las que eligiere dándoselas por la tassa. Con baja de la tercera parte de ella, para que ejecute con este legado, lo que le tengo comunicado en confesión y en caso de que haya fallecido antes que yo o de haber mudado de confesor, dejare yo cumplido este legado” [...].*

[118-119] *Idem a Manuel Fernández de Riviera capellán, Isabel Clov que sirve en su casa y es de Flandes, a Margarita de Trapaaga, viuda de su secretario José de Manuel de Ortega, Isabel Parra Martínez, Melchor de Santoyo Pimentel caballero y a su mujer Doña Teresa Galaz su mujer un retrato de la Venerable Madre María de Agreda, guarnecido en acero, a Juan Antonio de Peñaranda contador de su casa, a Don Pedro Álvarez de Cadro, su secretario y también de SM. A don Fernando de Contreras su paje de cámara, a Andrés Ignacio de Ansotegui su paje, a Manuel Jacinto de Salazar su tesorero, A Andres Rubio su paje de cámara más una pintura en tabla de Sn Francisco de Paula con su marco de ebano, a don Esteban Romero su agente.*

[119-122] *A Jose de Villegas su gentil hombre, a Don Agustín de Saceda y Villa sante, oficial tercero de la secretaria de Flandes más una pintura de Nuestra Señora de la carbonera de dos que tiene iguales hechas en Flandes., a don Bartolomé Vazques, oficial de la contaduría de su casa, a Francisco Mayoral escribano de número, a Francisco Ibáñez hijo de su camarera, a Gaspar Muñiz su ayuda de cámara más una pinturica de nuestra señora de la carbonera hecha en Flandes, José Marion ayuda de cámara, José de Ceucurriaga ayuda de cámara, Juan Enríquez Langembach y Juan Pedro su hermano sus criados, Domingo de Castro su veedor, Pedro Coursel su cocinero, Domingo González mozo de retrete, Antonio Caldoyra su repostero, Antonio Sarto su guardarropa, Pedro Álvares Portero de mi casa, Juan Moreno, Jardinero de mi casa, Pedro Juan mi caballero, Manuel Pérez de Albeniz, D Tomás Cotilla que sirvió en su casa, a Domingo de Haro jardinero del Prado también alajas como todos [...].*

Agustín Prieto su cochero, Antonio del real su cochero, Adrian Rencaito su cochero, Antonio García lacayo, José Calvo lacayo, Francisco Castillo mozo de mulas,

Francisco Gonzales, mozo mulas, Tomas de Colines mozo de caballos, Pasqual Gabela barrendero [...] [123]

[126] [...] Item mand y es mi voluntad que al Jardinero y al mozo que estuviere en mi jardín del Prado, al tiempo de mi fallecimiento se le continúe y pague la ración que gozaren hasta tanto que mis testamentarios hayan dispuesto del dho Jardín para el puntual cumplimiento de lo que en esta memoria dejo ordenado porque en esta forma se mantenga cuidado y aseado, como y esta. Ytem declaro que tengo hechos inventarios de mis bienes muebles que se hallaran en mi contaduría y que de los raíces y otros efectos que me pertenecieren consta también en ella donde encontrarán razón clara mis testamentarios [...].

DOC. 21: PRIMER INVENTARIO DE LOS BIENES DEL CONVENTO DURANTE LA DESAMORTIZACIÓN DE MENDIZABAL.

(ARABASF, 2-8-5: s.f.)

Agustinas Recoletas de Salamanca

Refectorio: Once cuadros

Ante refectorio: Trece cuadros de los fundadores

Oficina del torno y ante torno: tres cuadros en el horno y dos en el ante horno

Claustro bajo: En los cuatro ángulos seis cuadros colgados al rededor, doce de todos tamaños y un paisaje.

Claustro alto de dormitorios: En un claustro cinco cuadros, en el ante corredor cuatro muy comunes. En la capilla de los dolores un cuadro, y tres de papel; catorce cuadros medianos en el claustro alto, en la escalera de pizarra cuatro cuadros emporrados en la pared, y en los dormitorios --- de varias representaciones.

Sacristia: Cinco cuadros

Coro, ante coro y capitulo:

Nueve cuadros de varias representaciones, en el antecoro seis cuadros, en el capítulo cinco retratos de prioras muertas y dos cuadros.

DOC. 22: SEGUNDO INVENTARIO DE PINTURAS DEL CONVENTO.

(ARABASF, 2-8-5: s.f.)

Convento de Agustinas Recoletas

Un cuadro de tres varas y media de alto, sobre dos y media de ancho: representa la Concepción con unos niños a los pies, original de Ribera, llamado el Españolito: está mal conservado y colocado en el Coro bajo, encima de una puerta.

Cristo crucificado con la Virgen, S. Juan y Magdalena, parece original de Lanfranco, del mismo tamaño que el anterior y está colocado encima de la reja del mismo coro.

La Condesa de Monterrey presentando a Sato Domingo diferentes religiosas de dicha orden cuadro apoyado encima de la Puerta que conduce a la Portería en el Claustro bajo.

Tres apóstoles en algunas capillas de los angulos del citado claustro; parecen de Lanfranco, están en tela, del tamaño natural.

Una santa Ines de cuerpo entero de una vara y media alta firmada por Pacceco de Rosa y está en su cuarto algo oscuro con ventana en el techo del claustro alto.

Un cuadro de Santa Maria Magdalena en el Desierto con gloria de Ángeles en lo alto de una capilla o cuarto cerca del refectorio y esta junto a una ventana, será de unas dos varas y medias

Nota: Los de la iglesia todos son cuadros excelentes y originales.

**DOC. 23: INVENTARIO DE LA DESAMORTIZACIÓN REALIZADO POR VALENTIN
CARDERERA, 1839.**

(ARABASF, 2-8-5: s.f.)

*Inventario que forma la Comisión Científico- artística, de los cuadros hallados en los
Conventos de esta Ciudad que a esta continuación se espresaran, en virtud de la
visita que ha hecho en los mismos. (1839).*

[extracto del documento relativo al convento de agustinas recoletas]

Refectorio:

Otro id. de S. Agustin, de cinco cuartas y marco negro.

Claustro vajo:

Otro id. de S. Pablo, de dos y media baras, fijo en la pared.....Sor. Rivera

Un cuadro de San Pedro fijo en la pared id.

*Otro id. embutido en la pared que representa la presentación de Sor. Por
Pilatos.....Sor. Rivera*

Coro:

*Un cuadro de tres baras, marco dorado que representa una Purisima
Concepción....Sor. Rivera*

*Dis id. de dos y media baras, de S. Agustín y S. Francisco, originales
del.....Sor. Rivera*

Dormitorio:

La Huida a Egipto.....De Rivera

Otro id. de dos varas del alto y una de ancho: Sta. Inés.....De Rivera

Claustro alto:

Otro id. de igual tamaño (dos varas) y marco, de Sn. Joaquin y Sta. Ana

DOC. 24: INVENTARIO DEL CONVENTO REALIZADO POR LA COMISIÓN DE SALAMANCA.

(AHPSa, 10, 2, 14-17)

Inventario de los cuadros de los conventos de Monjas de esta ciudad formado por la Comisión Científico-artística de la misma en virtud de la visita hecha en aquellos. 1839.

Convento de Agustinas recoletas

REFECTORIO:

Un cuadro de S. Francisco de Padua de cinco cuartas con marco negro

Otro del Bautismo del Señor, de dos varas con marco negro

Otro id. De S. Agustín, de cinco cuartas y marco negro

Otro id. De una Soledad, de dos varas marco id

Otro id. Id. De una vara y marco igual

Otro id. De un Salvador, de dos varas, marco id

Otro id. De Sta Teresa de siete cuartas de alto y cinco de ancho, con marco id

Otro id. De S. Gerónimo, de una vara con marco id

Otro id. De un retrato de una Re. Me de la orden, de una vara, sin marco

Una estampa de S. Agustín de papel

ANTERREFECTORIO:

Un retrato de don Manuel de Fonseca de dos varas y cuarta de alto, con marco negro

Otro id. De Da Leonor de igual tamaño

Otro id. De la Re. Me Ines, con id. Id.

Otro ir de D. Domingo de Aro, de cinco cuartas y marco dorado

Otro id. De la Segunda fundación del convento de dos varas, y sin marco

Un cuadro de Sto Tomas de Villa...., de una vara, marco id

Un retrato de una niña de cinco cuartas

Un cuadro de Nuestra Señora de Velen, de tres cuartas y marco negro

Otro id. De una Dolorosa de medio cuerpo de tres cuartas, marco negro y adorno blanco

Un cuadro correspondiente al fundador de tres cuartas sin marco

Un cuadro de un Crucifijo emutido en la pared, de una vara

CLAUSTRO BAJO:

Un cuadro de S. Andrés de dos y media vara de alto, fijo en la pared

Otro id. De Santiago menor de igual tamaño y en id

Un retrato de una Be Madre, sobre la Puerta de una vara y marco negro

Un cuadro de Cuarto vara aprisado, representa la visita a un Puerto

Otro id. De S. Pablo, de dos y media varas, fijo en la pared.....Sor. Rivera

Un cuadro de S. Pedro fijo en la pared, id

Otro id, que representa la fundación del convento de Loheches, de dos varas, apaciado, y sin marco

Otro id. De S. Blas, de dos y media varas de alto, con marco negro

Otro id. De Nuestra Señora, de vara y media con marco id.

