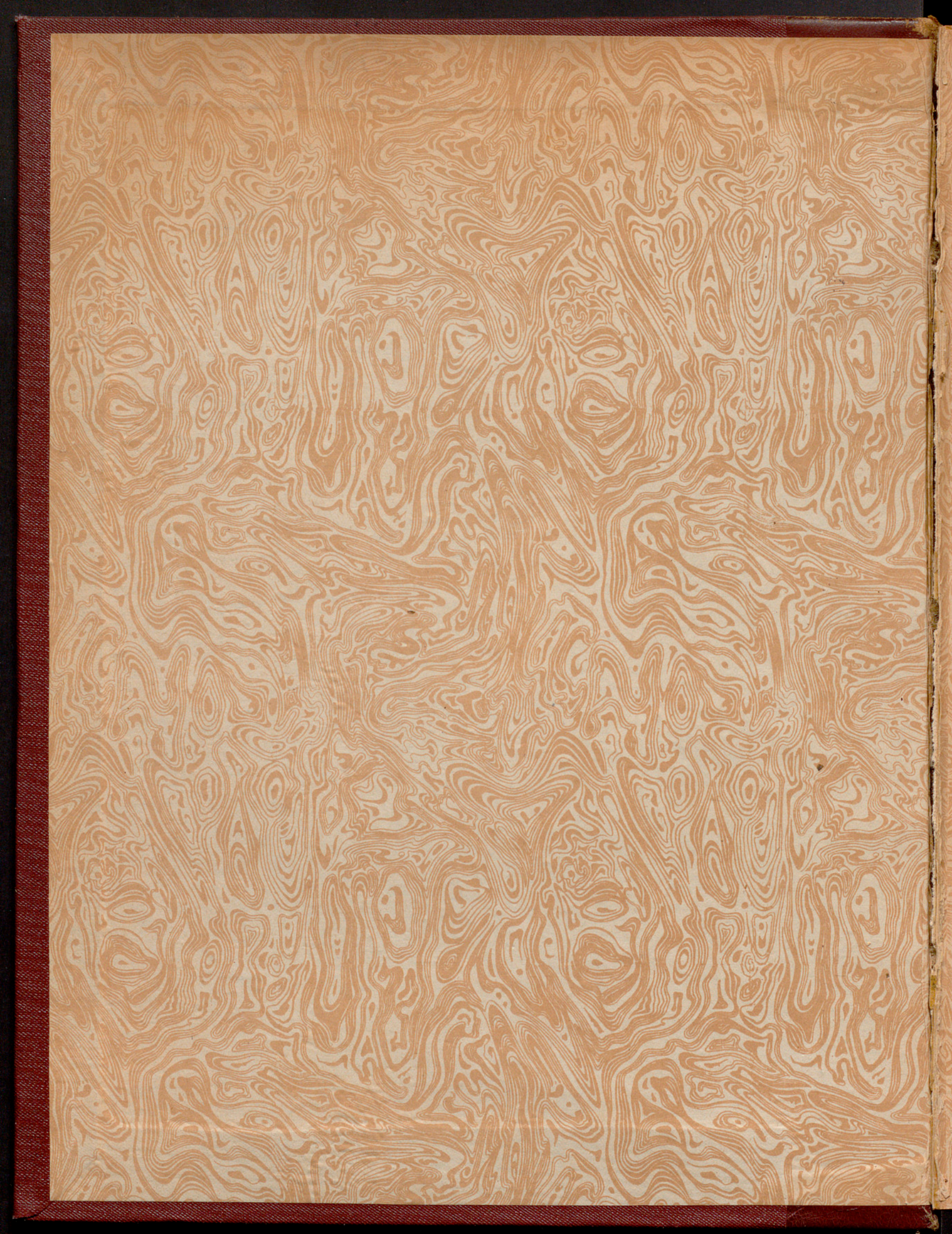
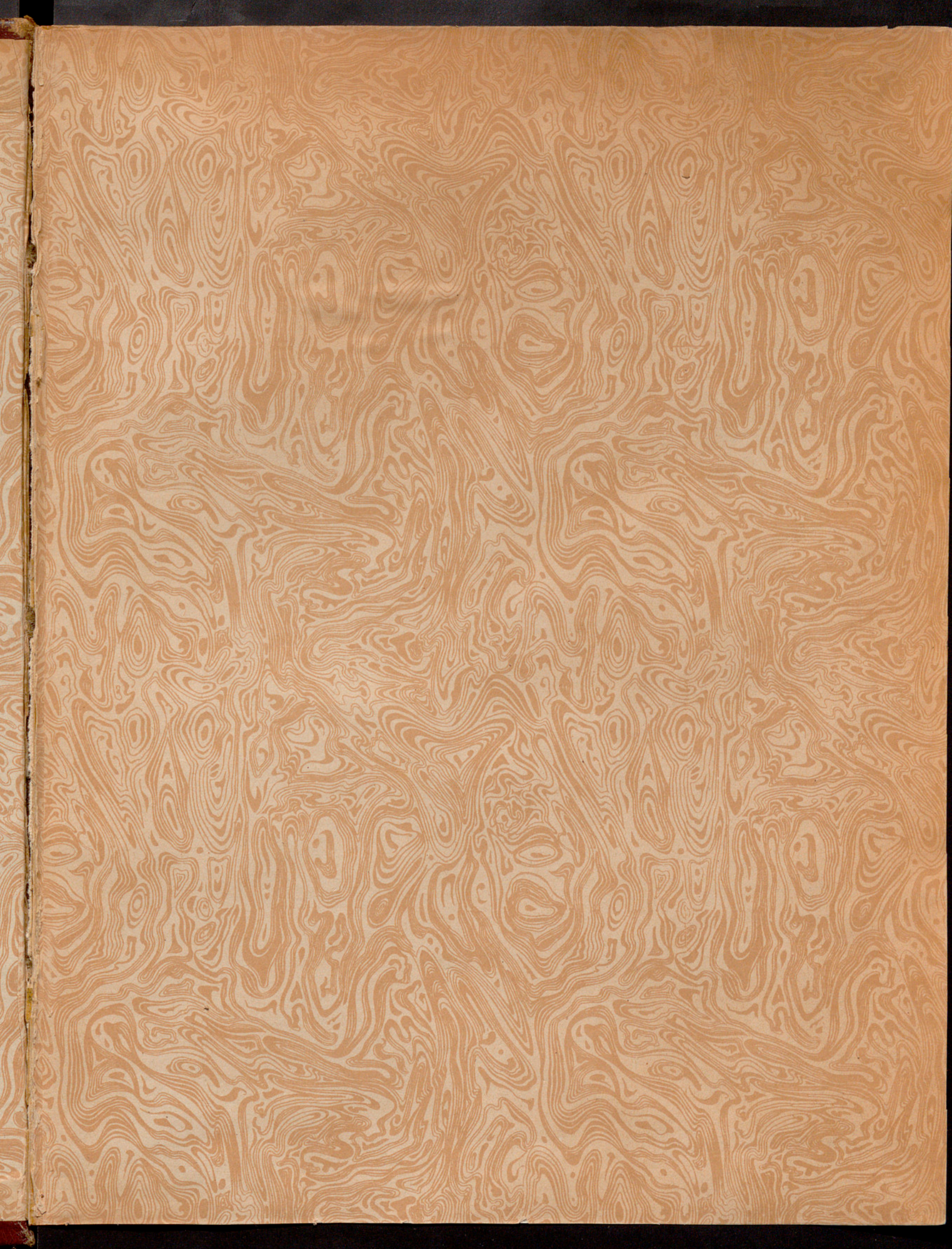
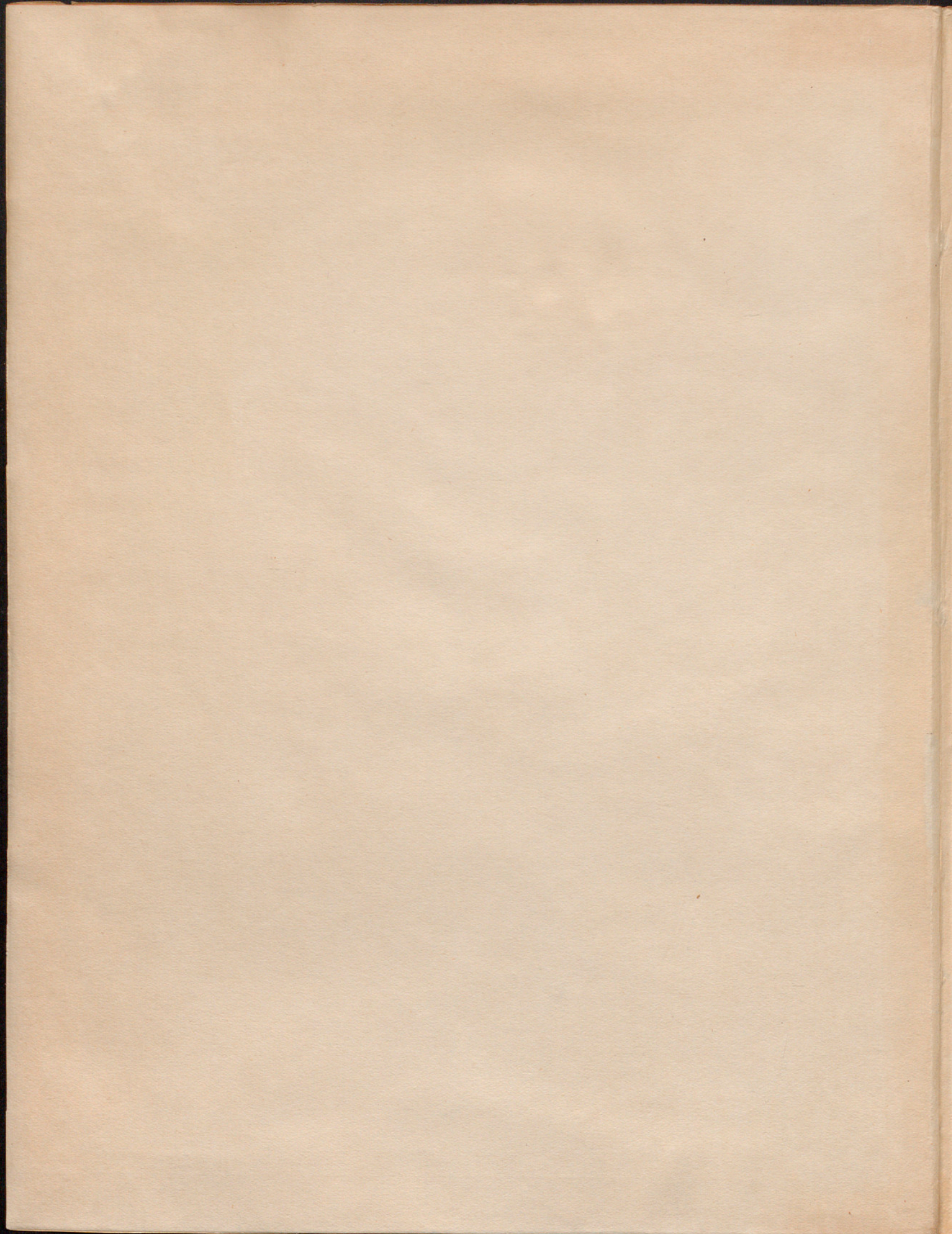
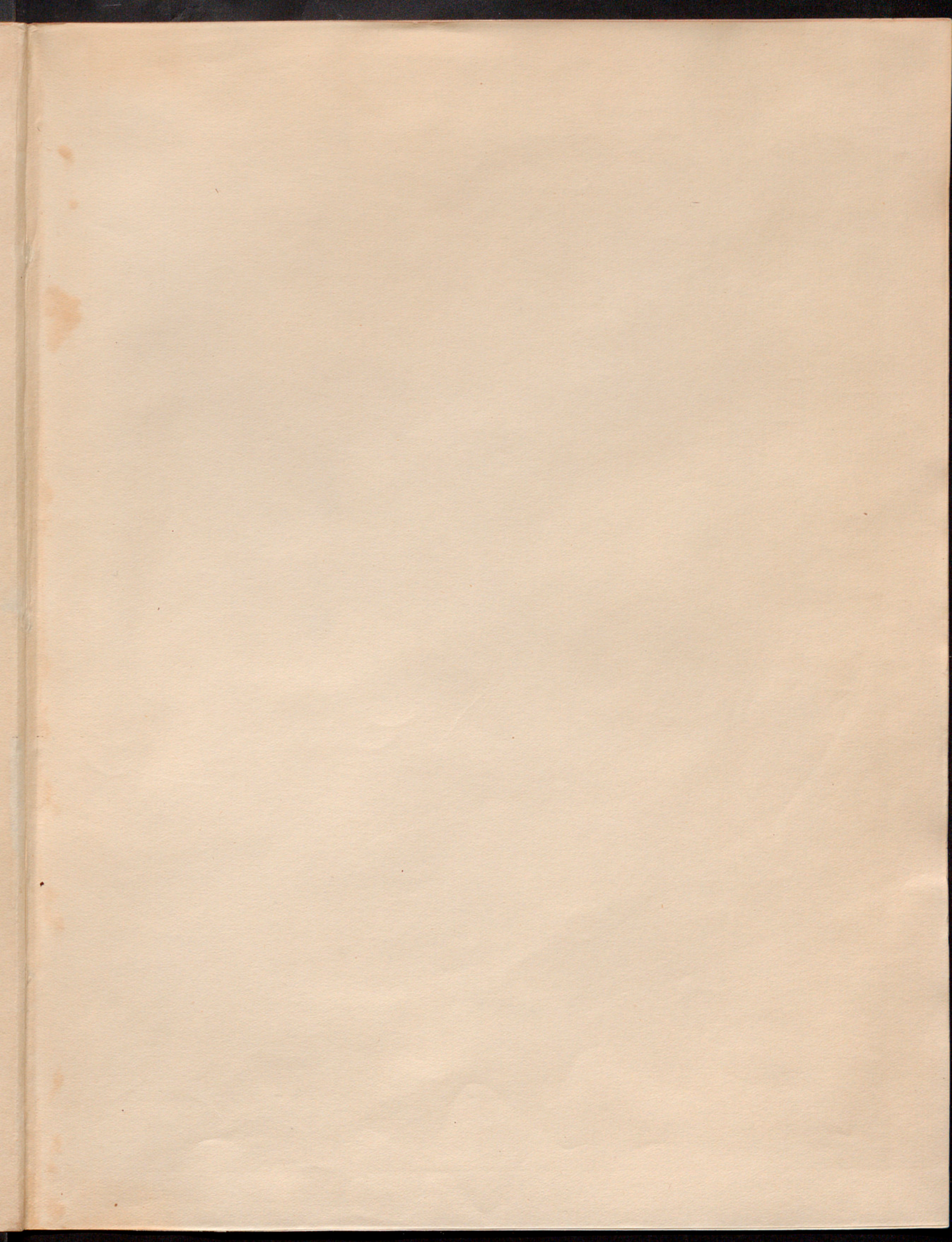