Una taba embutida en la pared de vara y media, representa un descendimiento.....Fernan do Gallego

Otro id. De dos y media varas de alto de Sto. Tomas de Villanueva, marco negro

Otro id. Embutido en la pared que representa la presentación de Sor. Por Pilato.....Sor. Ribera

Otro id. De tres cuartas, de un Benerable, marco negro

Otro id. De la presentación del Sor. A la S. Magdalena de dos varas Con marco negro

Otro id. De tres cuartas el retrato del Illmo. Sor. Silvestre Garcia

Otro id. De vara y media, representa el retrato de la S. Me Maria de S. José, con marco negro

CAPITULO:

Cinco retratos de Benerables Muertas de una bara de alto y cinco cuartas de hancho, con marco negro

Un cuadro de dos y media varas, la muerte de la Magdalena, marco negro, moldura dorada

Otro id. De igual tamaño de Sta. Francisca Romana

ANTECORO:

Un cuadro que representa el Señor en la humildad de dos varas de alto y dos y media de largo, embutido en la pared

Dos id. De los reetratos de los fundadores de tres cuartas de alto marco negro

Otro id. Ntra. Sra de Velen de vara y media, marco negro y moldura dorada

Otro id. Sta. Cristina, de vara y media, y con marco negro

Otro id. De tres cuartas del orden dominical, con marco negro

CORO:

Un cuadro de tres baras, marco dorado que representa una Purisima Concepción.....Sor Rivera

Dos id. De dos y media varas, de S'Agustín y San Francisco, originales deSor Rivera

Otro id. De tres varas de alto, y dos de ancho. La Transfiguración del Sor, marco jaspeado

Otro id. De Cuatro varas marco dorado, una Soledad

Otro de tres varas marco negro ...dorada sobre una reja del Coro; el Sor en la Cruz, orig...Sor. Donoso

Otro id. De una vara. La oración de los Santos Reyes

Otro id. De tres cuartas, marco negro, molduras doradas. La oración del Huerto

Otro id. De tres cuartas, marco negro: S.José

ESCALERA DE PIZARRA:

Un cuadro de dos varas de alto y cuatro de largo: el Sor en la calle de la Amargura

Otro id. De igual tamaño, clavado en la pared y de igual marco: un S. Benito

Otro id. De dos varas, marco negro, de la Samaritana

Otro id. De vara y media con marco negro un S. Gerónimo

DORMITORIO:

Un cuadro de tres varas, marco negro, muy estropeado; un Señor Crucificado

Otro id. De dos varas, con marco negro, el Señor en las alturas

CLAUSTRO ALTO:

Un cuadro de cinco cuartas de alto, con marco negro: Ntra. Sra. De la Misericordia

Otro id. De una vara y con marco igual de S. Juan y el Niño

Otro id. De una vara, marco id. La Magdalena

Otro id. De tres cuartas y con marco igual El Niño de Dios

Otro id. De cinco cuartas y marco negro. La Huida de Egipto.....de Rivera

Otro id. De dos varas de alto y una de hancho: Santa Inés.....De Rivera

Un cuadro de vara y media marco negro: el nacimiento de S. Juan. Es copia

Otro id. De cinco cuartas, marco negro un S. Antonio

Cuadro id. Embutido en la pared, el Misterio de Nuestra Señora

Otro id. De una cuarta, representa el retrato del Pe. Gerónimo, fundador del Colegio de S. Cayetano

Otro id. De cinco cuartas de alto y vara y media de hancho, sin marco: representa el Misterio de Nuestra Señora (otra vez)

Otro id. De cinco cuartas de alto y dos varas de largo marco negro: S. Francisco en el Desierto.....Sor. Donoso

Otro de cinco cuartas con marco negro de S. Juan de Sagun

Otro id de igual tamaño, y id: S. Pedro

Otro id de vara y media y marco igual El Sor atado a la Columna

Otro id.id.id Sta Teresa

Otro id de dis varas, marco negro: Ntra Sra de la Peña de FRancisal, con S. Antonio y S. Buenaventura

Otro id. De dos varas con marco negro un S. Antonio

Otro id. De igual tamaño y marco, de Sn Joaquin y Sta Ana

Otro id. De una vara y con marco igual Ntra Señora

TORNO INTERIOR:

Un cuadro de vara y media son marco un Purisima Concepción

Otro id. De tres cuartas y marco negro, el Señor con la Cruz a cuestas

Otro id. De vara y media y sin marco; el Sor. A la Columa

Otro id. De igual tamaño y marco negro La Encarnación

Otro id. De igual gradeza y marco negro de Nuestra Señora

PORTAL:

Un cuadro de tres varas y marco negro, La Calle de la Amargura

Otro id. De cinco cuartas y marco igual de una Nuestra Señora

DOC. 25: RELACIÓN DE CUADROS DE LOS CONVENTOS DE MONJAS DE LA CIUDAD DE SALAMANCA.

(AHPSa 10, 5, 1)

Relación del número de cuadros que contienen los Conventos de monjas de esta Ciudad, según inventarios de 20 de julio de 1839.

Agustinas Recoletas, noventa y cuatro cuadros en lienzo, talla y cobre y entre ellos,

Un S. Pablo de 2 ½ v. de Rivera

Una tabla de 1 ½ v^a, el descendimiento de Fernando Gallegos

Otro, Jesucristo ante Pilatos, de Rivera

Otro de 3v, La Concepción, de id

Otro de 2 ½ S. Agustin y S. Francisco, de id

Otro de 3 v, El Señor en la Cruz; de Donoso [Lanfranco]

Otro de 1 ¼ La Huida de Egipto, de Rivera

Otro de 2; Sta Ines, de id

Otro de 5/4 de San francisco en el desierto, de Donoso

DOC. 26: ORDEN PARA LA PRESERVACIÓN DE ALGUNOS CUADROS DEL CONVENTO Y POSTERIOR TRASLADO A MADRID. 10 DE FEBRERO DE 1836.

(ARABASF, 2-8-3: s.f.)

Nº1: 10 de febrero de 1836

Póngase una orden reservada al Gobernador civil de Salamanca encargándole que averigüe si aun existen en el convento de Agustinas recoletas de aquella ciudad los cuadros indicados en la adjunta nota, que se le copiará. Que en el caso de que existan es necesario que trate de que para que no se acaben de deteriorar y perder se trasladen con las mayores precauciones a esta Corte para su restauración y compostura: que si creyere esto de difícil ejecución por no haber disposición por parte de la Comunidad a prestarse a esta cesión, o bien que encontrare dificultades de otra especie, trate por ahora de asegurar la permanencia de dichos cuadros, tomando cuantas providencias le dicte su celo para que de ningún modo se enagenen ni deterioren, dejando responsable de ello a quien tubiere por conveniente: y que por ultimo S.M. en comienda a su celo y a su amor por las artes el tomar cuantas disposiciones anticipadas juzgue oportunas para que dichas pinturas puedan con el tiempo trasladarse a completar el Museo de esta Corte, y salvarse de la ruina que en su situación actual les amenaza.

10 de marzo de 1836

Dirijase este oficio con devolución a la Academia de Sn Fernando, para que en su vista y noticia de los cuadros a que se refiere el Gob^{or} civil, y cuya lista se le podrá remitir, proponga los conveniente p^a su conservación.

DOC. 27: REAL ORDEN PARA LA PRESERVACIÓN DE LOS CUADROS Y POSTERIOR TRASLACIÓN A MADRID. 11 DE FEBRERO DE 1836.

(ARABASF, 2-8-3: s.f.)

Al gobernador civil de Salamanca

Sección 4ª

Madrid 11 de febrero de 1836

En la soberana voluntad de S. M la reina Gobernadora que con presencion de la adjunta nota averigüe V S si existen aun en el convento de Agustinas recoletas de esa ciudad los cuadros espresados en ella. Que existiendo, y a fin de que no se acaben de deteriorar y perder procure V S se trasladen con lo mayores precauciones a esta corte pº su restauración y compostura. Que en el caso de no poder verificarse esto por no prestarse la Comunidad a la cesion de cuadros, o por cualquiera dificultad de otra especie, trate VS por ahora asegurar la permanencia de estos tomando cuantas providencias le dicte su celo para evitar que de ningún modo se enagenen ni deterioren, dejando responsable de ellos a quien V. S. tuviera por conveniente y por ultimoo encomienda S. M. al celo de V. S. y a su amor por las artes el que adopte cuantas disposiciones anticipadas juzgue oportunas para que dichas pinturas puedan ahora o más adelante trasladarse a completar el Museo de esta Corte, y salvarse de la ruina que en su situación actual les amenaza

De Rl. Orden lo digo a V.S para su --- y cumplimiento de esta soberana resolución

DOC. 28: NOTA SOBRE LA EXISTENCIA DE ALGUNAS PINTURAS DE LA IGLESIA DE LA PURISIMA CONCEPCIÓN.