SÁNCHEZ-CANTÓN
CATÁLOGO
PINTURAS
DEL
INSTITUTO
DE VALENCIA
DE DON JUAN







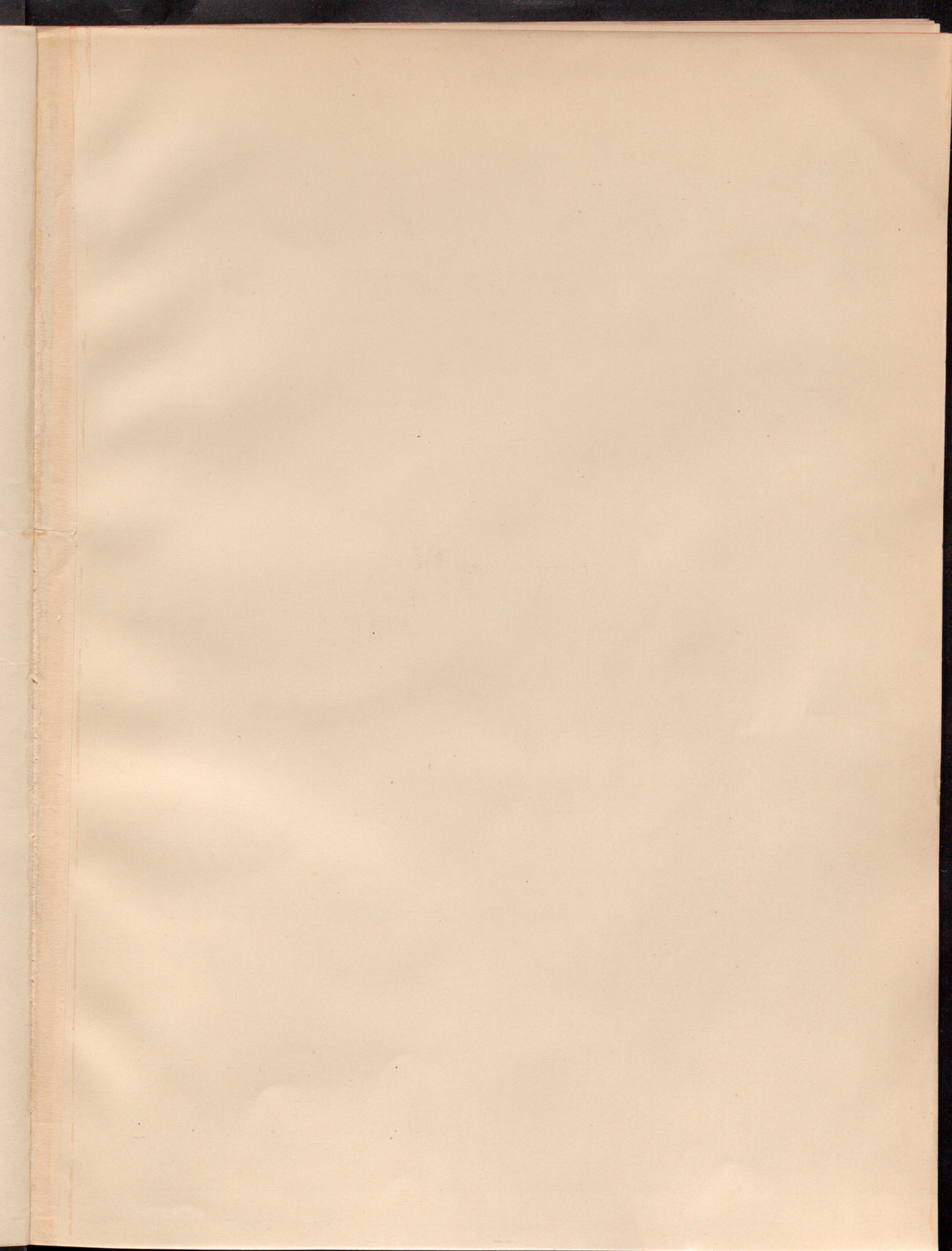


Ex libris

J. Ford

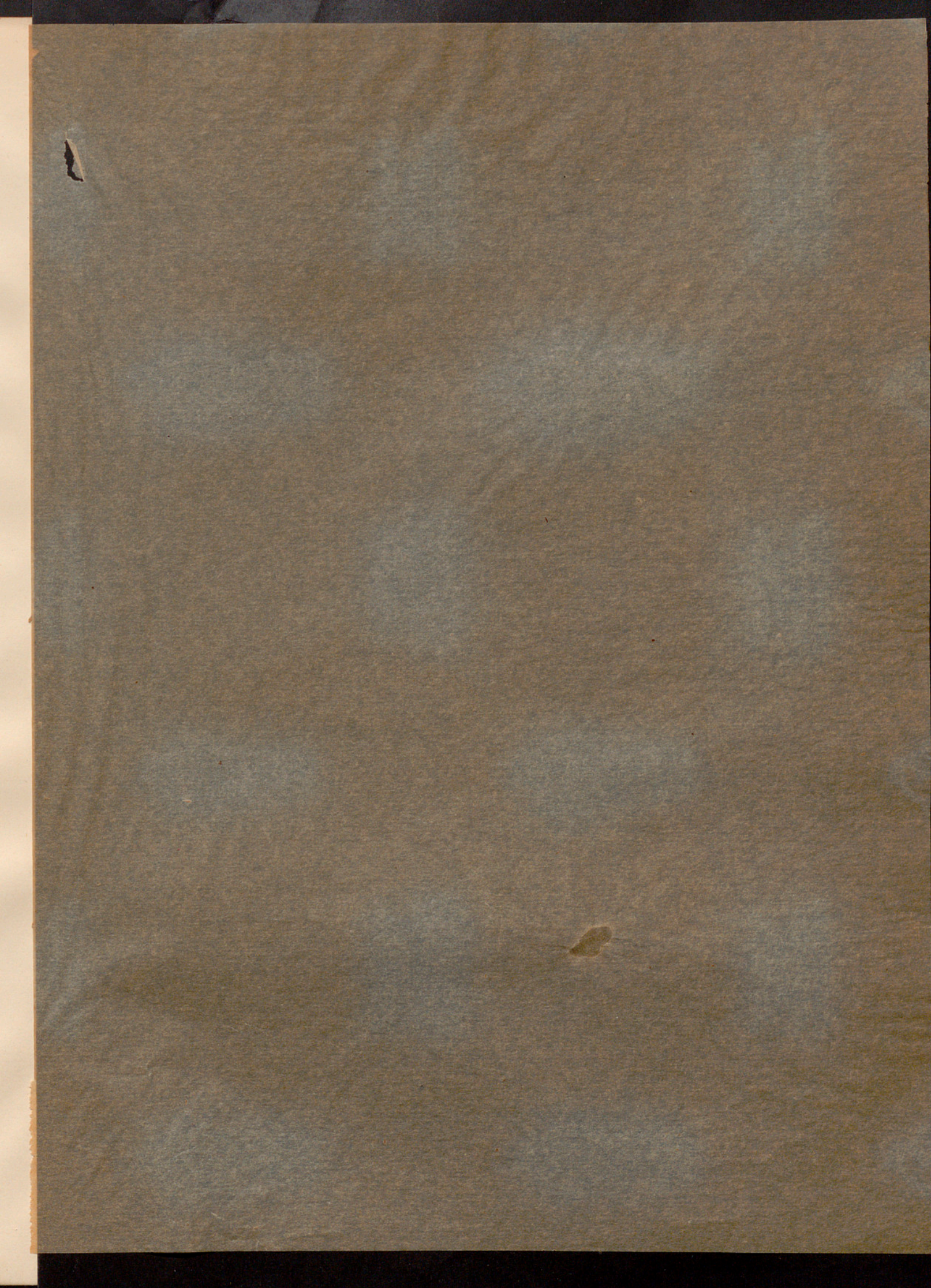
CATÁLOGO DE LAS PINTURAS
DEL
INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

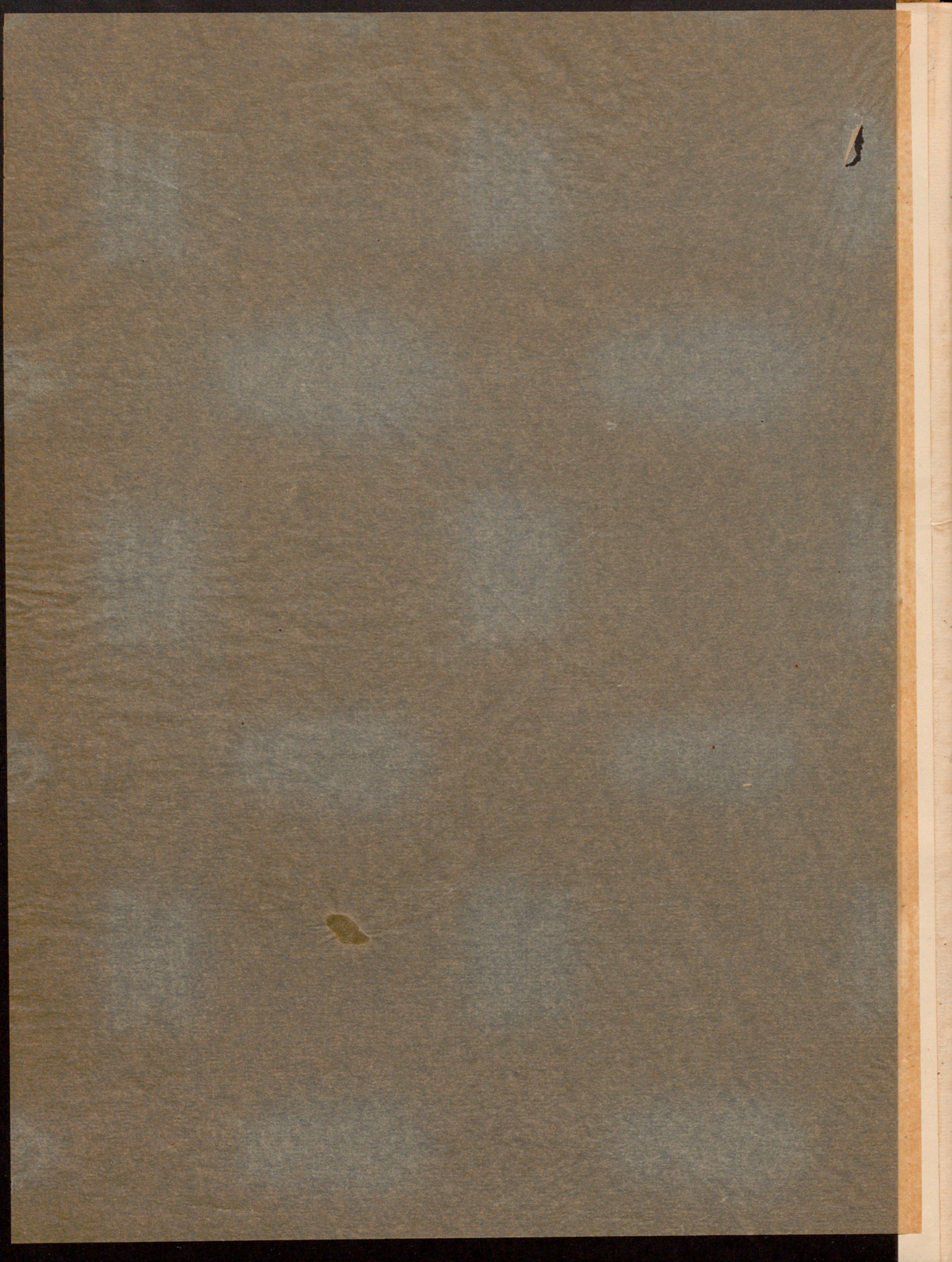
Ejemplar núm. 65



D, fran^{co} de guebedo







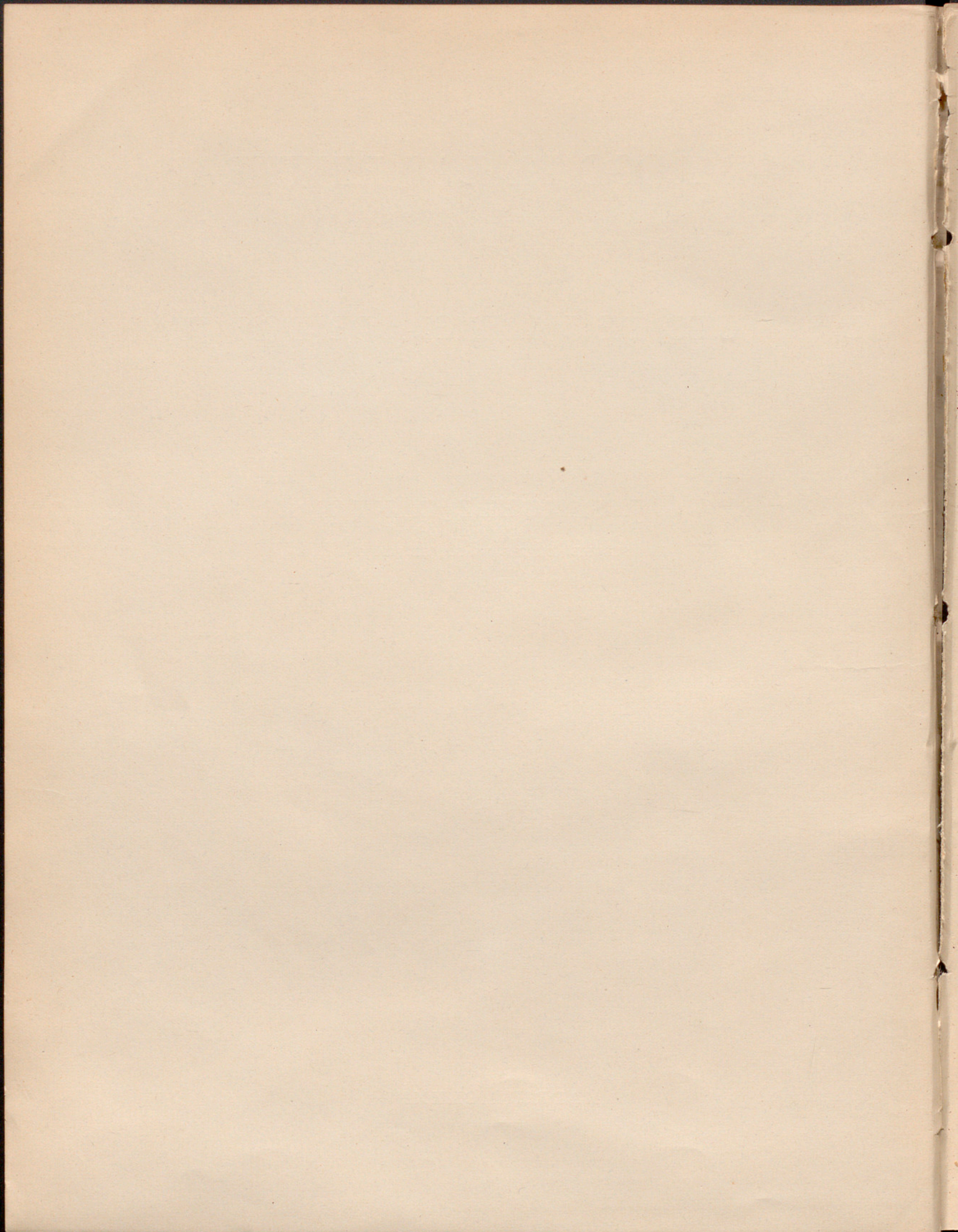
CATÁLOGO DE LAS PINTURAS
DEL
INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

POR
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

SUBDIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO



MADRID-MCMXXIII



PRÓLOGO

PROLOGO

EL CATÁLOGO de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan requiere algunas explicaciones previas.

No son las obras del arte pictórico elementos esenciales del Instituto, que, es notorio, se concibió principalmente para lugar de estudio de la historia de las artes industriales españolas, y, sólo en segundo plano, para centro de conocimiento de las demás modalidades de nuestro pasado. Sin embargo, el puesto de los cuadros —en especial de los retratos— que posee, está claramente definido, y presenta aspectos merecedores de señalarse.

Las pinturas que aquí se estudian no forman parte de un *Museo* —de los que van pareciendo invención arcaica y realidad ya muerta—. Pertenecen a un *Instituto* que por la propia voz declara voluntad, no ya de ser, sino de *vivir*; pues su raíz significa tanto como «permanecer en pie»: afirmación primordial de actividad. El mismo título de la fundación da noticia de lo que se *institute*. Valencia de Don Juan es un condado leonés de la Corona de Castilla, que poseyó en vigésima-cuarta sucesión Doña Adelaida Crooke y Guzmán de Osma, cofundadora del Instituto. Se establece así desde el nombre, la existencia actual y perdurable de una realidad histórica, y, (con independencia de las mudanzas que pueda tener en lo porvenir el título nobiliario, continuándose en ellas su historia propia), cristalizó aquí, para ser estudiada, la formación social que condensa un gran linaje español.

No se debe, sin duda, a indeliberado detalle de programa arbitrario, el que así resulten como encerradas dentro de marco común y unificadas en el ambiente de la fundación las series de su Museo, de su Archivo histórico y de su Biblioteca. Pudieron ser parte a ello asociaciones indeclinables; pero más que nada se nos antoja una sugestión inmanente en el concepto mismo del Instituto y que tomaba

cuerpo con él. No se trataba meramente de nutrir colecciones artísticas, sino de constituir las en crisol de actividades. Lo reunido aquí ha de proseguir evocando y sugiriendo a su vez. No son cosas muertas expuestas en lugar no vivido.