(ARABASF, 2-8-3: s.f.)

1836

Nota sobre los cuadros de la Yglesia de las Agustinas recoletas de Salamanca.

Esta Yglesia fue costeadada por el conde de Monterrey Embajador en Nápoles y en Roma; y la adornó con diferentes pinturas de mucho mérito, hechas por los mejores maestros de entonces, como el Españolito, Lanfranco, Caballero de Maximo y algún otro. Algunas de ellas estaban años pasados tan arruinadas, que es probable hayan perecido ya, especialmente un Nacimiento de Ribera colocado en uno de los altares colaterales, que hacia medio siglo estaba cayéndose a pedazos. De todos modos

debe procurarse que vengan a Madrid para la Academia o para el Museo las siguientes:

La Concepción, del altar mayor: obra magnífica del Españolto: en mi concepto la mejor en su línea que hay en España.

La dolorosa con cristo muerto en sus brazos: es también del Españolto y estaba colocada en el mismo altar.

El Nacimiento, de que he hablado atrás, si existe todavía

Una Virgen del Rosario, también de Ribera, que estaba en el otro altar colateral.

Un san Genaro entre nubes de gloria, también del españolto

Una anunciación de Lanfranco

Un Cristo Crucificado, acompañado de la Virgen, S. Juan y la Madalena a los pies de la Cruz: obra de incierto autor, pero también de mucho mérito.

Estos tres cuadros últimos estaban colgados de las paredes a los pies de la Yglesia, como unos y otros son bastante grandes, y deben hallarse tan secos y desquebrajados, es preciso que se tengan mucho cuidado al empaquetarlos, y que se traigan de modo que no vengan hechos añicos.

Hay a la verdad en el altar mayor y en algunos de los otros, cinco o seis cuadros del caballero Maximo, que aunque buenos no tienen el mismo mérito que los otros. Entre ellos sin embargo hay una S. agustin a la orilla del mar, un S. Juan, y una Visiación, que si mal no me acuerdo valdrian también la pena traerse. Por fortuna estos del Caballero Maximo son más chicos que los expresados arriba.

DOC. 29: NEGATIVA DE LAS MONJAS A CEDER AL GOBIERNO LOS CUADROS DE LA IGLESIA. 16 de febrero de 1836.

(ARABASF, 2-8-3: R. 249-v-)

Gobierno civil de provincia. Salamanca.

Excelentísimo Señor

En 16 de febrero ultimo anterior fui atacado de vómitos de sangre y dolores vehementísimos de estómago de cuya dolencia no estoi aun enteramente convallecido, y por lo cual no he podido cumplir con anterioridad la Real Orden reservada que V. E se sirvió comunicarme con fecha 14 del citado mes para si existían aun varias pinturas del Españolitos y otros Pintores celebres en el Convento de Agustinos Recoletos de esta Ciudad, se trasladases con el mayor esmero a esa Corte para completar el Real Museo de Pintura. Efectivamente existen aun todos los cuadros expresaban la nota que acompañaba la Real Orden precitada, mas no en el Convento de Agustinos Recoletos, y si en el de Agustinas de la misma observancia. Todos indudablemente son de las mejores producciones de tan célebres Maestros, pero se hallan bastante deteriorados por hallarse situados en una Yglesia mui húmeda; en tales términos que el cuadro de un Nacimiento de Ribera, que es del mayor mérito, se halla enteramente desfigurados por haber encargado las Monjas su reparación a un Pintor que no tenia ni el menor rudimento de su arte.

He propuesto a las Monjas si querían cambiarme dichas Pinturas por otras de sus mismas dimensiones, que por cuenta del Gobierno se colocarían en los mismo altares de que se sacaban las otras; pero se han negado enteramente a mi propuesta, y me he visto en la precisión de mandar a la Priora que ella y el Capellan de la Comunidad, bajo su responsabilidad personal, conserven dichos cuadros sin enagenarlos ni moverlos de su sitio sin expresa orden mia, y que si alguno de ellos, por su hazar, sufriere algún descalastro, me den parte inmediatamente a fin de que se proceda a su reparación por mano inteligente y evitar que se repita la desgracia acaecida al Nacimiento de Ribera.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Salamanca 16 de febrero de 1836

Excelentísimo Señor

Pedro José Villena

DOC. 30: SOBRE LA PROPIEDAD DE LAS PINTURAS.

(ARABASF, 2-8-3: s.f)

La Academia de Sn Fernando en 29 de Abril de 1836

Manifiesta al evacuar el informe que sin embargo de conocer lo mucho que perderán dichas pinturas por el mal local que ocupan y falta del cuidado que requieren, cree que sino estuviese suprimido el Convento, podría respetarse la propiedad, y que en el caso de estarlo sería muy conveniente la traslación de aquellas al Museo Nacional para lo cual y recoger las demás preciosidades artísticas que existan en aquel punto y otros la Academia propondrá sujetos inteligentes y de su confianza.

Nota:

Como la mesa no tiene la menor noticia de que el Convento de Agustinas recoletas se halle en el caso de ser suprimido, nada puede añadir a los expuesto por la Academia. Por lo demás el Gobernador Civil ha tomado todas las precauciones necesarias y solo resta el tener presente este asunto por dicho Convento fuese suprimido.

28 de Mayo de 1836

DOC. 31: SOBRE EL PATRONATO DEL COLEGIO DE SAN FRANCISCO JAVIER DE NÁPOLES.

(A.D.A: C. 114-74)

Essendomi stato imposto il carico del governo del Collegio di S. Franco. Xaverio in Napoli, mi vien' imposto l'obbligo pure di offerirme per servo umilissimo di V. E., come degnissimo nipote della felice exma. Memoria dell'Eccma. Sig.ra. Contessa sua Zia fondatrice nobilissima del nostro Collegio ben'è vero, che stando nel Collegio suo pensó sempre servirla, eci gloriamo tutti li padre servire padroni cosi degni, e come bel colegio si attende per gloria del Sig.r. nostro aiuto dell'anime, ed i quelle che ci sono prossime, in particolare della natione spagnola, ci pare pure sodisfar in parte aquella Sta. Anima della Eccma. Sig.ra Contessa, e darle sempre nuova gloria accidentale nel Cielo; et aumentare li meriti dell'Ecc^a V^a, se ci riconosce per servi suoi e per talici protegge e come desideriamo e ne pregiamo S. Franco. Xaverio, che ce lo faccia presto goder in Napoli con carico degno, esolito d^a. Sua casa, cosi preghiamo VE., che alle volt ene scriva allo Sig, ri Vicerè pro tempore, che supplicano all'assenza di V.E. col i loro favor, et in particular adesso, che pensiamo seguitare La fabrica della Chiesa cominciata, epoi della casa. Io poi aspetto sempre nuovi comandamenti da V. E. ma no lascio con tutti li padre pregar il sig.re, che sempre l'accumuli nuovi favor e felicità dal Cielo, come per fine ed farli humilissima et affettuosissima riu^a. Ed tutti li PP prego N. S. dha a V. E. maggiori felicità, et abbondanza delle sue gratie. Napoli 20 di Aprile 1650.

Dell'Ecc^a ma sua persona

Servo indegnissimo

Fabritio Elefante Re. Da. Comp.a di Gesu

DOC. 32: PRIMER CATÁLOGO DEL MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA (1836-1880).

(ARABASF, 2-8-3: s.f.)

[se ha optado por una transcripción parcial que recoja únicamente aquellas obras de pintores italianos o de ascendencia italiana]

[En 1862 se solicita que se haga un catálogo de cuadros y objetos que conforman el Museo Provincial, remitiéndose el mismo 5 años más tarde, como queda reflejado a continuación]:

Museo artistico

Catalogo de

Los cuadros, estatuas y demás objetos artísticos que comprende dicho Establecimiento

Año de 1867.

Catálogo de los cuadros, estatuas y objetos artísticos existentes en dicho Museo por el mismo orden con que en la actualidad están conservados en el ex -convento de S. Esteban.

Galería Alta del Claustro

29. S. Nicolás de Tolentino, medio cuerpo-lienzo-marco pintado

49. El martirio de S. Bartolomé.....Caravaggio

Representa al santo atado a un árbol- el verdugo con la cuchilla en los dientes, mira fijamente al santo mientras le martiriza- es de noche-el fondo un paisaje-lienzo-marco dorado.

84. San Pio V.....Juan Mayno¹³¹⁵

Retrato-medio cuerpo-lienzo-sin marco

88. Judith.....Guido reni

96. El Beso de Judas.....Lucas Jordan

97. Jesús en el Huerto.....Lucas Jordan

100. La Purísima Concepción.....Andrés Baccaro

Gran cuadro donde aparece la virgen de talla natural sobre un trono de nubes y rodeada de ángeles que llevan en sus manos los atributos de la letanía-lienzo- sin marco.

147. Jesus en la cruz, la Virgen y S. Juan, copia sin concluir de Lanfranco-lienzo-marco pintado. Autor: Francisco Camilo. Dimensiones: Largo 0,975, Alto 1,253. Mismas medidas que el anterior del mismo autor, nº 146 La caída de Jesus con la Cruz, lienzo marco pintado.

149. San Francisco en Orazión.....Guido Reni

Salón de la Biblioteca

48. San Vicente Ferrer.....Juan Mayno

Predicando al pueblo-lienzo-sin marco

70. San Gerónimo.....Guido Reni, 0,697 x 0,975

Las obras que comprende el presenta catálogo no son más que restos de una riqueza, que circunstancias para todos lamentables, han destruido en Salamanca. Una parte, tal vez la mas florida de aquella riqueza, pasó en principios de siglo a manos extranjeras, con motivo de la Guerra de la Independencia. Otra parte, no despreciable que se ha perdido en la confusión de los acontecimientos

¹³¹⁵ Aunque se trata de un pintor español, lo hemos considerado aquí en base a su ascendencia milanese y su aprendizaje en Italia.

BIBLIOGRAFÍA

AGÜERO, C. *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII. Políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias* (tesis). URQUIZAR, A. (dir.tes.) Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018.

ALONSO, R. “Las esculturas napolitanas de las Agustinas de Salamanca” en MAURO, I; VICECONTE, M; PALOS, J. L. (eds.) *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona, Edicions Univesitat de Barcelona, 2017, pp. 179-181.

ÁLVAREZ, J. *El mecenazgo de Monterrey*. Salamanca, La Gaceta, 2001.

ANGULO IÑIGUEZ, D; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

ANTIGÜEDAD, M. D. *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños* (tesis doc.) HERNÁNDEZ, J. (dir.tes.) Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985.

ANTONUCCI, F. “La polémique dans la dédicace à Marino de Virtud, pobreza y mujer de Lope de Vega: à propos de quelques autres dédicaces de la Parte XX de comedias” in *Littératures classiques*, nº 83: 1. 2014, pp. 83-96.

ANSELMÍ, A. (dir.) *L’Immacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*. Roma, De Luca Editori d’Arte, 2008.

ANSELMÍ, A. “TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE: la Spagna e L’Immacolata a Roma” en ANSELMÍ, A. (dir.) *L’Immacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*. Roma, De Luca Editori d’Arte, 2008, pp. 239-299.

ARANA, I; CALVO, R. *Valentín Carderera y Solano. Viajes artísticos por Castilla y León. Dibujos de la colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2016.

ATERIDO, A. (ed.); GARCÍA, J. M. (coor.); PITA ANDRADE, J. M. (dir.) *Corpus velazqueño. Documentos y textos*. 2 vols. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales-Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2000.

ATERIDO, A; MARTÍNEZ, J; PÉREZ, J. J. *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. vols. 1 y 2. Madrid, Museo Nacional del Prado-Patrimonio Nacional, 2004.

BARBIETO, J. M. "De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid" en *Boletín del Museo del Prado*, t. 33, nº 51. Madrid, Museo del Prado, 2015, pp. 24-43. ISSN: 0210-8143.

BARCIA, A. M. *El catálogo de la colección de pinturas del Exmo. Sr duque de Berwick y de Alba*, 1911.

BASSEGODA, B. "Acerca del supuesto naturalismo de la pintura española del siglo XVII con una nota sobre *Las Meninas*" en *Archivo Hispalense*, nº 252, tomo LXXXIII. Sevilla, 2000, pp. 13-27.

BASSEGODA, B. *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

BEAVEN, L. *An ardent patron. Cardenal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle*. London-Madrid, Paul Holberton-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

BERNINI, G. P. *Lanfranco, 1582-1647*. Parma, Grafica/A. Rossi, 1982.

BIFERALI, F. *Tiziano, il genio e il potere*. Editori Laterza, 2011.

BRACA, A. *La pittura del '600 e del '700 a Napoli e in Costa d'Amalfi*. Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2017.

BRAVO, M; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (coords.), *Arte en tiempos de guerra. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte CSIC*, Madrid, 2009, pp. 445-455.

- BROWN, J. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1980.
- BROWN, J; ELLIOT, J. H. *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1985.
- BROWN, J; KAGAN, R. "The Duce of Alcalá: his collection and its evolution" en *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 2 (Jun., 1987), pp. 231-255.
- BROWN, J. *La Edad de Oro en la pintura en España*. Madrid, Editorial Nerea, 1990.
- BROWN, J. *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Editorial Nerea, 1995.
- BROWN, J. "Felipe IV como mecenas y coleccionista" en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.) *Un palacio para el rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 45-62.
- BROWN, J. "King Philip iv of Spain as Art Collector" en MARTÍNEZ, J; RIVERO, M. (dirs.) *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Arte coleccionismo y sitios reales. Tomo III, vol. 4*. Madrid, Ediciones Polifemo, 2017.
- BURKE, M. B. *Private collections of Italian art in seventeenth-century in Spain. Vols. 1-3* (tesis) Michigan, University Microfilms International, 1984.
- BURKE, M; CHERRY, P. *Collections of paintings in Madrid: 1601-1755*. Los Angeles, The Getty Information Institute, 1997.
- CACCIOTTI, B. "La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid" en *Bolletino d'Arte*. Nº 86-87, Año 1994, julio-octubre. 1994.
- CARACCIOLO, D. "L'idea Di Maurizio di Gregorio: un caso di collezionismo enciclopedico nei Seicento napoletano" in *Aprossiana. Rivista annuale di studi barocchi*. Ventimiglia, Biblioteca Aprossiana, 2004. pp. 79-109.
- CAUCCI VON SAUCKEN, P. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

CALVO MARTÍN, R. “Nuevo datos acerca de la colección Valparaíso de la Real Academia de San Fernando” en *Academia*, n. 116, Madrid, 2014, pp. 99-107.

CARMONA MORENO, F. “Primer voto explícito en defensa de la Inmaculada. Villalpando y su tierra, (1466)” en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium (I) ¼-IX-2005*. El Escorial (Madrid), Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 361-384.

CANO CUESTA, M. *Catálogo de Medallas Españolas*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.

CARRIÒ-INVERNIZZI, D. *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

CARRIÒ-INVERNIZZI, D. “Il mecenatismo artistico e la vita culturale delle viceregine di Napoli nel Seicento” en MANFRICI, M. (ed.) *Alla Corte Napoletana. Done e potere dall'età aragonese al vicereame austriaco (1442-1734)*, vol. II. Napoli, Fridericana Editrice Universitaria 2012, pp. 259-284.

CASSANI, S. *La Certosa di San Martino. Il Seicento*. Napoli, Electa Napoli, 1984.

CAUSA, S. “Il ventriloquo del Dominichino. Massimo Stanzione dalla Capella di San Genaro all'Oratorio della Concezione” en *San Genaro, patrono delle arti. Conersazione in capella 2016*. Napoli, arte`m, 2016, pp. 109-151.

CAUSA, S. *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nell primo Seicento*. Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2007.

CECI, G. “Il mercante mecenate del secolo 17: Gaspare Roomer” en *Napoli Nobilissima: rivisti di topografia ed arti napoletana. Nuova serie, Vol. 1*. 1920, pp. 160-164.

CHECA, F. (dir) *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*. Madrid, Nerea, 1994.

CLIFTON, J. “Mattia Preti's Frescoes for the City Gates of Naples” en *The Art Bulletin*, vol. 76, No. 3 (Sep, 1994), pp. 479-501.

COLLAR, F. "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor" en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

COLOMBO, A. "Il palazzo e il Giardino di Poggioreale" en *Napoli Nobilissima: rivisti di topografia ed arti napoletana. Prima serie, Vol. 1, 1892*, pp. 117-120, 136-138, 166-168.

COLOMER, J. L. "La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona. Regalos artísticos de Francesco Barberini a Felipe IV" en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 6-22.

COLOMER, J. L. "De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia" en PORTÚS, J. (ed.) *Las Fábulas de Velázquez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 133-159.

COMO, M. T. *La sala degli Angeli nell complesso conventuale di Suor Orsola Benincasa. Per una storia della costruzione*. Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, 2016.

CONCHA, H. "Los grabados de Antonio Tempesta en la Real Biblioteca de Madrid" en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, XVI, 62, (septiembre-diciembre 2010). Madrid, Patrimonio Nacional, 2010.

Corpus Velazqueño, tomo I. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.

DEL AMO, L. M. "María Magdalena y el San Antonio de Padua, de José de Ribera: del Escorial a la Academia" en CAMPOS, F.J; DE SEVILLA, F. (coords.) *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001*, Madrid, 2001, ISBN 84-89942-24-2, págs. 687-708.

DENUNZIO, E; DI MAURO, L; MUTO, G; SCHÜTZE, S; ZEZZA, A. (cura.) *Dimore signirili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo. Convegno internazionale di Studi, Napoli, 20-22 ottobre 2011*. Napoli, Intesa Sanpaolo, 2011.

DENUNZIO, E. "Napoli-Anversa: formazione, dispersione e ritorno della collezione Vandeneiden" en DENUNZIO, E; PORCIO, G; RUOTOLO, R. (eds.) *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe* (cat.). Napoli. Intesa Sanpaolo, 2018, pp. 13-23.