Tampoco se pretende galvanizarlas, mediante ningún artificio de falseada reconstrucción. No habrá de extrañar a los que visiten el Instituto el no encontrar en él aquella suerte de «reconstitución histórica» al uso. Hoy, por huir del Museo-galería, se suele ir a parar a unos aposentos en «estilo antiguo», que de resucitar nuestros antepasados, juzgaríanlos trufas de embaidores, cuando no mendaces testimonios levantados al aderezo de sus viviendas. No tiene el Instituto de Valencia de Don Juan apariencias de hogar de dos o tres siglos de fecha, y aun siendo núcleo principal de su mobiliario una buena parte del paramento y ajuar de una gran casa española, no hay en él pieza dispuesta en la convencional manera de los modernos interiores antiguos.

¿Cómo se ha intentado, entonces, dar vitalidad a las series documentales y artísticas cuya suma forma el Instituto? Es ardua la respuesta, como es difícil definir la vida. En cifra pudiera decirse que la nota característica de lo vital es la organización; y el Instituto de Valencia de Don Juan viene a ser un organismo armónico. Cada serie constituida en él podrá ser un sistema con funciones propias, y todas a la vez nos aparecen como subordinadas al principio formulado en el título de la fundación, que, al razonarla, la vivificó y hace fecunda. Una familia próspera átase por la sangre a otras de su alcurnia, da brazos para la guerra, voluntades para la gobernación de la república, servidores leales a los Reyes; dota monasterios, construye templos y palacios, y a lo largo de siglos derrocha oro y energías que dejan huellas. La crónica familiar resume en cierto modo la historia nacional. Los documentos, al parecer, más inconexos, los recuerdos suntuarios menos afines, cuanto en los ámbitos de lo que fueron las Españas puede allegarse, cabe sin violencia bajo las ramas del árbol genealógico de una estirpe. A la luz de esta consideración se ve claro cómo el estudio de las memorias de un linaje puede dar claves de conocimiento para la historia del pueblo. Y, por otra parte, queda asimismo patente que obras y recuerdos, testigos veraces de tiemposidos, hallarán ambiente propicio donde presida esta amplia visión de una historia familiar.

Lo dicho es aún más evidente cuando no se trata de descendencias directas y continuadas, sino de títulos, cual el de Valencia de Don Juan, que por haber recaído en hembras con singular frecuencia, fué a través de los tiempos, en la descendencia de D. Martín Vázquez de Acuña y de Doña María de Portugal, dictado de diversos apellidos.

Escrito lo que precede, es fácil declarar las características de la serie de pinturas del Instituto estudiando su origen, primero, clasificándolas después y, por fin, delimitando su papel en el organismo total de la Fundación. A esto habrán de seguir las normas a que se ha ajustado la elaboración del Catálogo.

CON mucha diferencia, la mayoría de las pinturas que se estudian en este Catálogo son parte de las que poseía a su muerte, en 1849, el XXII Conde de Valencia de Don Juan, Don Diego Isidro de Guzmán. La enumeración de sus apellidos y títulos ahorra todos los argumentos que se juzgaran precisos para demostrar en este caso la confluencia en una estirpe de la vida histórica de España. En los documentos oficiales de su Casa se titula, al año 1805, «D. Diego Isidro Guzmán y de la Cerda, Fernández de Córdoba, Manrique de Lara, Vélez Ladrón de Guevara, Fernández Manrique y Tasis, Enriquez, Porras Sotomayor, Muxica, Figueroa, Lasso de la Vega, Niño, Silva, Guevara, Spinola, Colona, Ligny, Bracamonte, Barroso de Rivera, Aguilar y Velasco, Ibáñez de Moxica, Téllez Girón, Benavides, Gonzaga, Mendoza, Manuel, Vázquez de Acuña, Luxán, Ayala, Rivera, Sandoval, Faxardo, Cardona, Castro y Quiñones; Marqués de Montealegre, de Aguilar de Campóo, sus unidos y agregados, de Quintana y de Guevara; Conde de Oñate, de los Arcos, de Castañeda, de Castronuevo, de Añoover de Tormes, de Villamediana y de Campo Real»; juntó a todos éstos, desde la muerte de su madre en 1811, los títulos de Conde de Paredes de Nava y de Treviño, Duque de Nájera y Conde de Valencia de Don Juan.

Al morir D. Diego Isidro, y surtiendo ya efectos las leyes desvinculadoras, dislocáronse aquellos estados y títulos. En apéndice especial se anotan las particiones de sus bienes muebles, por cuya virtud vinieron porciones de ellos a parar al Instituto.

A las pinturas procedentes de la casa de Oñate se han juntado aquí las varias adquiridas por D. Juan Crooke y Navarrot, padre de la XXIV Condesa, algunos retratos de familia del fundador del Instituto, D. Guillermo J. de Osma, y cuadros modernos que han quedado en las salas y estancias del edificio a título de recuerdos de la generación última pasada, por decorar desde hace muchos años las que fueron habitaciones del vivir diario, y por ser obras de artistas no solamente contemporáneos, sino casi todos ellos amigos personales de los fundadores.

La clasificación de las pinturas no suscitó dudas, la imponen los asuntos: I. Retratos de Reyes y Príncipes.—II. Retratos de personajes varios.—III. Retratos de ascendientes de los fundadores del Instituto.—IV. Cuadros de diversos géneros. Dentro de cada una de estas secciones las pinturas se ordenan cronológicamente; salvo en la IV, las de pintores del siglo XIX, que se ponen por orden alfabético de autores.

FUE siempre gustoso poseer retratos de Monarcas. En el siglo XVII, por no siempre contenerse esta afición dentro de los límites del respeto más apurado, originó dos acuerdos de la Sala de Alcaldes de la Audiencia de Madrid: que en 1633

mandaron «que no se hiciesen retratos de Personas Reales no siendo muy parecidos y con ávito decente», y en 1679 ordenaron que los pintores no vendiesen retratos de Personas Reales «sin que fuesen aprobados por el de Cámara». Hay noticia de series más o menos cabales en casas de la nobleza. Recuérdese, por simple ejemplo, el inventario de la de los Marqueses de Poza, en 1605; y explicase sin dificultad esta costumbre. Era el Rey para los nobles no sólo dispensador de mercedes —títulos, hábitos, gobiernos, virreinos...—, sino natural señor en cuyo servicio

la hacienda y la vida
se han de dar.

Y así, aun Carlos II pudo ser imán de voluntades. Los ricos-homes audaces y levantiscos de nuestra Edad Media, en los siglos modernos se convierten, limadas las garras, en perfectos cortesanos. El añejo respeto truécase en culto hasta sin fe. La colección de retratos reales en la casa de un magnate solía significar memoria de honores y privilegios; mas rara vez entrañaría el sutil concepto del valor histórico de evocación.

Ha de señalarse que, en esto como en otras cosas, aparece la Casa de Oñate cual patente excepción. En tiempo no difícil de limitar, uno de los titulares —probablemente el octavo Conde, D. Iñigo Vélez de Guevara, el mismo que a mediados del siglo XVII reedificaba las casas principales de su mayorazgo en la calle Mayor— tuvo ideas ni entonces ni ahora vulgares, y quizá sintiendo la trascendencia del retrato como significado de cosas más altas que el mero recuerdo personal, trabajó por reunir verdadera serie y colección de ellos.

Desde luego no se halla completa en el Instituto la que formaran en el palacio de la calle Mayor los retratos de Reyes. Falta aquí —entre otros que constan en los inventarios— el Emperador Carlos V; y se echa también de menos de la Casa de Austria, el Felipe III; y luego, de la de Borbón, solamente figura Carlos III. Siete de los retratos provienen, al parecer, de la serie que se pintó para el Bosque de El Pardo, a seguida del incendio de 1604; si es que no formaron parte de la propia serie palatina, como parecen abonarlo, de un lado, su técnica, y de otro la circunstancia de perderse el rastro de aquélla a partir del inventario del Palacio hecho en 1614, donde por última vez se detallaron.

AL revisar la serie de retratos de personajes varios, sorprende hallar en ella algunos de hombres insignes en las letras. Es esta una verdadera singularidad, porque ni en las colecciones palatinas se encuentran tantos retratos de escritores. Al estudiar las magnas galerías de pinturas de nuestros Reyes, se ve que los retra-

tos son en su casi totalidad *de familia*; dándose al concepto la amplitud que precisa, cuando se habla de un linaje regio. No faltan los de capitanes ilustres y algunos hay de grandes señores, pero es difícil topar con un artista o un literato. Esto explica que en todo el Museo del Prado —heredero de las colecciones reales— apenas haya poetas y artistas, prescindiendo de autorretratos, que a buen seguro se adquirieron por su valor artístico, haciéndose caso omiso de su interés iconográfico. En oposición con ejemplo tan calificado, la Casa de Oñate poseía retratos de Quevedo, Lope de Vega, Pedro de Valencia, Arias Montano, Garcilaso, Fray Hortensio, Góngora, Padre Suárez, Ariosto, Bernardo Tasso... demostrando de este modo un empeño meditado, por extraño, más laudable. Si al Conde D. Íñigo se debe la idea de tal galería de hombres ilustres, tendría ello fácil motivo; en sus andanzas pudo conocer las famosas de Paulo Jovio y del Archiduque Fernando del Tirol. En España fué célebre en el siglo XVI el Museo iconográfico formado por Argote de Molina en su casa de Sevilla.

DE los retratos de familia nada se ofrece decir, como no sea hacer constar que se incluyen en esta Sección del Catálogo algunos no identificados. Hizose así, porque el conocimiento de los inventarios antiguos convence que no era acostumbrado poseer retratos de extraños. Por ende, no siendo de estirpe real ni de nombrados varones —fácilmente reconocibles—, hay grandes probabilidades de que sean recuerdos afectivos muchos de los retratos anónimos. De esta guisa quedan con un asomo de clasificación que puede servir de punto de partida para ulteriores esclarecimientos, que se lograrán, por el prurito de rectificar, que toda hipótesis despierta.

CORTO es el número de las pinturas de asuntos varios y entre ellas son pocas las de antiguo origen. Salvo un lienzo del Greco, las más importantes pinturas del Instituto en esta sección fueron adquisiciones posteriores a la dispersión de la galería de los Condes de Oñate.

ES tema que pide alguna meditación el señalar el papel que en el funcionamiento armónico del Instituto de Valencia de Don Juan desempeñan las pinturas cuyas secciones quedan enumeradas.

Para mayor desembarazo del pensamiento se debe dar de lado provisional-

mente el puro valor artístico de las pinturas, no porque carezcan de él las que aquí se estudian, sino porque la apreciación de las calidades pictóricas cae fuera de los linderos del Instituto; ello tiene en otros centros adecuado lugar.

Descartados los elementos técnicos han de considerarse aquí las pinturas como *representaciones* y como *documentos*. En ambos conceptos cumplen los cuadros funciones especiales y señaladas en nuestro Instituto.

Retratos, cuadros religiosos, pinturas profanas concretan —lo mismo que tapices y reposteros, armas, libros y pergaminos— el ambiente de la Fundación.

Son los retratos la nota artística de más vivo recuerdo.—Cuando este Rey nacía, España se alzaba sobre toda grandeza; estos otros abrieron la sima en que pudo hundirse; aquel caballero armado fué ágil guerrero y prudente Virrey; esta monja, nieta de un Papa y tía de un Santo; aquella damita fué la más rica heredera de Castilla; y luego Quevedo y Lope, monstruos de ingenio, y Arias Montano y Pedro de Valencia abismos de saber. — A estas sombras augustas acompañan las familiares, y unas y otras son a manera de los hilos —oro, seda, lino y lana— que tramaron el tapiz de nuestra Historia. Son evocaciones que hacen actual lo pasado.

Las pinturas religiosas y profanas son representaciones vivas también: nos hablan, ya de las ideas y sentimientos permanentes, ya del carácter propio de cada época; los Palacios de nuestros Reyes cazadores, las composiciones de animales a la plácida moda de Flandes, la complicada alegoría henchida de académica preceptiva, el paisaje romántico, la escena de costumbres... Ha menester la Historia de estas viñetas que animen la seca sucesión de nombres y fechas.

En la compleja organización del Instituto son los retratos a modo de *agonistas* de cuanto les rodea, y las demás pinturas a manera de comentarios vibrantes de su vida. El conjunto así concebido mantendrá hermanadas las diversas series, tan difíciles, si no, de reducir a la unidad, que es aspiración del Instituto. En sus Salas resulta natural que el retrato de Felipe III niño acompañe a las postreras labores de los moriscos, en vísperas de su expulsión, y el de Carlos III a los productos de las Reales Fábricas del Retiro, que implantó.

PERO, dicho queda, que las pinturas, además de representaciones, son documentos; y este carácter más prosáico y humilde les asigna también función valiosa en el Instituto. Retrátanse en las pinturas telas, armas, joyas, muebles, solerías y paramentos; todo aquello, en suma, que según principios se ha de estudiar en nuestra institución. Son los cuadros ejemplos claros para la historia de las artes suntuarias, y por su índole vital y estética completan de suerte singular el conocimiento suministrado por los objetos mismos, siempre un tanto inertes. Este con-

cepto utilitario de la servidumbre de las obras pictóricas, si bien prescinde un tanto de su mérito en cuanto realizaciones de belleza, ensancha su significado histórico y acentúa asimismo la diferencia cardinal que separa al Instituto de una galería de pinturas.

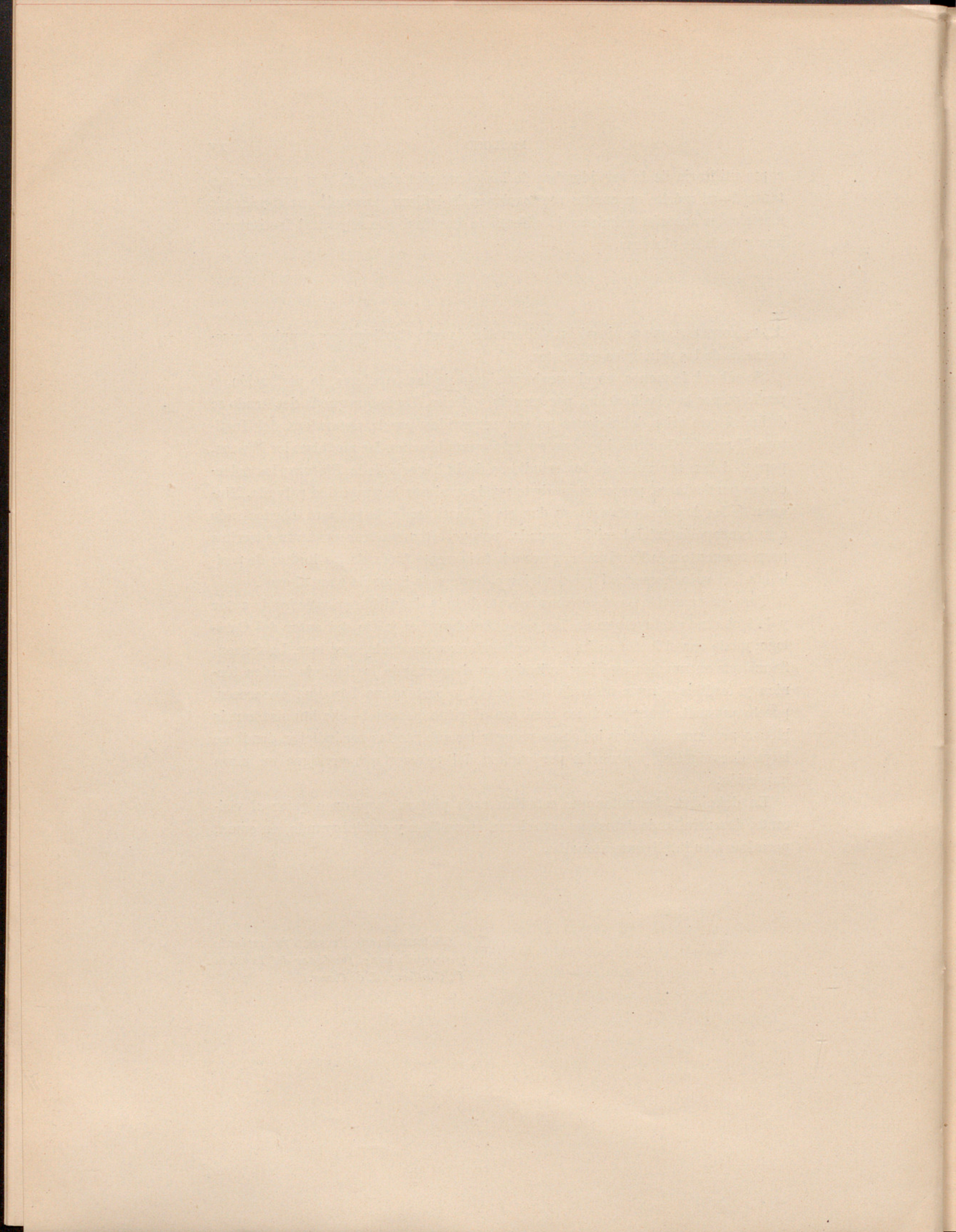
LAS normas a que se ajustó la elaboración de este Catálogo son simples consecuencias de los principios expuestos.