DE LA VILLE SUR YLLON, L. "Il ponte di Chiaia" en *Napoli Nobilissima: rivisti di topografia ed arti napoletana, vol.1, 1892*. 1892, pp. 145-147.

DE LA VILLE SUR-YLLON, L. "Il Palazzo dei duchi di Maddaloni allá Stella" en *Napoli Nobilissima, vol. XIII*. Napoli, 1904, pp. 145-147.

DEL PEZZO, N. "I casali di Napoli" en *Napoli Nobilissima: rivisti di topografia ed arti napoletana, vol.1, 1892*. 1892, pp. 138-140, 158-160.

DELLA RAGIONE, A. *La pittura del Seicento napoletano*. Napoli, Edizioni Napoli Arte, 2011.

DÍAZ, F; LOPEZOSA, C. "Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid" en *Anales de Historia del Arte, 1999. Nº9*. ISSN: 0214-6452. 1999, pp. 181-206.

DÍAZ PADRÓN, M. "Un San Agustín de Rubens en el altar de las Agustinas de Salamanca" en *Tendencia del mercado del arte, 2018, nº 116*, pp. 84-87. 2018.

DOMBROWSKY, D. "Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas en el Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996*, pp. 87-93.

DOMBROWSKY, D. *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*. Frankfurt, Peter Lang, 1997.

DOMÍNGUEZ CARRASCAL, J. *Estudio sobre el retrato de doña Leonor María de Guzmán, condesa de Monterrey, pintado por Velázquez*. Madrid, Imprenta artística Sáenz y hermanos, 1927.

DUQUE DE BERWICK Y DE ALBA. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando en la recepción pública del Exmo. Sr. Duque de Berwick y de*

Alba, celebrada el día 25 de mayo de 1924. Madrid, Sucesores de Rivadeneira (S. A.), 1924.

ELLIOTT, J. "Retrato de un reinado" en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.) *Un palacio para el rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro.* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 29-43.

ESTELLA, M. "El relicario de las Agustinas de Salamanca" en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna: dal Quattro al Settecento.* 2015, pp. 51-64.

FALOMIR, M. *Las Furias. Alegoría, política y desafío artístico* (cat. exp.) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

FALOMIR, M. *Los Bassano en la España del siglo de Oro* (cat.exp.). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

FARINA, V. "Massimo Stanzione e Domenico Gargiulo nel cantiere della Certosa di San Martino: nuove proposte per il catalogo dei disegni" en *Le Dessin Napolitain (2008).* Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 91-105.

FERNÁNDEZ, C. *El Gran Duque de Osuna y su marina. Jornadas contra turcos y venecianos (1602-1624).* Editorial Renacimiento (col.), 2006.

FERNANDEZ, BAYTON, G. *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703.* Madrid, Museo del Prado, 1975-1985.

FERRARI, O. *Luca Giordano. L'Opera completa, vols. I-II.* Napoli, Electa Napoli, 2000.

FERRER, T. "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa" en Egido, A; LAPLANA, J. E. (coords.) *Mecenazgo y humanidades en los tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin.* 2008, ISBN 978-84-7820-974-3, 113-134.

FINALDI, G. "The viceroys of Naples and the King" en COLOMER, J.L. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica del siglo XVII.* Madrid. Ediciones Villaverde, 2003, pp. 379-388.

FINALDI, G. *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

FINALDI, G. "El conjunto de Osuna en la exposición *El joven Ribera*" en *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*. ISSN 1697-1019, Nº. 13, Sevilla, 2011, pp. 66-73.

GALASSO, G. *En la periferia del Imperio. La monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*. Barcelona, Ediciones Península, 2000.

GARCÍA BOIZA, A. "Una fundación de Monterrey. La iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca" en *Acta Salmaticensia, serie de Filosofía y Letras, Tomo I, nº 1*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1945.

GARCÍA CUETO, D. "Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento" en ENTERMANN; GRÉGOIRE; VARELA BRAGA, A. (eds.) *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma, De Luca Editori D'Arte, 2016a, pp. 197-218.

GARCÍA CUETO, D. "La llegada de pintura y escultura del Seicento a las colecciones reales españolas durante el reinado de Felipe IV" en REDÍN MICHAUS, G (comis.). *De Caravaggio a Bernini: obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* (cat. exp.) Madrid, Patrimonio Nacional, 2016b.

GARCÍA CUETO, D; ZEZZA, A. (dir.) *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*. Roma, Artemide, 2018.

GARCÍA HERNÁNDEZ, F. A. "Un cuadro de Luciano Borzone en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, ISSN 0210-9573, Tomo 61, 1995, págs. 389-394.

GALLEGO DE MIGUEL, A. (dir.) *Museo de Bellas Artes de Salamanca*. Salamanca, Graficas Cervantes, 1975.

GHERARDI, F. "Pusilipo (1629): la "palabra personalizada" de Cristobal Suárez de Figueroa (art.) en SÁNCHEZ, E. (dir.) *Lingua Spagnola e cultura Ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barroco*. Tullio Pironti Editori, Napoli, 2013, 201-221.

GIL MEANA, M. L. *La pinacoteca de El Escorial. Itinerarios y visicitudes*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2011.

GIORDANO, S; SALORT, S. "La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el Cardenal y un breve pontificio para para Diego Velázquez, *Clerico Coniugato*" en *Archivo Español del Arte*, LXXVII, 2004, 306, pp. 159-170. ISSN: 0004-0428.

GÓMEZ MORENO, M. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca. T. I*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.

GOZZANO, N. "From Flanders to Sicily. The network of Flemish dealers in Italy and the international (art.) market", in *Moving Pictures. Intra-European Trade in Images, 16th-18th Centuries*, Sophie Raux and Neil De Marchi eds., Brepols, Turnhout, 2014.

GOZZANO, N. "Trame commerciali e artistiche: il ruolo dei mercanti fiamminghi nella diffusione dell'arte in Italia nel Seicento" en DENUNZIO, E; PORCIO, G; RUOTOLO, R. *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un príncipe* (cat.). Napoli, Intesa Sanpaolo, 2018, pp. 25-31.

GREGORI, M; SCHLEIER, E. (cura.) *La pittura in Italia. Il Seicento*. Milano, Electa, 1988.

HALE, S. *Titian: his life*. London, Harper Press, 2012.

HASKELL F. *Patronos y pintores*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

HERRERA, S. "Notas sobre el patrimonio y el poder de los Fernández de Córdoba en el barroco" en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*: 86-87, 2015.

RIEGL, A (au.); HOPKINS, A; WITTE, A. (eds.) *The Origins of Baroque Art in Rome*. Los Ángeles, Getty Publications, 2010.

LABROT, G. *Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*. London, New York y Paris, 1996.

LABROT, G. *Peinture et société à Naples. XVI-XVIII siècles. Commandes, collections, marches*. Seyssel, Champ Vallon, 2010.

LÓPEZ NAVÍO, J. *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés*. Madrid, Anacleto Calasanziana, 1962.

LOPEZOSA, C. "La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 33, 1993, CSIC, Madrid, 1993, pp. 277-287.

LOPEZOSA, C. "La iglesia de San Fermín de los Navarros, antigua residencia de los Monterrey" en *Principe Viana*, Año 55, nº 202. 1994, pp. 273-297.

LOPEZOSA, C. "La residencia del duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora" en *Madrid, revista de arte, geografía e historia*. No. 1. Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, pp. 457-486.

LOPEZOSA, C. *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

MADRUGA, A. *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983.

MADRUGA, A. *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey* (tesis) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

MADRUGA, A. "Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca" en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E; SPINOSA, N. (dirs.) *Ribera. 1591-1652* (cat. exp.) Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 107-114.

MADRUGA, A. "El Belén de Monterrey" en *Bellas Artes*, ISSN 0210-0495, Nº. 54 (nov-dic), 1976, págs. 13-18.

MALLÉN, D. "La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos" (art.) en *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 26. 2017, pp. 111-130. ISSN 1130-7099.

MALLÉN, D. “La colección artística y literaria del III duque de Alcalá durante el virreinato de Nápoles (1629-1631)” (art.) en GÓMEZ, M; GIL, Y. (eds.) *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*. Valencia, Universitat de Valencia-Cuadernos Ars Longa, nº 18. 2018, pp. 249-268.

MARÍAS, F. *El Monasterio de El Escorial*. Madrid, Anaya, 1990.

MARÍAS, F. “Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y las escaleras del palacio real” en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 (1997-1988), pp. 177-196.

MARÍN, N. “Flora, Lope de Vega y el duque de Sessa” en *Philologica hispaniensa: in honorem Manuel Alvar/ Manuel Alvar López (1923-2001) (hom.)*, Vol. 3, 1986, ISBN 84-249-1064-8, 267-278.

MARTÍN, F. “La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios” en *Reales Sitios, nº 89, tercer trimestre, 1986*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.

MARTÍN RODRIGUEZ, M. *Dibujos de una casa propia del Exmo. Sor. Marqués de Sta. Cruz, sita en esta Corte en la Calle de las Rejas* [material gráfico], 1793. BNE: Dib/14/7/1, B-1651; Dib/14/7/2, B-1652; Dib/14/7/3, B-1653; Dib/14/7/4, B-1654.

MARTÍNEZ, J; RIVERO, M (dirs.). *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica. Tomo III-vol. 4: Arte, coleccionismo y sitios reales*. Madrid, Ediciones Polifemo, 2017.

MARTINO, P. “Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción” en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del simposium (II) 1/4-IX-2005*. San Lorenzo del Escorial (Madrid), R.C.U. Escorial-M^a Cristina, 2005.

MAURO, I. “Da Palazzo Reale alle porte della città: immagini dell’Inmacolata a Napoli a meta Seicento” en ANSELMINI, A. (dir.) *L’Inmacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*. Roma, De Luca Editori d’Arte, 2008, pp. 217-238.

MAURO, I; PALOS, J. L; VICECONTE, M. (eds.). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018.

MAURO, I. "Pozzuoli, posada de los nuevos virreyes" en MAURO, I; PALOS, J. L; VICECONTE, M. (eds.). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018a, pp. 62-64.

MAURO, I. "Los regalos de los virreyes a San Lorenzo de El Escorial" en MAURO, I; PALOS, J. L; VICECONTE, M. (eds.). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018b, pp. 166-168.

MAZÍN, O. "Hombres de prudencia y grandes partes. El conde de Castrillo y Luis Méndez de Haro" en *El mundo de un válido. Don Luís de Haro y su entorno, 1643-1661*. Madrid, Marcial Pons, 2016, pp. 153-192.

MENA, M. (dir.) *Rafael en España* (cat.) Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

MENA, M (dir.). *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986.

MENENDEZ, J; REDONDO, M. J. "El Monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada (Olmedo) y la capilla del Crucifijo, o de los Zuazo" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia: BSAA, tomo 62*. 1996, pp. 257-280.

MILICUA, J. "De Játiva a Nápoles" en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SPINOSA, N. (dir.) *Ribera (1591-1652)* (cat. exp.). Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 19-33.

MILICUA, J; PORT S, J. (eds.). *El joven Ribera* (cat. exp.). Madrid, Museo del Prado, 2011.

MOCHI, L. (dir.) *Galeria Nazionale d'arte antica. Palazzo Barberini. I dipinti* (cat.). Roma, "L'erma" di Bretschneider, 2008.

MODESTI, P. “Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese” en *Biblioteca dell’archivum romanicum*”, 423. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2014.

MONREAL, L. *La pintura en los grandes museos*, vol. 3. Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

MONTANER, E. “La pintura barroca en Salamanca” en *Serie resúmenes de tesis doctorales. Facultad de Geografía e Historia-Univ. De Salamanca. T-L-GH-27/1984*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

MONTANER, E. *La Pintura Barroca en Salamanca* (tesis). Salamanca, Centro de Estudios Salamantinos, 1987. ISBN: 8474814480.

MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J. *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*: Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J. *El mercado español de pintura en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.

MUÑOZ SANCHO, A. M. “El martirio de San Lorenzo de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza” en *Artigrama*, nº 25, 2010, pp. 407-431. ISSN: 0213-1498.

NAPPI, E. “I vicerè e l’arte a Napoli” en PANE, R. (dir.) *Napoli Nobilissima, Vol, XXII, fascicolo I-II, gennaio-aprile 1983*. Napoli, Arte tipográfica, 1983.

NAVASCUÉS, P. “Palacios madrileños del siglo XVIII” en *Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1978, pp. 1-38.

NICHOLA NAPOLI, J. “Artists, Patrons and Trust in the Seventeenth- Century Naples: The case of the Certosa di San Martino” en *Californian Italian Studies*, 3. California, University of California, 2012, pp. 1-31.

NOVI CHAVARRÍA, E. “Corte e viceré di Napoli nell’età di Filippo IV” en MUSI, A. (coor.) *La Corte de Felipe IV (1621-1665) Reconfiguración de la Monarquía católica.T. IV, Vol. 4*. Madrid, Polifemo, 2018. Pp. 1307-1333.

PALOS, J. L. "Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)" en *Cuadernos de Historia Moderna*, 30. ISSN: 0214-4018. 2005, pp. 125-150.

ORTEGA, J; MARÍN, F. J. "La Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico" en *La maqueta de León Gil de Palacio y su época. Madrid 1830*. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2007.

PEPPER, S. *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford, Phaidon, 1984.

PÉREZ DE ANDRÉS, C. (coord.) *Catálogo de obras restauradas. Centro de conservación y restauración de bienes culturales y de Castilla y León (1988-1994)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *La pintura del siglo XVII en España*. Madrid, Fundación Valdecilla, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII* (cat.) Madrid, Seix y Barra Hnos, 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXIV, nº III. Madrid, Real Academia de la Historia, 1977.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E (cura.) *La pintura española del siglo XVII en los museos provinciales de Francia. Museo del Prado, 13 de marzo-23 de abril, 1981* (cat. exp.) Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Rafael en los tratadistas españoles" en MENA, M. (dir.) *Rafael en España* (cat.) Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 29-42.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Monstruos, enanos y bufones" en MENA, M (dir.). *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SPINOSA, N. (dir.) *Ribera (1591-1652)* (cat. exp.) Madrid, Museo del Prado, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "La pintura en el Alcázar" en CHECA, F. (dir) *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*. Madrid, Nerea, 1994. pp. 176-195.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV. Discurso leído el día 13 de diciembre de 1998 en su recepción pública, por el Exmo. Sr. D. Alfonso Pérez Sánchez*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1998.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "La pintura del `Seicento´ napolitano y España" en SPINOSA, N; PÉREZ SÁNCHEZ, A; BUONDONNO, A et Alli. *Seicento Napoletano. Del naturalismo al Barroco* (cat.) Madrid, Fundación Banco Santander, 2008, pp. 22-31.

PÉREZ PRECIADO, J.J. *El marqués de Leganés y las letras* (tesis) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir. tes.) Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

PIERGUIDI, S. "Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro do Odoardo Farnese e della sua cerchia" en *Saggi e memorie di Storia dell'arte*, vol. 32 (2008) Fondazione Giordio Cini Onlus, pp. 1-20.

PIERGUIDI, S. "In material totale di pitture si rivolsero al singular museo borghesiano": la quadreria Borguese tra il palazzo di Ripetta e la villa Pinciana" en *Journa of the History of Collections*, February 24, 2014.

PONCE, J; RIVAS, A. *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Madrid, Delirio, 2018.

PORRAS, C. "La huerta del Duque de Lerma en el Paseo del Prado" en *Madrid histórico*, ISSN 1885-5814, nº 10, 2007, pp. 16-17.

PORTÚS, J. *Pintura barroca española*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

PORTÚS, J (ed.). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

PORTÚS, J. *Ribera*. Barcelona, Ediciones Poligrafa, S. A., 2011.

PORTÚS, J. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid, Editorial Verbum, 2012.

PORZIO, G; VAN DER SMAN, G, J. “La quadreria Vandeneiden” en DENUNZIO, E; PORZIO, G; RUOTOLO, R. *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe* (cat.). Napoli, Intesa Sanpaolo, 2018. pp. 51-77.

PULINI, M. “Capolavori a Salamanca; novità e inediti attribuzioni per importante artista italiani del Seicento” en *About Art Online*, 2020. ISSN: 2611-6294. 2020. https://www.aboutartonline.com/capolavori-a-salamanca-novita-e-inedite-attribuzioni-per-importanti-artisti-italiani-del-seicento/#_edn2

RABASF (ed.). *Seicento Napoletano. Del naturalismo al barocco* (cat. exp.). Madrid, Fundación Banco Santander D. L., 2008.

RAMÍREZ, V. “La colección de tapices de los condes de Monterrey” en *Librosdelacorte.es*, nº 10, año 7, primavera-verano, 2015, ISSN 1989-6425.

REYERO, C. “Temas históricos en la pintura española del siglo XIX” en DÍEZ, J. L. (dir.) *La pintura de Historia del siglo XIX en España* (cat. exp.). Madrid, Museo del Prado, 1992.

RICCI, F. M. *Roma. Villa Borghese*. Milano, Grafiche Milani, 2002.

RIVAS ALBADALEJO, A. “La mayor grandez humillada y la humildad más engrandecida: El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV” en MARTÍNEZ MILLÁN, J; RIVERO, M. (coords.) *Centro de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol 1. ISBN 978-84-96813-36-6, 2010, pp. 703-750.

RIVAS ALBADALEJO, A. “La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de actuación política” en AZNAR, D; HANOTIN, G; MAY, N. (coords.). *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, 2014, pp. 87-112.

RIVAS ALBALADEJO, A. "Viaje, casa, secretaria, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631)" en ANSELIMI, A. (cura) *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomacia e política*. Gangemi editore, 2014b, pp. 310-339.

RIVAS ALBALADEJO, A. *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)* (tesis) Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

RIVAS ALBALADEJO, A. "Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de "exbaxatriz" en Roma e "virreina" de Nápoles" en CARRIÒ-INVERNIZZI, D. (dir.) *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna*. Madrid, Universidad de Educación a Distancia, 2016.