Se echará de menos, en el encabezamiento de las papeletas, la atribución, o por lo menos la clasificación, por escuela y fecha. De lo que queda declarado se deducirá que tales definiciones no son requeridas por la naturaleza del Instituto. Museos y Galerías hay que en este punto hincen las medidas: los Museos, porque deben ser guías de los estudiosos de la historia de la Pintura; las colecciones particulares, porque el marbete puede avalorar la propiedad privada. Ninguna de las dos circunstancias se dan en el Instituto; ni la primera, obedeciendo a su concepción inicial, ni la segunda, porque estos cuadros quedaron adscritos perpetuamente a la Fundación, y estando toda venta fuera de los límites de posibilidad, el valor comercial que tendrían o dejaren de tener no hace al caso.

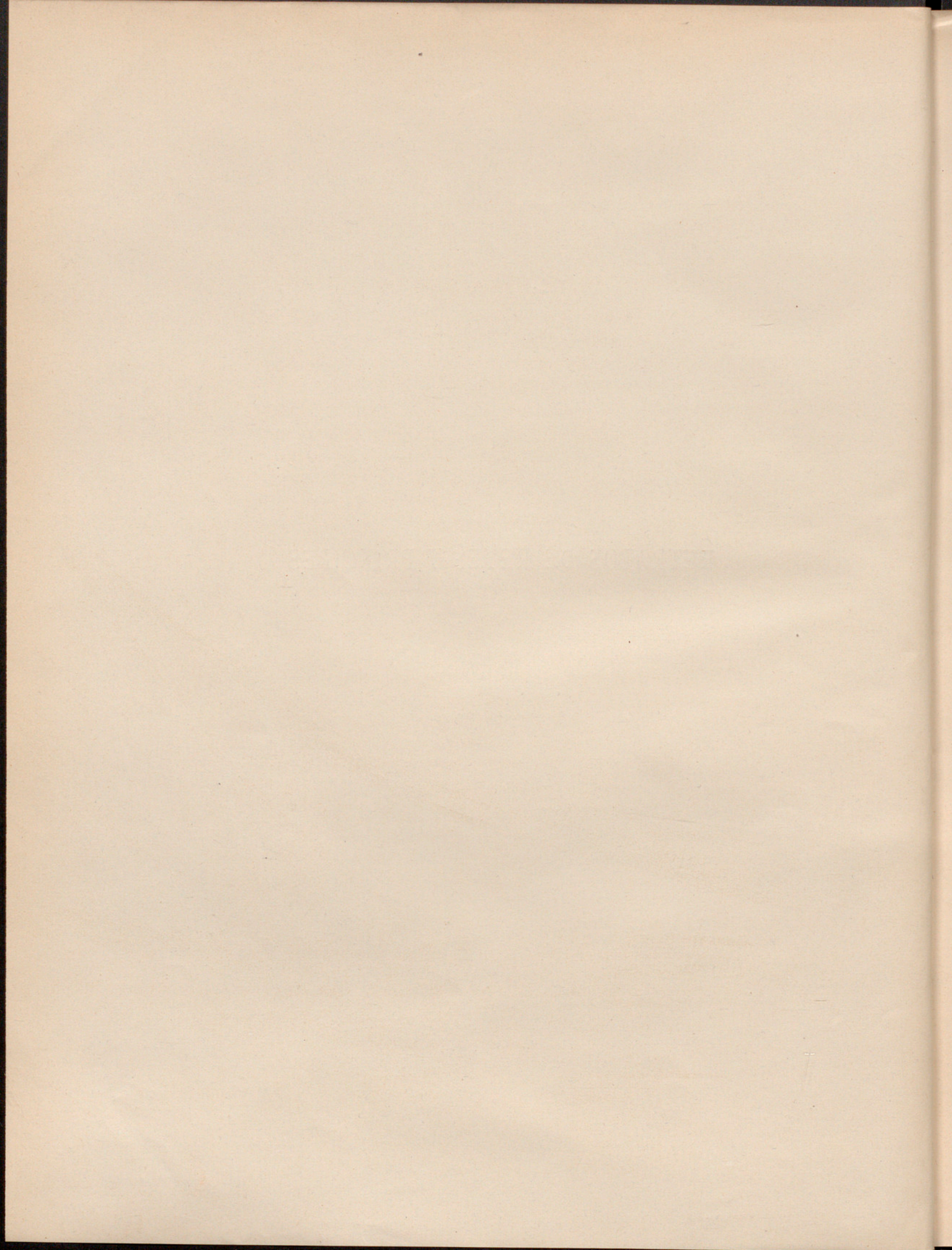
Pero, la supresión en el encabezamiento de toda definición *ex cathedra* de autor y de fecha, no excluye que en las papeletas figure el juicio del autor del Catálogo; juicio que el lector es dueño de refrendar, contradecir, o no leer. La desconfianza que en muchos espíritus avisados va despertando la llamada crítica técnica y estética — cuya falta de objetividad y certeza no hay que encarecer, puesto que suele tener por único cimiento el gusto personal —, ha impulsado más bien a procurar en todos los casos recoger los que puedan ser indicios, donde no haya documentos, y ponerlos por encima del parecer que arraigue en mera impresión.

En definitiva, las notas que estudian cada pintura, aspiran a guiar al visitante, desentrañando datos que estuvieren escondidos y suministrando, en suma, premisas a su inteligente atención.

*(El texto de este PRÓLOGO fué revisado
y corregido por el fundador del Instituto
D. Guillermo J. de Osma.)*



RETRATOS DE REYES Y PRÍNCIPES



RETRATO DE FELIPE I DE ESPAÑA, LLAMADO «EL HERMOSO»

Lienzo: alto 1^m24, ancho 0^m97

Felipe *el Hermoso*, hijo del Emperador Maximiliano I y de María de Borgoña, nació en Brujas el 23 de junio de 1478. Fué creado Caballero el 9 de mayo de 1481 y Conde de Flandes en 1494. Casó con Juana de Castilla el 18 de octubre de 1496. Estuvo dos veces en España ⁽¹⁾. Fué Rey de Castilla, desde la muerte de Isabel la Católica (25 de noviembre de 1504), hasta la suya ocurrida en Burgos el 25 de setiembre de 1506, «a medio día, en las Casas del Condestable» ⁽²⁾.

De su *hermosura* se hacían lenguas los coetáneos: una balada brabantona decía de él:

«Sa face redonde
cler, pure et monde.
comme le soleil,
pourquoy tout le monde
ayme sa faconde
et son appareil» ⁽³⁾

y el Almirante de Castilla y su madre decían a los Reyes Católicos, que «era mancebo hermoso, dispuesto, gentilhomme, animoso, de muy buenas costumbres» ⁽⁴⁾. El continuador anónimo de la *Crónica* de Pulgar hace de Don Felipe este retrato:

«Era... dado a los juegos, y holgaba de fablar y tractar con mujeres; no le

(1) La primera en 1501 cuando vino con Doña Juana a ser jurados Príncipes de Asturias, viaje contado en la interesantísima relación de Antonio de Lalaing. (Gachard: *Voyages des Souverains des Pays-Bas*. Bruselas, 1876, tomo I); la segunda, cuando la muerte de la Reina Católica.

(2) *Anales breves* del Dr. Galindez de Carvajal (Biblioteca de Autores Españoles, LXX, página 556).

(3) *Recueil de Ballades* de la Bibliothèque Royale de Bruxelles. (*Exposition de la Toison d'or*: Brujas, 1905, pág. 34.)

(4) Rodríguez Villa: *Doña Juana la Loca*, estudio histórico. Madrid, 1892.

parecía cosa mejor que los gentiles gestos de mujeres. Comía e dormía bien... Era blando a todos, y apacible, y mucho noble, más que ninguno deseador de justicia, muy aparejado para todas virtudes» (1).

Y el P. Mariana le describe así:

«Fué de estatura mediana, rostro blanco y colorado... bello, ojos medianos, cabello largo: toda la composición de su cuerpo muy honesto y muy amable, el ánimo muy generoso, la condición fácil... enemigo de negocios y aficionado a deportes» (2).

Calló el P. Mariana lo que no ocultó el mentado continuador de Pulgar:

«Otros afirmaban acerca de su muerte, que con mal regimiento deste siglo al otro había pasado. Dexémoslo al juicio de Dios» (3).

* * *

Muéstrase Don Felipe en este retrato digno de la fama que acompaña a su nombre, que suelen no confirmar muchos de los que por ahí corren. Aparece en él de más años que en ningún otro de los conocidos: realzan su apostura la riqueza del traje y del tocado, la gentileza de la actitud y el fondo de paisaje.

Es figura de más de medio cuerpo: de tres cuartos hacia la derecha. Larga la cabellera, tocada de birrete rojo, encima la gorra de terciopelo con broche y barbicacho de galón dorado: camisa blanca fruncida con entredós ahuesado, jubón de raso verde con galoncillos paralelos de oro, las mangas como acuchilladas, los puños de la camisa escarolados; ropón de terciopelo brochado con vueltas de piel de marta. En la diestra los guantes y al cuello el toisón. Por la ventana se divisa paisaje con arbolado y una iglesia.

La bella composición del lienzo es inexplicable en pintor que no tuviese muy estudiados los lienzos venecianos, singularmente la *Emperatriz Isabel*, de Tiziano. De aquí, que se haya de deducir, que el prototipo del retrato de Don Felipe del Instituto de Valencia de Don Juan fué pintado con posterioridad a su muerte.

Fruto de investigaciones, que a continuación se exponen, se ha podido llegar a la conclusión, de que el lienzo que aquí se estudia, es el original, o una copia antigua, del retrato de Felipe *el Hermoso*, pintado por Juan Pantoja de la Cruz, para la galería iconográfica del Palacio del Pardo.

La exposición de los antecedentes encierra la prueba:

En el Palacio del Bosque Real del Pardo —*rendez-vous* de caza— había una

(1) Biblioteca de Autores Españoles, LXX, pág. 524.

(2) *Historia de España*, libro XXVIII, cap. XXIII.

(3) Loc. cit.

serie de retratos de familia que se inventarió en 1564 ⁽¹⁾ y que en 1582 catalogaba Argote de Molina ⁽²⁾. Era grande el número de retratos —no menor de cuarenta y tres en la primera de las fechas citadas—, y por extraño que parezca no se enumera entre ellos el del marido de la Reina *Loca*. Al decir de Argote: «Son todos estos retratos de vara y tercia de grandeza, que descubren el cuerpo entero poco menos que hasta la rodilla».

En 1604, un violento incendio destruyó parte del Palacio del Pardo ⁽³⁾ y pocas de las pinturas pudieron salvarse. Felipe III, rey cazador, acudió con interés a la restauración. En 21 de enero de 1614 se hace nuevo Inventario de las Pinturas del Palacio ⁽⁴⁾; en la *Sala de Retratos* se enumeran treinta y ocho de la familia de nuestros Reyes a partir de Fernando *el Católico*, y entre ellos figura en cuarto lugar el de Felipe I, subsanándose así el anterior olvido o la deliberada preterición. Encabeza la lista una nota: *Estos retratos hizo Joan Pantoja de la ̄ los 35 y los demás serán cargo viejo*. La serie había de reconstituir y completar la quemada.

Juan Pantoja de la Cruz nació en Madrid hacia 1549: declara en su testamento que estudió la Pintura con Sánchez Coello, a quien al parecer sucedió en el cargo de pintor de Cámara. La primera fecha conocida de su vida es la de 5 de setiembre de 1593, en la que aparece ya casado y en Madrid. En 1595 está firmado un admirable retrato de agustino de la colección de los Duques de Valencia en Madrid: es pintura que suscita problemas, pero que es obra maestra. Fué el más solicitado de los pintores de la corte, logrando ser propietario y hacendado. Por alguna grave enfermedad testó en 23 de julio de 1599. Faltábanle, sin embargo, sus mayores triunfos, conseguidos en el siglo XVII con las ricas modas del tiempo, pues su arte minucioso y detallista se prestaba a la pintura de joyas y brocados. Murió en Madrid el 26 de octubre de 1608. Como discípulo y sucesor de Sánchez Coello, el retrato fué el género predilecto de Pantoja; y aunque no dejó de cultivar la pintura religiosa, el fijar en el lienzo a la familia real y los personajes de la corte, fué empleo casi constante de sus pinceles. Supo dar distinción a las figuras, y en el colorido prodigó tonos griseos, muy gratos a los ojos modernos.

¿Qué suerte corrieron aquellos retratos? En 26 de setiembre de 1703 se acaba el Inventario de las Pinturas del Pardo hecho a la muerte de Carlos II ⁽⁵⁾, y al llegar a la *Sala de Retratos* se mencionan en un solo asiento treinta y ocho lienzos. Carlos III dispuso una nueva decoración del Pardo, que cubrió sus muros de tapi-

(1) *Inventario de las cosas que al presente están en la Casa del Pardo*: 31 de setiembre de 1564; inédito en el Archivo de Palacio.

(2) *Descripción del Bosque del Pardo*: introducción al *Libro de Montería* de Alfonso XI; tomo IV de la *Biblioteca Venatoria*. Madrid, 1882, pág. 108.

(3) Madrazo: *Viaje artístico*. Barcelona, 1884, pág. 83.

(4) Inventario inédito en el Archivo de Palacio.

(5) Inventario inédito en el Archivo de Palacio.

ces ⁽¹⁾; y en 1794 ya no se inventaría cuadro alguno en este Palacio. Las pinturas que a la sazón lo decoraban pasaron a la Quinta del Duque de Arco, en su mayor y mejor parte, y a otros Sitios Reales; pero entre ellas ya no figura la serie iconográfica de nuestros retratos regios. De éstos, que eran obras de Pantoja de la Cruz, queda ya perdido el rastro. ¿Los regalaron los Reyes a nobles o leales servidores? ¿Hízose de ellos almoneda, según fué costumbre? Hasta ahora no había razón más que de uno sólo, conservado en el Prado —tal vez por su firma ⁽²⁾—. Hoy, bien por ser los originales —que es muy probable—, bien por viejas y excelentes copias, creemos poder asegurar que se conocen hasta siete, guardados en el Instituto de Valencia de Don Juan (uno de ellos éste, del Rey Don Felipe *el Hermoso*); otro en casa del Conde de Villagonzalo ⁽³⁾, y otro (Felipe III) propiedad de los Condes de Crescente, que fueron ambos, asimismo, de los Oñates ⁽⁴⁾.

Mas se preguntará: ¿es posible que Felipe II, contando con una colección sin igual en el mundo, no tuviese el retrato de su abuelo paterno y su hijo necesitara que se pintase uno? No uno, sino seis, poseía la Corona de España en 1600, según demuestra el Inventario del Alcázar de Madrid ⁽⁵⁾. He aquí los asientos donde se describen, e importa aducirlos: primero, para ver de averiguar cuál fué el que Pantoja eligió para modelo, y después, para ir formando un estudio acerca de los retratos de Felipe *el Hermoso*, hasta hoy apenas intentado ⁽⁶⁾.

Prescindiendo de uno de plata —¿en medalla?— que de momento no interesa, menciona el Inventario —en que, por cierto, era tasador Pantoja—, los siguientes:

«Vn retrato en tabla, al ollio, del Rey don Phe. el primero, de medio cuerpo, siendo mozo, con collar del tusón, y un bordón en la mano derecha, y vn rosario en la izquierda y en el sombrero una venera... de alto dos tercias menos dedos y de ancho media vara escasa: tasado en cincuenta reales.»

(1) Madrazo: *Viaje artístico*, pág. 262.

(2) Museo del Prado: Carlos V, firmado *Joannes Pantoja de la f ejus traductor*, 1605 [núm. 927 del *Catálogo extenso*].