RIVAS ALBALADEJO, A. "La decoración del palacio del Buen Retiro" en MAURO, I; PALOS, J. L; VICECONTE, M. (eds.). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017a, pp. 199-201.

RIVAS ALBALADEJO, A. "El convento de las agustinas recoletas de Salamanca" en MAURO, I; PALOS, J. L; VICECONTE, M. (eds.). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017b, pp. 177-179.

RIVAS ALBALADEJO, A. "Sobre la plata del Vi conde de Monterrey y los plateros que trabajaron para él" en CAÑESTRO, A (coord.) *Scripta artivm in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. ISBN: 978-84-1302-009-9. Alicante, Univerdad de Alicante, 2018.

RIVERO, M. "Como reinas: el virreinato en femenino (apuntes sobre la casa y corte de las virreinas)" en MARTÍNEZ MILLÁN, J.M; MARÇAL LOURENÇO, M. P. (coords.) *Las relaciones discretas entre la Monarquía Hispánica y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. 2009, pp. 1-29.

ROBLEDO HERNÁNDEZ, R. “La Desamortización de Mendizábal en la provincia de Salamanca, 1836-1848. Primeros resultados” en *Salamanca Revista de Estudios*, nº38. Salamanca. Diputación de Salamanca, 1996, pp.463-516.

RODRIGUEZ, J. M. *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*. Premio ciudad de Toledo, 1988.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A; NOVERO, R. “La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca” en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, 2008, ISBN 978-84-00-08637-4, pp. 253-264.

RODRÍGUEZ, L. *El Vesubio en llamas. Un texto napolitano en español sobre la erupción de 1631*. Napoli, Tullio Pironti editore, 2014.

RUÍZ MANERO, J. M. “Pinturas italianas del siglo XVI en el Alcázar de Madrid” en CHECA, F. (dir) *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*. Madrid, Nerea, 1994, pp. 196-215.

RUOTOLO, R. “Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo” en *Napoli Nobilissima*. Vol. 12, 1973, pp. 118-119/145-153.

RUOTOLO, R. “Mercanti, collezionisti, fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e I Vandeneiden” en *Ricerche sul '600 napoletano*. 1982.

RUOTOLO, R. “I Vandeneiden: mercanti fiamminghi nella Napoli del Seicento” en DENUNZIO, E; PORCIO, G; RUOTOLO, R. *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe* (cat.). Napoli, Intesa Sanpaolo, 2018, pp. 33-39.

SAMSON, A. *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*. New York, Routledge, 2006.

SANCHEZ, I; MORÁN, M. *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid, Akal, 1999.

SCAVIZZI, G; DE VITO, G. *Luca Giordano giovane, 1650-1664*. Napoli, Arte'm, 2012.

SCHLEIER, E (cura). *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)* (cat. exp.). Firenze, Leo S. Olschki editore, 1983.

SCHLEIER, E (dir.) *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*. Parma, Electa, 2001.

SCHÜTZE, S; WILLETTE, T. *Massimo Stanzione: L'opera complete*. Napoli, Electa Napoli, 1992.

SETARO, P. *Dipinti di Massimo Stanzione in collezioni private tra Sei e Settecento* (tesi laurea inédita). Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2015.

SETARO, P. "Sull collezionismo pittorico napoletano nella primera meta del Seicento. Protagonisti, spazi e spunti di ricerca" en *Predella. Journal of visual arts*, nº 37. Editorial Assistant, 2016, pp- 83-98.

SIMAL LOPEZ, M. "El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: antecedentes y consecuencias" en CABAÑAS, M; LÓPEZ-YARTO, A; RINCÓN, W. *Arte en tiempos de guerra*. 2009. ISBN 978-84-00-08867-5, pp. 445-456.

SIMAL, M. "Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España" en DENUNZIO, E. *et alli*. (coords.) *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli, Intensa Sanpaolo, 2011, pp. 345-366.

SIMAL LOPEZ, M. "Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642) en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335 julio-septiembre 2011b, pp. 245-260. ISSN: 0004-0428.

SIMAL LÓPEZ, M. "El Palacio del Buen Retiro (1633-1648)" en *Libros de la Corte*, nº 5. 2012, ISSN-e 1989-6425, pp. 124-132.

SIMAL LÓPEZ, M. "Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1640)" en GARCÍA GARCÍA, B. (coord.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura*

política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp.137-178.

SIMON DIAZ, J. *Relación de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, ed.1982.

SMITH O'NEIL, M. *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

SOLA, D. *Jusepe Renao y el ceremonial de la corte de los virreyes de Nápoles*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012.

SOTO Y AGUILAR, D. *Jornada madrileña del Príncipe de Gales. Fiestas de toros y cañas en su honor*. Madrid, Unión de Bibliófilos Taurinos, 1967.

SPINOSA, N. "La pittura del Seicento nee'Italia meridionale" en GREGORI, M; SCHLEIER, E. (cura.) *La pittura in Italia. Il Seicento*. Milano, Electa, 1988, pp. 461-517.

SPINOSA, N. "Ribera en Nápoles" en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; SPINOSA, N. (dir.) *Ribera (1591-1652)* (cat. exp.) Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 35-56.

SPINOSA, N. "Lanfranco e la pittura napoletana tra Sei e Settecento" en SCHLEIER, E. (cura) *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*. Milano, Electa, 2001, pp. 83-91.

SPINOSA, N; PÉREZ SÁNCHEZ, A; BUONDONNO, A. et Alli. *Seicento Napoletano. Del naturalismo al Barroco* (cat.) Madrid, Fundación Banco Santander, 2008.

SPINOSA, N. "El Siglo de Oro de la pintura napolitana" en SPINOSA, N; PÉREZ SÁNCHEZ, A; BUONDONNO, A et Alli. *Seicento Napoletano. Del naturalismo al Barroco* (cat.) Madrid, Fundación Banco Santander, 2008, pp.14-21.

SPINOSA, N. "Ribera y el realismo en la escuela napolitana" en COMPANY, X; REGA, I; PUIG, I. (eds.) *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lleida, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017.

- TORMO, E. *La Inmaculada y el Arte Español*. Madrid, Hauser y Menet, 1915.
- TORMO, E. *Antonio de Pereda. La vida de un artista*. Valladolid, Tipografía del Colegio Santiago, 1916.
- TORMO, E. *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Hauser y Menet, 1929.
- TORNEL, P, G. "La iglesia de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: monumento barroco a la *Pietas Hispánica*" en *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 349. Enero-marzo, 2015, pp. 69-84. ISSN: 0004-0428, eISSN: 1988-8511.
- TOVAR MARTÍN, V. *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1983.
- TOVAR MARTÍN, V. *Inventario artístico de los edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. "La Academia y el artista" en *Cuadernos de Arte Español*, nº33. Madrid, Hermanos García Noblejas, 1992, pp. 4-31.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.) *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- URREA, J. "El cielo de los Monterrey" en *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, ISSN: 1889-1462, nº 41, 2019, pp. 108-118.
- VEGA, J. *Museo del Prado. Catálogo de Estampas*. Madrid, Museo del Prado, 1992.
- VV.AA. *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la villa de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.
- WEBER, A. "Golden Age or Early Modern: What's in a name?" en *PMLA*, vol. 126, No. 1 (junio 2011) Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 225-232.

WUNDER, A. "Murillo's Seville" en BELTRÁN, L; QUILES, F. (eds.) *Cartografía murillesca. Los pasos contados*. Sevilla, E.R.A. Creación y Patrimonio en Redes, 2017.

ZAPATA, T. *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. Entrada de Mariana de Austria (1649)*. Valencia, Universitat de Valecia, 2016.

ZECCHINO, F. "Il Palazzo e il Giardino di Bisignano a Barra (Napoli)" en *Delpinoa*, nº 47. 2005, pp. 19-25.

ZEZZA, A. "Appunti su Guido Reni e i napoletani" en *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche. Atti delle giornate di studio, Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008*. Napoli, Luciano Editore, 2010. Pp. 87-104.

ZIMMERMAN, K. "Il veceré VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631-1637)" en COLOMER, J. L. (dir.) *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2009, pp.277-292.

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA: tratados, noticias, crónicas y ensayos.

ALMANSA Y MENDOZA, A. *Account of the departure which the most serene prince of Wales made from this city of Madrid, on the ninth of September of the present year of 1623*. Barcelona, Casa de Sebastian y layme Matevad, 1623.

ÁLVAREZ Y BAENA, J. A. *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid, corte de la monarquía de España*. Madrid, don Antonio de Sancha, 1786.

ANÓNIMO. *Relación breve y verdadera de las fiestas Reales de toros y cañas que hizieron en la plaza de Madrid, Lunes, que se contaron veinte y uno de Agosto, por la solemnidad de los casamientos de los Serenissimos Señores Principe de Gales y la Señora Infanta Doña Maria de Austria*. 1623.

ARAUJO, F. *La reina del Tormes. Guía Histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca y colección de fotografías de J. Laurent*. Salamanca, Europa Artes Gráficas, (ed. 1993), 1884.

ASPRENO, G. *Guida sacra della città di Napoli*. Napoli, Stamperia del Fibreno, 1872.