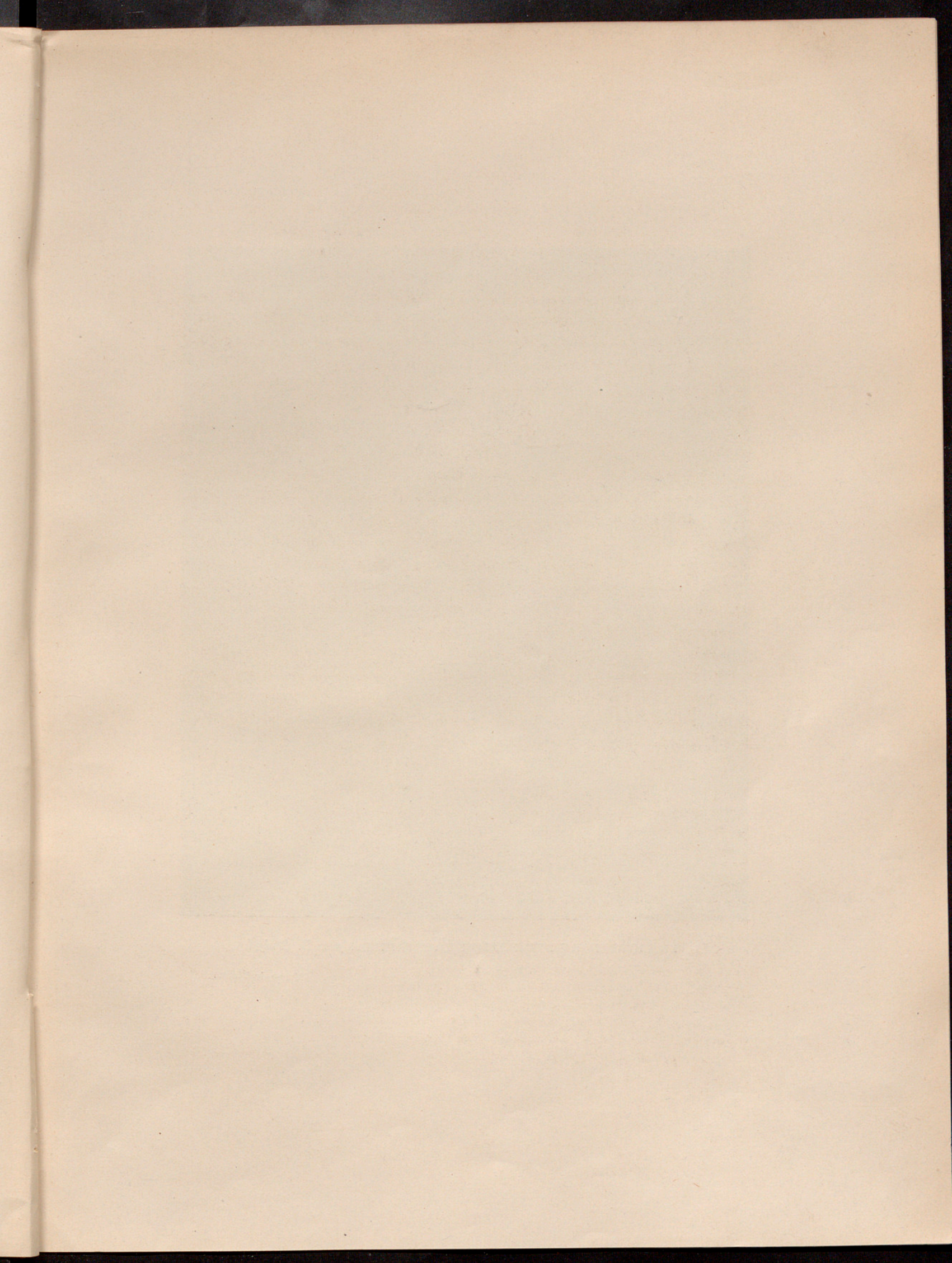
En las habitaciones de Felipe II en El Escorial hay otro ejemplar.

(3) Retrato del Príncipe Don Carlos: núm. 30 de la *Exhibition of Spanish Art*. Burlington House: Londres, 1920-21. Este cuadro estuvo en el palacio de los Condes de Oñate, en la calle Mayor, hasta el año 1911. La Condesa de Castañeda, última de las hermanas del último Conde de Oñate que vivió aquella casa, lo legó (cláusula de su testamento de 30 de julio de 1910) al Conde de Villagonzalo.

(4) Podría ser ésta también una colección de retratos regios costeada por un magnate, como la encargada por el Marqués de Cañete en 1621 al pintor Pedro de Salazar, que había de constar de trece lienzos y comprender a Carlos V, Felipe II, Doña Ana, Felipe III, su mujer, hijos y yerno y nuera (Pérez Pastor: *Documentos*, núm. 799, pág. 156).

(5) Guárdase en el Archivo de Palacio. Lo publicó Rudolf Beer en el *Jahrbuch der Kunst historischen sanlummgen des aller höchsten Kaiserhauses*. Viena, 1891.

(6) Sanpere Miquel: *Portraits de Philippe le Beau et de Charles V*; Arts anciens de Flandre, III, fasc. II, pág. 85.



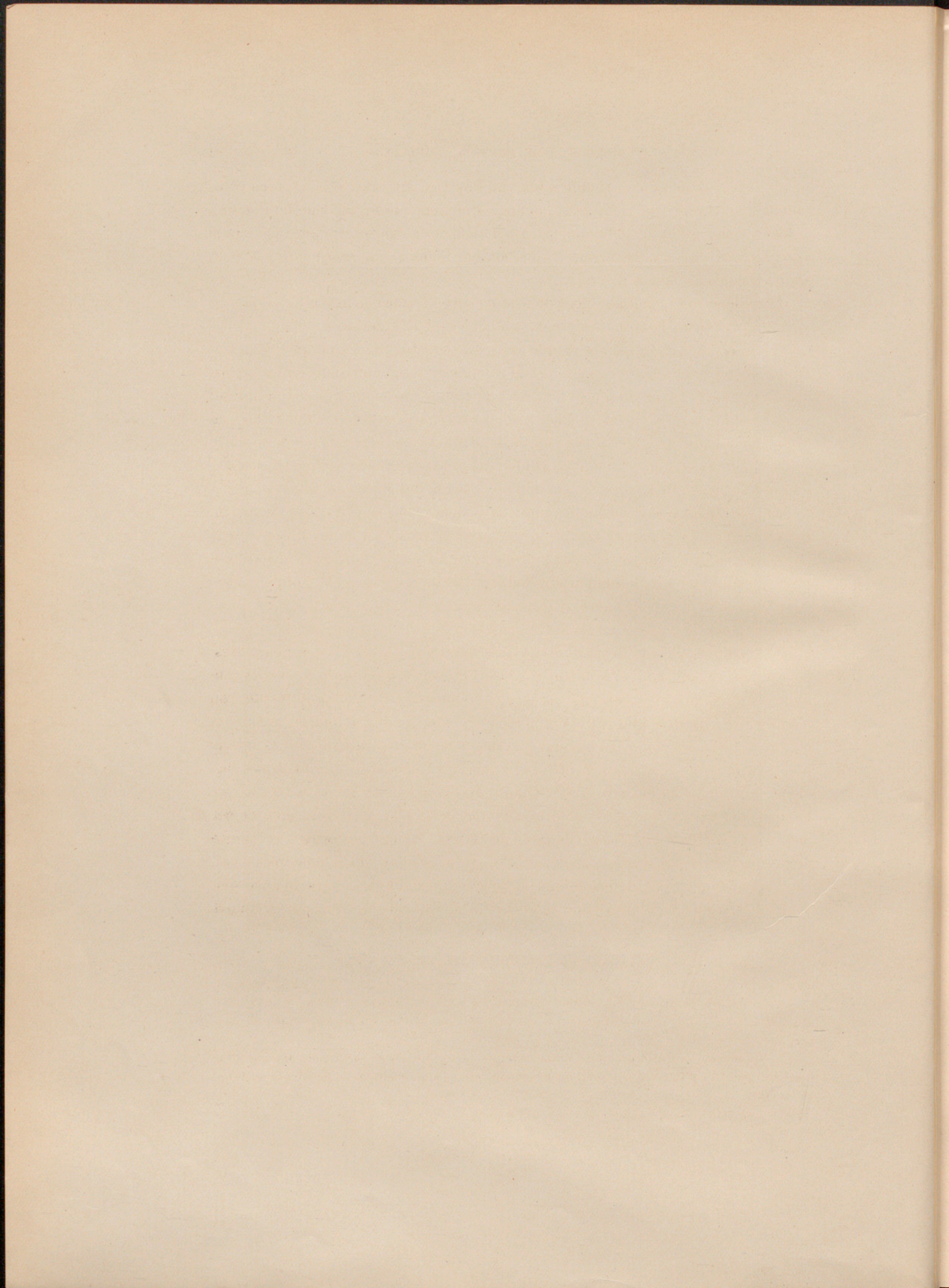


EL EMPERADOR MAXIMILIANO I Y SU FAMILIA, por *B. Strigel*

(Museo de Viena)



FELIPE I *EL HERMOSO* REY DE ESPAÑA
(1478-1506)



«Otro retrato de pincel, al ollio tabla, del Rey Don Phe. primero con ropa colorada con vn cordón que le baja del cuello en que tiene puesto vn dedo de la mano derecha y otra cinta al cuello que remata debajo de la camisa, con gorra negra y vna medalla en ella: de medio cuerpo arriba: tiene de alto vara y tercia y de ancho poco más o menos de una vara.»

«Otro lienço de pincel al ollio... de medio cuerpo arriba con gorra y en ella vna medalla y vn dedo de la mano derecha asida de vn botón del sayo.»

«Vn lienço de pincel al ollio en que están los retratos del Emperador Maximiliano, con ropa colorada forrada en lobos y collar de tusón, que tiene en los braços al Emperador Ferdinando y a su lado al Emperador Carlos quinto con collar del tusón, y junto a él el Rey Don Phe. primero su padre, con collar del tusón y la reina Doña Juana su mujer y la ynfanta Doña Maria con marco de madera negro con las molduras doradas: que tiene de alto una vara y de ancho una menos sesma.»

La descripción de la primera partida recuerda el del Museo del Louvre.

De la segunda se conservan dos réplicas o copias: una en el Prado ⁽¹⁾ y otra en la Colección del Marqués de Cerralbo —superior en técnica a la del Museo—; mas no fué éste el utilizado por Pantoja para original del que pintara para el Pardo; y procedió cueradamente, pues demostrado está que no es retrato de Felipe *el Hermoso*, sino de su cuñado Filiberto *el Hermoso* de Saboya ⁽²⁾. La tercera partida quizá describe una repetición o pareja del de Filiberto.

De la cuarta, obra de Bernard Strigel, se conocen por lo menos dos ejemplares: el original, en tabla, guardado en la Kaiserlich Gemälde-Galerie de Viena (número 1.425) y una copia antigua en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ⁽³⁾. De esta pintura, indudablemente, sacó Juan Pantoja de la Cruz el retrato del Rey *Hermoso*, copiándola puntual, con idéntica gorra, con el mismo joyel: varió un tanto el vestido, onduló el pelo, hizo el rostro de más firmes facciones, e invirtió la figura (que en el cuadro de Strigel mira hacia la izquierda). El fondo del paisaje que por la abierta ventana del fondo se divisa, hubo de ser inspirado también a Pantoja por la tabla de Strigel. Aunque posterior a la muerte de Felipe *el Hermoso* el grupo de familia del pintor alemán, tenía una circunstancia que tal vez fué la determinante que decidiera a Pantoja para tomarlo por modelo; es, a saber: el letrero que autentica la identificación. No podía escaparse

(1) *Catálogo* de 1920, núm. 1.921: se publicó como retrato de Felipe *el Hermoso*, por F. J. Sánchez Cantón, en *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*. Madrid, 1916, págs. 22-23.

(2) J. Allende-Salazar y F. J. Sánchez Cantón: *Retratos del Museo del Prado*. Madrid, 1919, páginas 4-5. Ya lo había dicho Hulin de Loo en su *Catalogue critique de la Exposition de Bruges*, 1902, págs. 92-93.

(3) Publicado, entre otros, por Lothar Brieger en su *Altmeister deutscher Malerei*. Berlin, 1913, pág. 65, y la copia por Sentenach como anónima en el *Boletín de la Academia de Bellas Artes* (1922).

a su perspicacia la inseguridad de los restantes retratos del Alcázar tenidos como de Don Felipe. Por otra parte, en el de Strigel es donde aparece menos aniñado su rostro, y todavía el pintor castellano acentuó los rasgos de su fisonomía, dándole más varonil hermosura.

* * *

Aclarado así, hasta donde alcanzamos, el origen y probable historia del lienzo del Instituto; réstanos enumerar los demás retratos conocidos de Don Felipe, y son, a saber:

1.º Doble retrato de Felipe *el Hermoso*, a los diez y siete años, con Doña Margarita, su hermana, o Doña Juana, en la Colección Agnew, de Londres: supuesta obra de Juan Perreal, que estuvo en la Exposición de los *Primitifs français*, en París, 1904 ⁽¹⁾.

2.º En el Museo Imperial de Viena existe retrato muy semejante, aunque no réplica, del de la Colección Agnew ⁽²⁾.

3.º En la portezuela izquierda de un tríptico, del que es centro el *Juicio Final*, obra de un maestro brabanzón de hacia 1500 —sin fundamento publicado como obra de Jacques Van Lathem, pintor de Cámara de Don Felipe—. Se le representa en pie y cuerpo entero, armado y con manto. El cuadro se pintó para la Casa Comunal de Zierikzee y se guarda en el Museo de Bruselas ⁽³⁾.

4.º En la portezuela del tríptico de la Colección Masure-Six, en Tourcoing, se le representa orante detrás de Cristo con la Cruz: obra de pintor probablemente bruselés, de hacia 1500 ⁽⁴⁾.

5.º Retrato de medio cuerpo, representando unos veinte años, con bonetillo en la cabeza: en el Museo del Louvre, obra de pintor desconocido ⁽⁵⁾.

6.º Una buena réplica del anterior, con variantes: en Windsor Castle ⁽⁶⁾.

(1) *Exposition des primitifs français au Palais du Louvre*. París, 1904, núm. 143, página 64.

(2) Da noticia de él el Dr. Osw. Rubbrecht: *L'origine du type familial de la Maison de Hasbourg*. Bruselas, 1910, pág. 110. Aunque desde un punto de vista particular, el Doctor Rubbrecht escribió un ensayo de la iconografía de Felipe *el Hermoso*, sirviéndose como de fuente más importante de las publicaciones hechas a raíz de la Exposición del Toisón de Oro.

(3) *Exposition de la Toison d'or*, lám. XIII, págs. 27-28; Maeterlinck: *Le triptyque mutilé de Zierikzee* en la *Revue de l'Art ancien et moderne*, setiembre, 1903; Fierens Gevaert: *Les primitifs Flamands*. Bruselas, 1910, tomo III, pág. 216. Antes lo dió a conocer Reynen: *Un triptyque historique*. Amberes, 1887.

(4) *Exposition de la Toison d'or*, lám. XIV, págs. 29-30. Cf. Maeterlinck: loc. cit.

(5) *Exposition de la Toison d'or*, lám. XV.

(6) Op. y loc. cit.

7.º Un retrato propiedad del Duque de Anhaalt, que a juicio del Dr. Friedländer es una buena copia, del siglo XVI ⁽¹⁾.

8.º Con Toisón y ropa de martas, en el folio 53 del M. S. 5.616 de la Biblioteca Nacional de París ⁽²⁾.

9.º Retrato-miniatura, de Maestre de la Orden del Toisón, en el código *Status du Thoisson*, que por donación de S. M. la Emperatriz Eugenia se conserva en el Instituto de Valencia de Don Juan.

10. Con el hábito asimismo del Toisón, en el código de las Constituciones de la Orden, propiedad de M. Porgés, de París ⁽³⁾.

11. En el «Sin Statuten-buch des Orden von Goldenin Vliess», obra, al parecer, de Simón Benning, de hacia 1530 (*Jarhbuch* de Viena, tomo V, pág. 263).

12. Justi (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1895, pág. 199) cree retrato de Felipe *el Hermoso*, uno del Museo de Amsterdam que pasa por ser del Almirante Felipe, bastardo de Borgoña, que indudablemente no lo es. Wauters niega que sea Felipe I de España (*La España Moderna*, 1913, pág. 146).

13. Consta que a Felipe *el Hermoso* le retrató su pintor Juan Mostaert; tal vez esta tabla es la que describe el Inventario de los bienes de su hermana en 1524:

«Une auctre tableau de la portraiture de feu le Roy don Philippe de Castille ayant vestuz one robe de velour cramoisy fourrée de martre sable, le collier de la thoison d'or desus, pourtant une bonnet de velours cramoisy» ⁽⁴⁾. Este retrato nos lo ha transmitido un grabado de Pedro de Jode con la fantasía y libertad estiladas por los grabadores de la escuela de Rubens ⁽⁵⁾.