BARRERA Y LEICADO. *Elogio descriptivo de las fiestas que su Magestad del Rey Filipo III hizo en Madrid a 21 de Agosto de 1623 a la celebración de los conciertos entre Carlos Estuardo y María de Austria*. Madrid, viuda de Alonso Martín, 1623.

BELLORI, G. P. *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. Pissa, Niccolò Capurro, (ed. 1821), 1672.

BERWICK Y ALBA, Duquesa de. *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba Los publica la duquesa de Berwick y de Alba, condesa de Siruela*. Madrid, Impr. de Manuel Tello, 1891.

BOTTARI, G. G. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte Da più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*. Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1757.

BOUCHARD, J. J. *Un parisien à Rome et à Naples en 1632*. Paris, Ernest Leroux, 1897.

DORADO, B. *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca: su antigüedad, la de su santa iglesia, su fundación, y las grandezas que la ilustran*. Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776.

GIRÓN, R. (ed.) *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*. Salamanca, Imprenta del Adelante, 1861.

CAPACCIO, G. C. *Il Forastiero. Dialogui di Giulio Cesare Capaccio*. Napoli, Gio. Domenico Roncagliolo, 1634.

CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Francisco Martínez, 1633.

CESIO, C. *Pinturas de Lanfranco en la iglesia de San Agustin de Roma*. Roma, Io. Iacob de Rubeis formis Romae ad Temp S. M. de Pace, 16--.

CONSEJO REAL DE CASTILLA (ed.). *Auto-acordado de los señores del consejo, consultado con s. m. r en que se mandan erigir las diputaciones de barrio en Madrid, y de parroquia en los lugares de su jurisdicción, con la instrucción de lo que deben observar para socorrer los jornaleros desocupados, y enfermos convalecientes, en la forma que expresa.* Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1778.

DAL POZZO, C. *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini.* en ANSELMINI, A. (ed.); Minguito, A. (trad.). Madrid, Doce Calles, S.L., (ed. 2004), 1626.

DE ABREU, J. A. *Colección de los tratados de paz, alianza y neutralidad, garantía, protección, tregua, mediación, sucesión, reglamento de límites, comercio, navegación, etc. hechos por los pueblos, reyes y príncipes de España.* Madrid, 1701.

DE DOMINICI, B. *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani, Vol. III.* Napoli, Francesco e Cristoforo Ricciardo Stampatori del Real Palazzo, 1742.

DE DOMINICI, B. *Vite di pittori, scultori ed architetti napoletani. Vol. III.* Napoli, Dalla Tipografia Trani, 1844.

DE LA PEÑA, J.A. *Discurso sobre el nacimiento y Bautismo de la Serenissima Princesa Doña Margarita de Austria. Y relación de las fiestas que hubo, y honra que hizo su Magestad al Marqués de Alcañizas, yendo este día a su casa.* Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1623. BN: Mss.- 2354 (fols. 307-310) en SIMON DIAZ, J. *Relación de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650).* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

DE LA PEÑA, J.A. *Elogio de la ilustrissima familia de los Guzmanes y relación de las fiestas, mascarada, y acompañamiento que se hizieron en esta Corte en los casamientos del señor Condestable de Castilla.* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624 en SIMON DIAZ, J. *relación de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650).* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

DE LAS RIVAS, A; FERNÁNDEZ, M; DE MIRANDA, M. *Planimetría general de Madrid. Hecha por orden de S. M. 12 vols.* Madrid, 1763-1765.

FALCÓN, M. *Catálogo de los cuadros estatuas y demás objetos artísticos que comprende el Museo provincial de Salamanca*. Salamanca, 1867.

FALCON, M. *Salamanca artística y monumental: o descripción de sus principales monumentos*. Salamanca. Telesforo Oliva, 1867.

FORD, R. *A hand-book for travellers in Spain, II*. London, 1845.

GONZALEZ LLANA, M. (dir.) *Crónica de la Provincia de Salamanca, nº 204*. Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi. Imprenta de J. E. Morete, 1868.

JOVELLANOS, G. M. *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid, Casimiro libros (ed. 2014), 1781.

MANCINI, G. *Considerazione sulla pittura, Vol. 1*. Roma, (ed. 1956), 1620.

MARINO, G. *La galleria del cavalier Marino. Distinta in Pitture e Sculture*. Venecia, Gio. Prieto Brigonci, (ed. 1675), 1620.

MARTEL, M. *Sermon predicado en la solemne fiesta que la Universidad de Salamanca hizo en la Iglesia de Religiosas Agustinas Recoletas de dicha ciudad, en el dia 22 de mayo de 1798, con motivo de la Beatificacion de ... Don Juan de Rivera, doctor y catedrático de teología en la misma universidad, Arzobispo de Valencia, Virey de aquel Reyno, y Patriarca de Antioquia*. Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1798.

MARTINEZ DE LA TORRE, F; ASENSIO, J. *Plano de la Villa y Corte de Madrid, en sesenta y cuatro láminas, que demuestran otros tantos barrios en que está dividida; con los nombres de todas sus plazuelas y calles, números de las manzanas, y casas que comprehenden cada uno, con otras curiosidades útiles a los naturales y forasteros*. Madrid, Imprenta de don Joseph Doblado, 1800.

MASTELONI, A. *La prima Chiesa di S. Maria Maddalena dei Pazzi in Napoli*. Napoli, G. Fasulo, 1675.

MESONERO ROMANOS, R. *El antiguo Madrid: paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid, Don F. de P. Mellado, 1861.

- MEOSNERO ROMANOS, R. *El antiguo Madrid*. Madrid, Marcos Real, ed.1986.
- MONTERREY, Conde de, ZÚÑIGA Y FONSECA, M; OCA SARMIENTO, D. *Por el Señor Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey y de Fuentes, Gentil Hombre de la Camara de Su Magestad, ...y por el licenciado Antonio Salgado de la Carrera, presentado por el dicho señor conde al beneficio curado de Santa María de Cerdedelo con don Diego de Oca Sarmiento, caballero de la Orden de Santiago...* A Coruña, Lic. Alonso de la Serna, 1601.
- MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA (ed.). *Catálogo de los cuadros y otros objetos artísticos del Museo Provincial de Salamanca/ formado por la Comisión de Monumentos artísticos*. Salamanca, Imprenta del Adelante, 1861.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas*. Sevilla, Simón Faxardo, 1649.
- PALOMINO, A. *El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1724.
- PALOMINO VELASCO, A. *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres, Henrique Woodfall, 1742.
- PALOMINO VELASCO, A. *El museo pictórico y escala óptica*, 4 vols. Madrid, Imprenta de Sancha, ed. 1795.
- PARRINO, D. A. *Teatro erico, e político de `governi de´ vicerè del regno di Napoli dal tempo del re Ferninando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella città, e Regno di Napoli nel corso di due secoli*. 1692.
- PASSERI, G. B. *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*. Roma, Gregorio Settari, 1772.
- PELLICER, C. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y de histrionismo en España*. Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitro de Beneficencia, 1804.

POLERÓ Y TOLEDO, V. *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*. Madrid, Imp. de Tejado, 1857.

PONZ, A. *Viaje a España*. vols. VI y XII. Madrid, Joaquín Ibarra, 1783-1787.

PRECIADO DE LA VEGA, F. *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*. Madrid, Don Antonio de Sancha, 1789.

QUADRADO, J. M. *España, sus monumentos y artes- su naturaleza e historia*. Salamanca, Ávila y Segovia, tomo III. Barcelona, Daniel Cortezo y C^ª, 1884.

RENAO, J. *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes deste Reyno y de las cosas tocantes a su grandeza*. 1634.

ROSSO, G. *Historia delle cose di Napoli, sotto l'imperio di Carlo Quinto*. Napoli, Stampa di Gio. Domenico Montanaro, 1635.

SALTILLO, marqués del. *Casas madrileñas del pasado*. Madrid, Artes gráficas municipales, 1945.

SAN ESTEBAN, J. *Vida y virtudes del venerable hermano Fran Ivan de la Magdalena*. Sevilla, Juan Méndez de Osuna, 1662.

SANTOS, F; XIMENEZ, A. *Descripcion del real monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnifico templo, panteon, y palacio*. Madrid, Antonio Marin, 1764.

SCARAMUCCIA, L. *Le finezze de pennelli italiani, ammirate ed studiate da Girupeno sotta la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*. Pavia, Gio. Andre Magri, 1674.

SILVESTRE GÓMEZ, J. *El jardín florido del Excelentísimo Señor Conde de Monterrey y Fuentes*. Madrid, Pedro Tazo, 1640.

TORRES Y VILLAROEEL, A. *Expression fúnebre hecha en Salamanca en el religiosissimo convento de la Purisima Concepcion de las Agustinas recoletas de dicha ciudad*. Salamanca, 1744.

VILLAR Y MACÍAS, M. *Historia de Salamanca, vol II*. Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887.

VILLERINO, A. *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Agustín y vidas de las insignes hijas de sus conventos, Vol. 2*. Madrid, Imprenta Bernardo Villa- Diego, 1691.

VV.AA. *Planimetría General de Madrid*. Madrid, Deliniavit, 1757.