14. Figura retratado en la serie iconográfica del Alcázar de Sevilla ⁽⁶⁾; aunque no en la de Esculturas del de Segovia ⁽⁷⁾.

15. Estatua yacente en su sepulcro de Granada ⁽⁸⁾.

16. En estatua, representando un San Jorge, en la iglesia del mismo Santo, en Brujas ⁽⁹⁾.

(1) Rubbrecht: ob. cit., pág. 110.

(2) *Bibliothèque Nationale: Album de Portraits*, par C. Couderc. Paris (s. a.), pág. 64, lámina CXLIII.

(3) *Exposition de la Toison d'or*.

(4) Publicado por Laborde: *Revue Archéologique* (1850); y en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo I, 1914.

(5) Reproducido en el libro de Sander Pierron, *Les Mostaert*. Bruselas, 1912, pág. 60.

(6) Tormo: *Series icónicas*, pág. 30. El código de Hernando de Avila, con los retratos del Alcázar de Segovia, documentado por Sánchez Cantón en *Los Pintores de Cámara* (pág. 56), se ha encontrado en la Biblioteca del Museo del Prado.

(7) Tormo: ob. cit., pág. 33.

(8) Obra de Fancelli; cf. Justi: *Miscenalleen*.

(9) Dr. Rubbrecht: loc. cit.

17. Otra, representando a San Adrián, propiedad del Dr. Wint Rebert, de Lille ⁽¹⁾.
18. Escultura en los Relicarios de la Capilla Real de Granada.
19. Se representa en las vidrieras de la iglesia de Brou y en alguna de Amberes y Lierre ⁽²⁾.
20. Medalla, en el anverso su retrato con corona y cetro, y en el reverso jinete en caballo paramentado para justar, con el orgulloso mote *Qui volet* ⁽³⁾.
21. Medalla de Felipe *el Hermoso*: en el *Jarhbuch* de Viena, III, pág. 55.
22. En una caja de nácar, frente a Carlos V, con un exageradísimo prognatismo. (Gabinete de Medallas del Estado), de Bruselas ⁽⁴⁾.
23. En la maravillosa serie de tapices de la Corona de España, llamada de los *Paños de oro*, aparecen varias escenas alusivas a unas dobles bodas, que muy verosimilmente son representación de las de Don Felipe con Doña Juana y de Don Juan con Doña Margarita ⁽⁵⁾.
24. Medio cuerpo con la inscripción: *En imperiales* (núm. 10 del Catálogo de la Colección Engel-Gros. París, Junio, 1921.
- 25-29. A estos retratos han de sumarse los cinco grabados que cataloga A. Barcia en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional.

(1) Dr. Rubbrecht: loc. cit.

(2) Nodet: *L'Eglise de Brou*. París, 1911, pág. 17.—*L'Art flamand et Hollandais*, tomos IX y X (1908).

(3) Describela Amand: *Les médailleurs italiens*, tomo III, pág. 212

Rubbrecht, ob. cit., habla de dos medallas que estuvieron en la Exposición de Brujas, que reputa reconstituciones del siglo XVI o del XVII.

(4) Rubbrecht: ob. cit., 111.

(5) Tormo y Sánchez Cantón: *Los Tapices de la Casa del Rey N. S.* Madrid, 1919.

RETRATO DE DOÑA JUANA «LA LOCA», REINA DE ESPAÑA

Lienzo: alto 1^m 24, ancho 0^m 97

Doña Juana, hija de los Reyes Católicos, nació en Toledo, en las Casas del Conde de Cifuentes, cuatro horas antes de mediodía el 6 de noviembre de 1479. Semejábase tanto en rostro y gestos a su abuela paterna Doña María Enriquez, que la Reina Católica llamábala «señora suegra». Tratóse su boda con el Archiduque Don Felipe, al tiempo que la de su hermano Don Juan con la hermana de aquél, Doña Margarita; acabáronse los conciertos en 31 de marzo de 1495; y fueron las bodas el 19 de setiembre del siguiente año. La locura comenzó a turbar su inteligencia hacia 1502, exacerbándola las dilatadas separaciones de Don Felipe y el nacimiento de Don Fernando. El 23 de junio de dicho año escribían los médicos al Rey Católico: «la disposición de la Señora es tal, que duerme mal, come poco y a veces nada; está muy triste y bien flaca. Algunas veces no quiere hablar». En 1504 quiere escapar a Flandes y sale sola de la Mota de Medina. En otra ocasión pasa la noche desnuda en el patio del mismo Castillo. Consérvase un autógrafo suyo que no se puede leer sin emoción: «Si en algo usé de pasión» —dice— «y dexé de tener el estado que convenia a mi dignidad, notorio es que no fué otra la causa sino celo; y no sólo se halla en mí esta pasión, mas la Reina, mi señora, a quien Dios dé gloria... fué asimismo celosa, más el tiempo sancó a su Alteza, como placera a Dios que hará a mí». No es de este lugar la narración de su vida, ni siquiera la de aquellos últimos años trágicos, en Todersillas, llenos de alucinaciones y tal vez tocados de luteranismo. Murió el 11 de abril de 1555 ⁽¹⁾.

* * *

Más de medio cuerpo, la diestra enguantada cogiendo el remate de una silla, pañuelo de lienzo en la mano izquierda. Ropa de terciopelo con puños de piel, orllos de galón de oro, descote cuadrado. Toca negra, forrada de lienzo blanco, con

(1) Rodríguez Villa: *Doña Juana la Loca*, estudio histórico, Madrid, 1892.

bordura de abalorios dorados, sujeta por una cinta con joyel: broche en el pecho con la perla *Peregrina* colgante—por singular anacronismo—, cadena de oro lisa. Ciñe la ropa un cingulo de cuentas de oro y piedras alternadas: la saya es de brocado de plata sobre fondo carmesí. El sillón de cuero con guarniciones doradas, la cortina roja.

De todos los retratos de Doña Juana conocidos, con el que más íntimamente se relaciona el del Instituto es, desde luego, con el del Museo del Prado, (número 1.280) ⁽¹⁾. Difieren: en la tela de las ropas, en que en el del Instituto coge la Reina con la diestra el remate del sillón, mientras en el del Museo apóyase simplemente en él; se ha hecho más perfecto el óvalo del rostro en nuestro lienzo, y los ojos se han oscurecido y achicado. Ambas pinturas parecen copias de un original de muy avanzado el siglo XVI —nótese que ostenta Doña Juana la famosa perla *Peregrina*, comprada por Felipe II muchos años después de la muerte de su abuela ⁽²⁾— o ya del siglo XVII. Tamaño y disposición llevan a pensar —lo mismo que respecto al retrato de Don Felipe—, en la Galería real del Pardo, reconstituida después del incendio de 1604.

Si extraño parecía que de Felipe I no hubiese retrato en la serie familiar del Pardo en el siglo XVI —falta compensada con los seis que había en el Alcázar de Madrid—, más habrá de extrañar que de Doña Juana ni lo hubiese en el Pardo hasta después del incendio, ni en el Palacio de Madrid. Se inventaria uno en 1600: se consigna como figurando en el grupo de la familia de Maximiliano I por Bernard Strigel; pero es el hecho que en esta pintura no es Doña Juana la que se retrata, sino Doña María de Borgoña. En el enorme número de retratos regios catalogados en los Inventarios Palatinos no se encuentra otra mención de Doña Juana que en el muy tardío —año 1700 ⁽³⁾— del Generalife, donde se asienta, al lado de uno de Don Felipe. Difícil es encontrar explicación a falta tan significativa.

No existiendo, al parecer, en Palacio retrato alguno de Doña Juana ¿qué original pudo servir para pintar el cuadro del Pardo? Todos los retratos hasta hoy identificados, que puedan ser contemporáneos, la representan más joven; el del díptico Masure-Six es anterior a su viudez; y los tristes años de Tordesillas no eran muy propios para retratarse. Ignórase, en suma, cuál pudo ser el modelo utilizado. El más bello retrato de Doña Juana conservado en España es el que guarda la Colección del Duque del Infantado; se ha reproducido repeti-

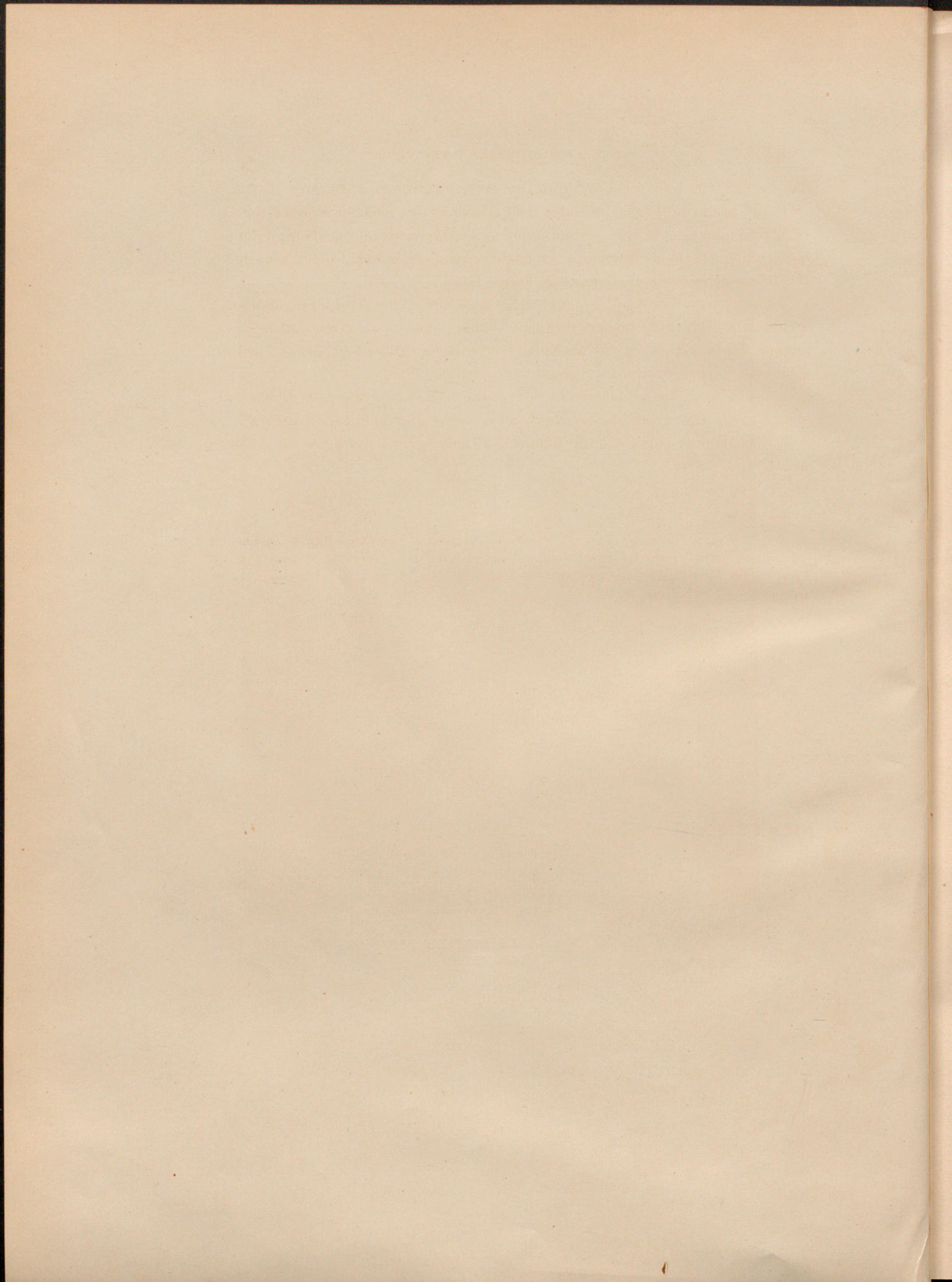
(1) Procede de la Colección Carderera. Beroqui: *Adiciones*, II, 3.º, pág. 60. Hoy depositado en la Embajada de España en Londres.

(2) Beroqui: *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado*, 2.º, II, 1914, páginas 53 y siguientes, y 2.º, III, pág. 97; Allende-Salazar y Sánchez Cantón: ob. cit., pág. 154.

(3) Inventario inédito en el Archivo de Palacio.



DOÑA JUANA *LA LOCA* DE ESPAÑA
(1479-1555).



das veces; Don Valentín Carderera, en 1877, lo atribuía a Maestre Michel ⁽¹⁾.

El del Museo del Prado que antes se citó, tal vez sea más fiel reproducción del del Pardo que la copia del Instituto; tiene más carácter de antigüedad, y lo minucioso, aunque malo, de la factura, está más próximo de la manera de hacer de los retratistas de la Corte, de tiempos de Felipe III.

No se hace en esta papeleta, cual en la dedicada a Don Felipe, enumeración de los demás retratos conocidos de Doña Juana, por ser esta tarea realizada ya, aunque con vario éxito, por Madame Louise Roblot-Delondre en sus *Portraits d'Infantes* (Paris-Bruselas, 1913, págs. 1-12).

Años hace, publicóse también un ensayo sobre la iconografía de la Reina Loca en el *Bulletin de la Commision d'histoire*, de Bruselas (año XIV, 1875, pág. 171).

Carece de novedad el capítulo dedicado a Doña Juana en el antes citado libro del Dr. Rubbrecht.

(1) *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros*. Madrid, Tello, 1887. Lo publicaron Sentenach en *La Pintura de Madrid*, pág. 15; y M. Roblot: *Portraits d'Infantes*. Paris-Bruselas, 1913, lám. 6; además de Carderera en su *Iconografía española*, tomo II, lám. LXIII.

RETRATO DEL EMPERADOR FERNANDO I, HERMANO DE CARLOS V

Lienzo: alto 1^m 24, ancho 0^m 97

Hijo de Felipe *el Hermoso* y de Doña Juana *la Loca*, nació Don Fernando en Alcalá de Henares el 10 de marzo de 1503; y fué bautizado con solemnidad grande, referida por el Obispo Sandoval ⁽¹⁾. Fué el único de los hijos de Doña Juana que nació castellano, y castellana fué su educación, habiendo tenido por ayos, designados por la Reina Católica, a dos Guzmanes: el clavero Don Pedro y el Obispo Don Diego. Mozo de ingenio agudo —aficionado a las Bellas Artes—, hubo de despertar simpatías, y a punto estuvo de formarse un partido que le llevase a ocupar el trono de España. Regente lo nombraba Fernando V en su penúltimo testamento. Quizá, de haber sido Rey de España Don Fernando, no se hubiese desviado nuestra Historia. Casó a los diez y siete años; fué pronto, por su mujer, Rey de Hungría y de Bohemia, y en 1531 se le elegía Rey de Romanos, designándosele por futuro Emperador; murió, siéndolo desde 1558, en 1564 ⁽²⁾.

* * *

Dé más de medio cuerpo: casi de frente. El brazo derecho, apoyada la mano en la cintura, la izquierda sobre la cabeza de un perro. En pelo. Camisa al parecer de tafetán de lino; jubón de terciopelo rojo con bordura de encaje sin puntas; ropa de terciopelo verde con vueltas de armiño y bordura como la del jubón. Cinturón de cuero. Collar de gruesos eslabones con joyel de oro, piedras y perlas.

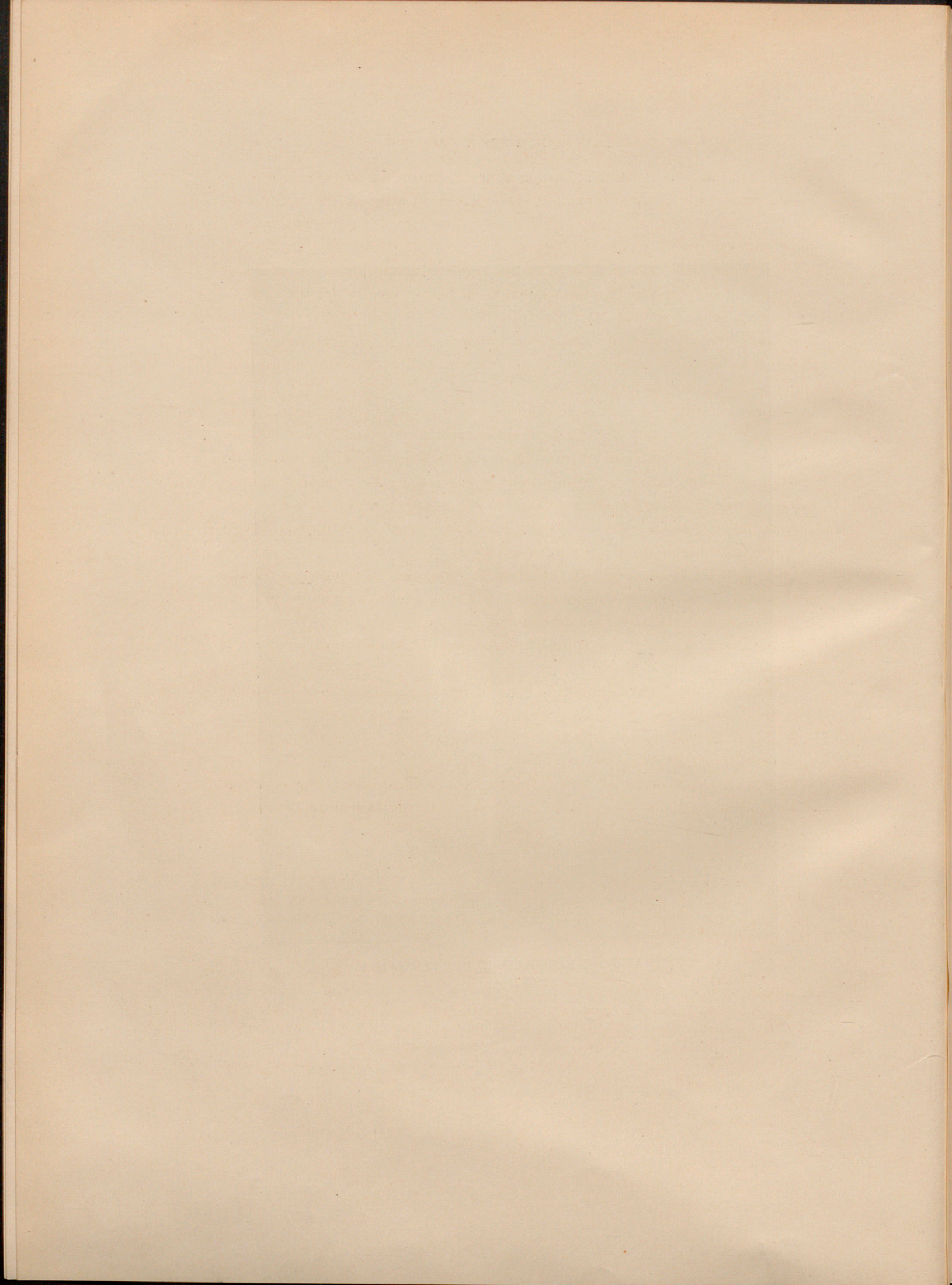
Abundan sus retratos de edad madura y no escasean los juveniles. No parece llegar a los veinte en el lienzo del Instituto, que cual el retrato de Felipe *el Hermoso* está pintado después de la fecha que acusa la edad del retratado. Ha de

(1) *Historia de Carlos V.*

(2) Tormo: *En las Descalzas Reales*. Madrid, 1915-17, págs. 233-6.



FERNANDO I EMPERADOR DE ALEMANIA
(1503-1564)



creerse obra también de Pantoja, para la serie del Pardo. La postura y aire del retrato, desusados en 1520, encajan a maravilla en el estilo de los retratos del último tercio del siglo: el mismo perro, sobre el que apoya la mano izquierda el Emperador, se parece mucho al *Baylan*, el perro de Doña Margarita, repetidamente retratado por Pantoja. Cuelga de los hombros del Príncipe un joyel muy semejante al que ostenta la misma Reina en el lienzo núm. 10 del Instituto. En suma, es un arreglo análogo al del retrato del Rey *Hermoso*, y un arreglo muy bellamente hecho: es pintura de *buen efecto*, aunque flaquea en detalles —manos, pliegues, pieles...— El colorido muy rojo, caliente. Da arrogancia y majestad al conjunto la amplitud de los ropajes.

¿De qué pintura se sacaría el retrato? No es imposible se haya tomado, como el de su padre, de la tabla de Strigel, acusando los rasgos y haciéndole más hombre ⁽¹⁾. Sin embargo, quizá el retrato donde sus facciones recuerdan más al del Instituto es el que figura en el tapiz de la traslación de *Notre Dame de Sablons*, donde aparece llevando las andas delante de su hermano Carlos V ⁽²⁾.

A los diez y siete años lo retrató Hans de Schawrz, pero es retrato que difiere del nuestro a pesar de ser de los mismos años ⁽³⁾.

Burkhardt (*Le Cicerone*, II, pág. 640 de la ed. francesa) menciona dos retratos de Fernando I, que cree de mano de Bernhard Strigel, fechados uno en 1524 (en los Uffizi) y otro en 1525 (Galería de Boninge).

Juvenil es también su busto en barro, del Museo de Middelbourg, atribuido a Conrado Meyt ⁽⁴⁾.

Veintiocho años contaba cuando G. Penz le retrató; guárdase esta pintura en el Museo de Stockholmo ⁽⁵⁾.

Recuérdense también el grabado de Bartel Beham de 1531 y el retrato pintado por este mismo artista ⁽⁶⁾.

El más divulgado de los retratos de Fernando I es el de Tiziano; de él se conservan copias en el Museo del Prado (núm. 453) y en las Descalzas Reales ⁽⁷⁾; y

(1) Cf. la papeleta del retrato de Don Felipe I.

(2) En Bruselas, en el Museo del Cincuentenario. Vid. *Catalogue* (1912), por J. Destrée.

(3) Museo Imperial de Viena, publicado en la lám. 32 del libro cit., lám. 79. Réplica en los Uffizi de Florencia.

(4) Lám. 81, *Exposition de le Toison d'or*.

(5) G. Göthe: *Notice descriptive des tableaux du Musée National à Stockolm*, 1910, núm. 1.391, página 260.

(6) Reinach: *Repertoire de peintures*. Paris, 1910; III, pág. 125. La pintura es el núm. 1.432 del Museo Imperial de Viena, reproducido por Gluk, *Jahrbuch* (XXV, pág. 246), y E. Ritter von Engerth, *Bartel Beham's des Königs Ferdinand I in der Kaiserlichen*.

(7) Cf. Allende-Salazar y Sánchez Cantón: ob. cit., págs. 48 y 49. Tormo reproduce la copia de las Descalzas Reales en su ob. cit., pág. 61.

por cierto que, a pesar de ser tan conocido y de llevar un rótulo que declara quien es el retratado, en un libro reciente se publica como efigie del Almirante don Fadrique Enríquez ⁽¹⁾.

(1) Calvo: *Retratos de personajes españoles relacionados con la Historia Militar de España del siglo XVI*. Madrid, 1919.

RETRATO DE DOÑA ISABEL DE PORTUGAL, MUJER DE CARLOS V

Lienzo: alto 1^m 24, ancho 0^m 97

Hija de Don Manuel o *Venturoso* y de Doña Maria, nieta como el Emperador, por tanto, de los Reyes Católicos, nació Doña Isabel en Lisboa el 25 de octubre de 1503: casó con Carlos V el 30 de abril de 1526: fué su vida virtuosa y oscurecida, sin intervenir apenas en la gobernación del vastísimo Imperio español; sus diversiones, ni muchas, ni bulliciosas; vivió casi siempre separada del Emperador, entretenido fuera de España —cuyos linderos jamás traspasó Isabel— en continuos negocios belicosos. Dedicada a sus hijos pasó los últimos años de su vida corta, pues murió en Toledo el 3 de mayo de 1539 ⁽¹⁾.

* * *

De más de medio cuerpo; sentada, con un libro entreabierto en la mano derecha. Sencillo y sin joyas el peinado. La camisa de seda, fruncida en cuello y puños: jubón de terciopelo negro forrado en raso carmesí, con ancha cenefa de encaje metálico dorado, las mangas perdidas y abiertas con prendedores a trechos. La saya de brocado de oro. Al cuello una sarta de perlas con broche de piedras y la *Peregrina*.

No nos quedan minuciosas descripciones de cómo fué la Emperatriz y hasta el retrato de Ticiano —milagro del pincel— no se hizo del natural, sino copiando los rasgos y facciones de una mala pintura hoy perdida y de autor ignorado. Tal vez el único retrato de los hoy conservados hecho en vida de Doña Isabel, es el dibujo que se guarda en la Biblioteca de Arrás ⁽²⁾.

El lienzo del Instituto reproduce, invertida, la figura de la Emperatriz tal como la pintó Ticiano en el cuadro núm. 415 del Museo del Prado: la copia es deficiente y simplificada —suprimense la ventana y el paisaje del fondo.

(1) P. Flórez: *Reynas Catholicas*, tomo II, y Sánchez Cantón: *Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria* (Madrid, 1918).

(2) Roblot Delondre: ob. cit., lám. 25.

En 5 de octubre de 1544 estaban acabados ya en el taller del Ticiano dos retratos de la Emperatriz ⁽¹⁾: uno, el del Prado —copiado en el del Instituto—, otro, tal vez quemado en el incendio del Pardo, del que son recuerdo varias copias y un grabado de P. de Jode, sin razón alguna, creídos reproducciones del cuadro que sirvió de modelo a Ticiano, disparatadamente atribuido a Sánchez Coello ¡que al morir la Emperatriz andaba en los siete u ocho años! ⁽²⁾.

Nada se puede asegurar acerca de quién sea el autor de la copia del Instituto; el estar invertida la figura pudiera llevar a pensar si se sacó de un grabado desconocido. Es obra mediocre y seca. Quizá sea uno de los treinta y cinco retratos que, como de mano de Pantoja —aunque seguramente ejecutados por varios pintores—, sirvieron para renovar la serie del Pardo, después del incendio de 1604. Presenta la copia del Instituto la particularidad de ser la única antigua que conozcamos sacada del retrato que hoy está en el Museo.

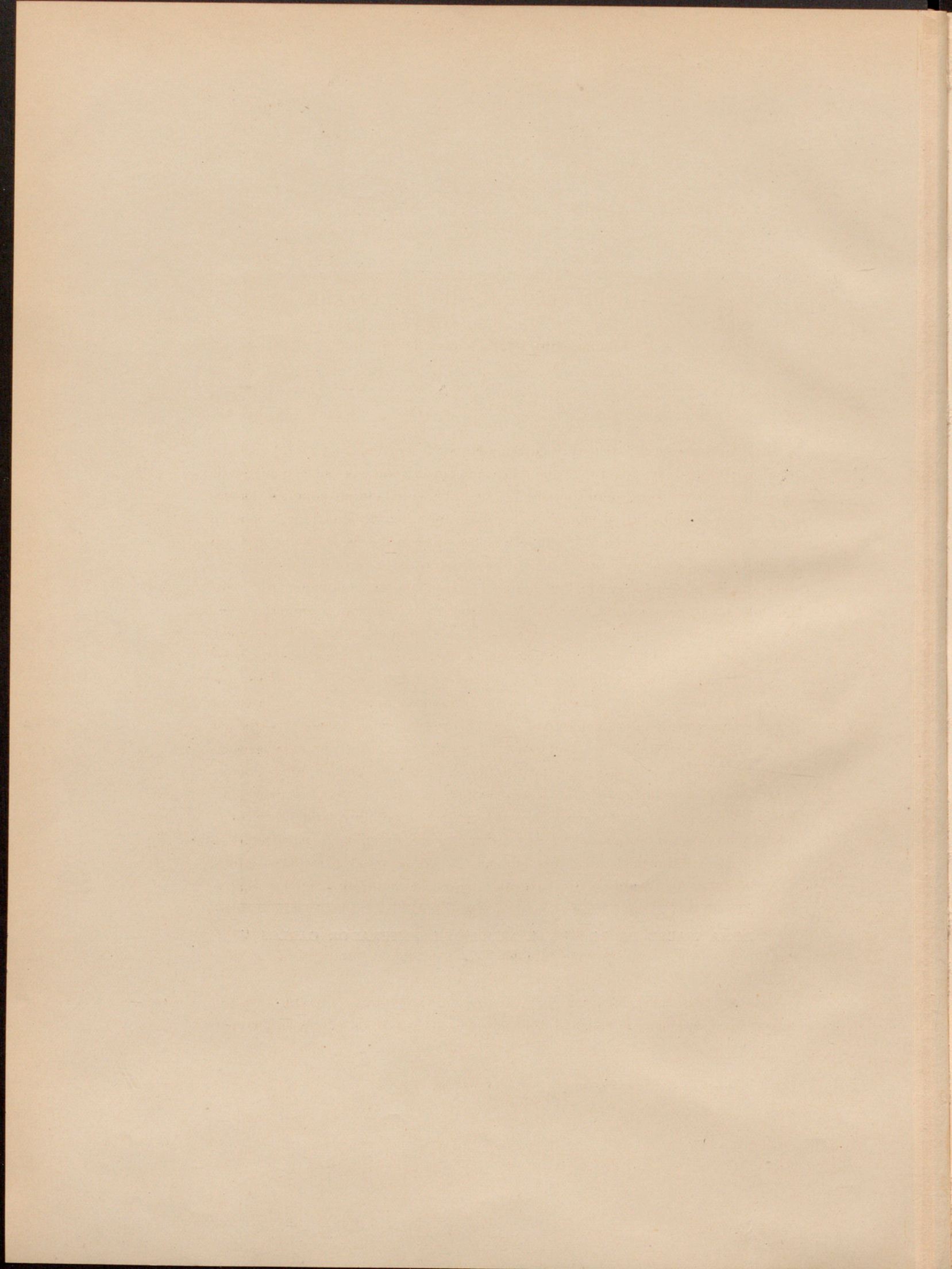
Sobre la iconografía de Doña Isabel se ha escrito mucho y con poco acierto. M.^{me} Roblot Delondre, puede decirse, hizo de este estudio motivo para un libro, el ya citado de *Portraits d'Infantes*, por creerse en posesión del prototipo del lienzo de Ticiano.

(1) Aparte la mención de la carta en que así consta, se inventarian estos dos distintos retratos y como obra de Ticiano entre las pinturas que trajo de Flandes para su retiro de Yuste el Emperador. (Gachard: *Retraite et mort de Charles V.* Paris, 1856, tomo II, págs. 80 y siguientes.)

(2) Para todo esto véase J. Allende-Salazar y F. J. Sánchez Cantón: ob. cit., págs. 34-6; rectifíquese lo que en la pág. 35 se escribe de que el retrato del Instituto copia el perdido de Ticiano.



DOÑA ISABEL DE PORTUGAL MUJER DEL EMPERADOR CARLOS V
(1503-1539)



RETRATO DE FELIPE II, REY DE ESPAÑA

Lienzo: alto 1^m 22, ancho 0^m 98

Hijo del Emperador Carlos V y de Doña Isabel de Portugal, nació en Valladolid el martes 21 de mayo de 1527: fué bautizado por el magno Arzobispo de Toledo Don Alonso de Fonseca, pero sin pompa, por haberse sabido en aquellos mismos días el *saco de Roma*. En el monasterio de San Jerónimo de Madrid a 19 de abril de 1528 le juraron Príncipe. «Su temperamento sanguíneo —de mediana mixtura de melancólico para moderar el altivo movimiento de la sangre— le dió: larga vida, señorial presencia, agudeza de ingenio, gran memoria, inclinación a lo justo, fiel, magnífico, impresión fácil de la virtud, alegría y atracción de ánimo... Dióse al real ejercicio de la caza para divertirse y ser alentado y fuerte... La buena disposición, aunque no grande, le disponía, y la natural fortaleza que nace del corazón fuerte... Tenía la frente señorial, clara, espaciosa; los ojos grandes, despiertos, garzos, con mirar tan grave que ponía reverencia el mirarlos...; la forma del cuerpo conveniente a su dignidad, con partes con cierta gracia y perfección entre sí y con el ánimo correspondientes... Tuvo perfecta vista y en el oír sutileza tanta, que no sabiendo música, ni qué término de voz tenía —porque jamás cantó— juzgaba en ella advertidamente... Hizo maravillosas pruebas de gran memoria... Fué en decir, grave; en responder, pronto y agudo; en percibir, fácil; en advertir, claro; en las cosas arduas y difíciles, cauto, agudo, detenido, y para todos los casos y ejercicios, como si hiciera su fortuna» ⁽¹⁾. Así le pintó Cabrera de Córdoba, su cronista, y el retrato no difiere gran cosa de los que diseñaron los sagaces Embajadores de la República de Venecia; y ya que la historia política del reinado no es de este lugar, extractaremos sus informes acerca de la figura y carácter del Rey *Prudente*, y recogeremos también lo que escribió el flamenco Sarracín.

El Embajador Juan Micheli escribía en 1554:

«El Rey Felipe es la imagen, el retrato fiel del Emperador su padre...: tiene la misma boca, el mismo labio colgante, con todas sus otras cualidades físicas, pero

(1) Cabrera de Córdoba: *Historia de Felipe II*. Madrid, 1876, tomo I, págs. 3-6.

es de menor estatura, la del Emperador era mediana y la suya pequeña; es, sin embargo, muy bien hecho y muy dispuesto...; además recuerda mucho al Emperador en sus maneras, imitando lo mejor que puede la benevolencia y afabilidad de S. M. Imperial» ⁽¹⁾.

Federico Badoaro, de regreso a Venecia en 1557, pintaba así a Felipe II:

«Es pequeño, sus miembros son delgados, la frente ancha y bella, los ojos azules y grandes, las cejas espesas y poco separadas, la nariz bien proporcionada, la boca grande y el labio inferior grueso..., la piel blanca, y la cabellera rubia, lo que le hace parecer flamenco, pero su aire es altivo porque tiene maneras españolas... Su complexión es débil, su alma un poco tímida...; en lo que concierne a la templanza hace uso inmoderado de ciertos manjares, sobre todo de pasteles. Es muy dado a las mujeres» ⁽²⁾.

De los últimos años de la vida de Felipe II escasean las relaciones: aún sobrevivió diez y seis años a la de D. Juan Sarracín, abad de San Vaast, que en 1582 escribía:

«La barbe tosque plus large et longue que ne portent les Italiens ni les Espagnols... la couleur grise tellement mêlée avec ce qui peult rester de la premier couleur qui estoit fort blond, que peu excepté elle paroît entièrement blanche como aussy la perruque ou chevelure la quelle semble un petit prématurée» ⁽³⁾.

Baste añadir que casó cuatro veces, y que no contrajo quintas nupcias porque su sobrina Margarita, la monja de las Descalzas, se obstinó en no ceñir la Corona de España ⁽⁴⁾.

Murió Felipe II, entre horribles sufrimientos físicos y espirituales, en El Escorial el 13 de setiembre de 1598 ⁽⁵⁾.

Queden ahí esas noticias para ilustrar su retrato, que no hay para qué entrar en el juicio del Rey, ni del hombre: con sombras se ha pintado su figura desde Antonio Pérez ⁽⁶⁾, recientemente se ha pretendido *aclararla* más de lo justo ⁽⁷⁾ en un vigoroso claro-oscuro, hasta hoy mal ensayado, estará la verdad.

* * *

(1) Gachard: *Relations des ambassadeurs venitiens*. Bruselas, M. Hayez, 1856, págs. L-LI.

(2) Gachard: ob. cit., pág. 36-7.

(3) Gachard: ob. cit., pág. LXXI.

(4) Acerca de este curiosísimo episodio, consúltese Tormo *En las Descalzas Reales*. Madrid, 1915-17, págs. 173 y siguientes.

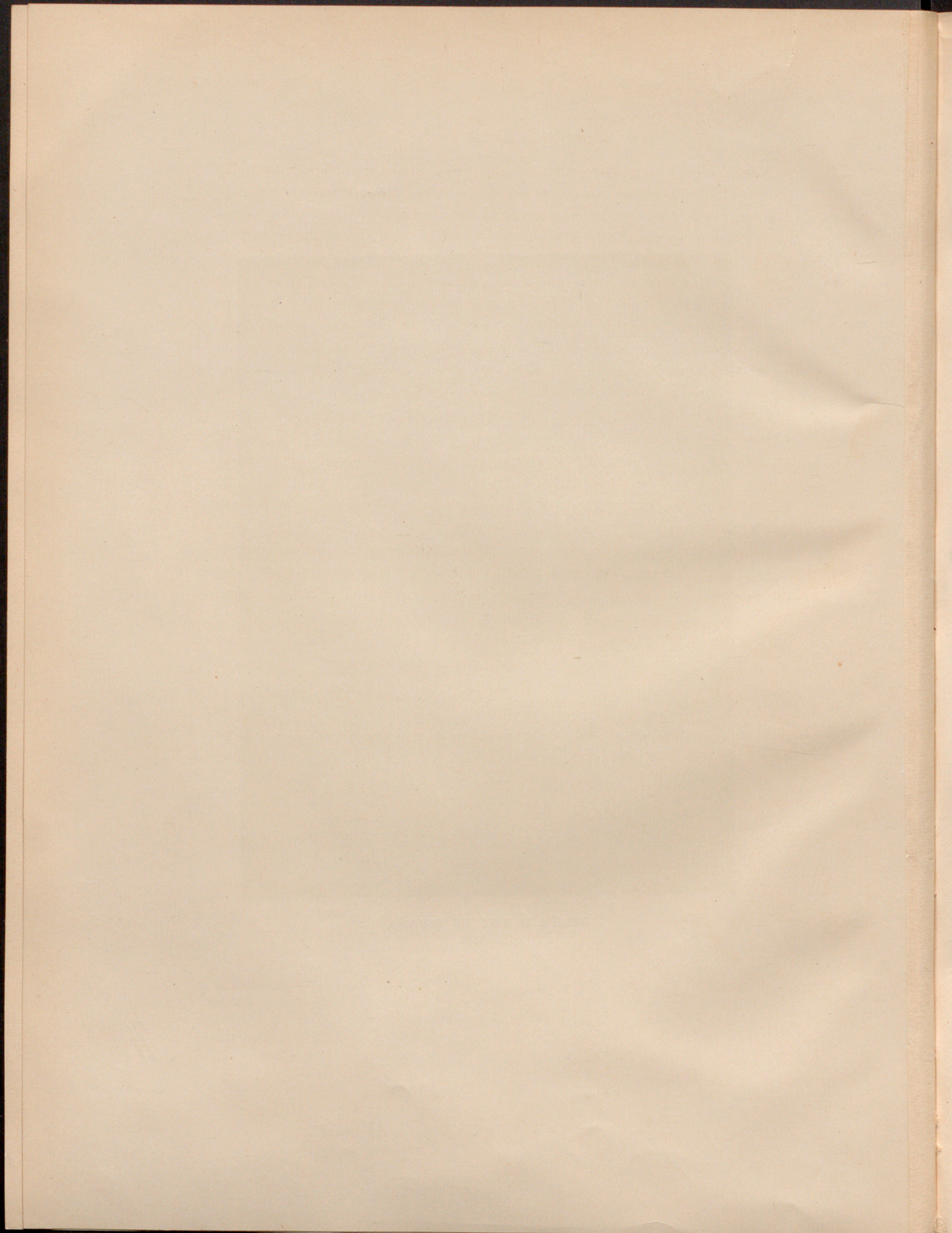
(5) Véase la descripción de los últimos momentos, escrita por el P. Sigüenza en la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II, Disc. XXI.

(6) En sus *Relaciones* publicadas en Paris con el seudónimo de *Rafael Peregrino*. De los mismos años es la famosa *Apología* de Guillermo el Taciturno, donde se dice asesinó a su tercera esposa, mató a su hijo...

(7) Las obras de Fernández Montaña.



FELIPE II REY DE ESPAÑA
(1527-1598)



Más de medio cuerpo, apoyando la mano izquierda en un bufete cubierto de brocatel de fondo bermejo con labras de oro y azul. El traje es de terciopelo encarnado con cuello y puños de encaje de puntas, al parecer posterior a la fecha del retrato si se juzga por la edad que representa el Rey. Manto de armiño: toca borgoñona con beca larga.

De unos cincuenta años aparece en el retrato del Instituto, vistiendo el hábito de la Orden del Toisón de Oro. No es como pintura, si atentamente se examina, una obra maestra, pero tiene interés iconográfico, pues no abundan los retratos de Felipe II de esta edad; y con el hábito de la Orden mentada sólo otro retrato se conoce —bien que bastante distinto y menos conforme a los modelos de las constituciones—, obra de Ticiano de hacia el año 1550 ⁽¹⁾. La forma del traje que viste en el retrato del Instituto es la del que usaban los Maestres del Toisón según los varios Códices de *Statutes* ⁽²⁾.

Traje semejante, pero más rico, vestíalo en el juramento del Reino de Portugal (Lisboa, 16 de abril de 1581) ⁽³⁾.

«El vestido del Rey era sotana de tela de oro y ropa de brocado, aforrada en la misma tela con el collar y tusón y gorra de rizo.»

Nada se puede aventurar acerca de la procedencia de esta pintura: los inventarios palatinos no describen retrato alguno de Felipe II con el hábito del Toisón. En las colecciones reales no escaseaban en verdad retratos de Felipe II; nada menos que 27 se catalogan a su muerte en el Alcázar de Madrid.

Está por hacer un estudio sobre la iconografía de Felipe II.

(1) *Titien* de la Col. *Les Classiques de l'art*. Paris, Hachette, 1911, pág. 136.

(2) El ya citado M. S. de la Col. de M. Porgés.

(3) *Relación* publicada en el tomo VII de *Documentos inéditos para la Historia de España*. Madrid, 1845, pág. 347.

RETRATO DE DOÑA ANA DE AUSTRIA, CUARTA MUJER DE FELIPE II

Lienzo: alto 1^m23, ancho 0^m99

Doña Ana, hija del Maximiliano II y de la Emperatriz Doña María, hermana de Felipe II, nació en Cigales (Valladolid) en 1.^o de noviembre de 1549; casó con su tío en el otoño de 1570⁽¹⁾. Un gentilhombre veneciano que formaba en el séquito del Embajador Tiépolo, la describe así: «No puede ser más modesta, tiene los cabellos rubios y la piel de extremada blancura; su figura es menuda, su talla poco crecida. Sus costumbres son de una regularidad perfecta, y su vida ejemplar. Es muy amada por el Rey su marido... Vestía de terciopelo negro con mucha elegancia; su tocado adornábase de piedras finas de muy gran precio...; llevaba al cuello a guisa de cadena una cinta de pedrería de un valor inestimable»⁽²⁾.

Y en la relación que extrae el P. Flórez se habla del capotillo de terciopelo carmesí, bordado de oro a la «moda bohemia». De sus cinco hijos sólo se logró Felipe III. Murió el 26 de octubre de 1580.

* * *

De más de medio cuerpo, apoyando la mano izquierda en una mesilla con tapete carmesí. El vestido es de raso blanco, sembrado de pliegues cortos perpendiculares fijándolo al forro. Los adornos son de encaje de hilo de oro redondo sin puntas, siguiendo las líneas principales: doble manga: cuello y puños de puntas de Flándes. Collar y cinturón de pedrería en grandes eslabones. La delantera de la saya cerrada con lazos en zig-zag. Capotillo o gorra de terciopelo con pluma blanca. Al fondo cortina de damasco.

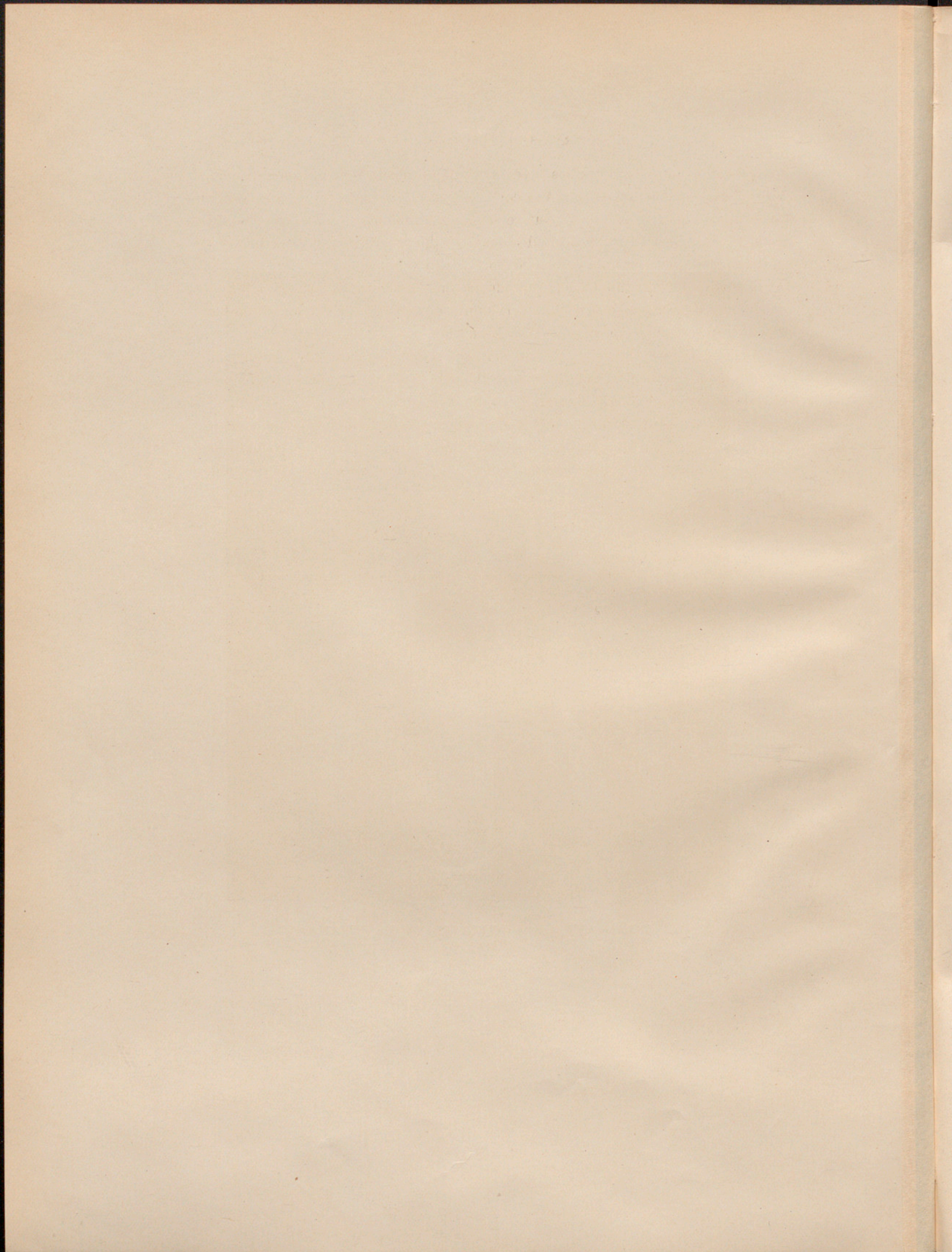
Con muchas variantes reproduce —quizá fuera más exacto decir que está inspirado— el lienzo del Instituto, el original firmado por Moro en 1570, hoy en el Museo Imperial de Viena. De éste o de otra réplica debió de sacarse el núme-

(1) P. Flórez: *Reynas Catholicas*, II, págs. 891 y siguientes.

(2) Gachard: ob. cit., pág. 167.



DOÑA ANA DE AUSTRIA REINA DE ESPAÑA
(1549-1580)



ro 1.141 del Prado —obra que los Inventarios han probado es de Bartolomé González— ⁽¹⁾ en el que aparece Doña Ana con la misma cara que en el de Viena, pero destocada; el del Instituto quizá esté relacionado intimamente con el que describe así el Inventario del Palacio de Madrid en 1600: «un retrato de pincel en lienzo de la Reina Doña Ana, vestida de blanco, con gorra y plumas blancas» ⁽²⁾.

El cuadro del Instituto ha sido reproducido en el cuaderno I, lám. 3.^a, núm. 170 de *Retratos de personajes españoles* de la Junta de Iconografía Nacional, confundiendo a la retratada con su nieta Ana Mauricia.

Madame Roblot Delondre, en sus *Portraits d'Infantes*, págs. 121-6, ensaya un estudio iconográfico de Doña Ana: es trabajo plagado de errores; por ejemplo, el retrato que publica en la lám. 63 no puede ser de Doña Ana.

Publica la misma escritora uno indudable de Doña Ana (lám. 62), que supone, ignoramos con qué fundamento, obra de Pantoja (de la Colección Lobkowits. Bohemia), que se relaciona bastante con el del Instituto en el que aparece algo más vieja.

(1) *Catálogo del Museo del Prado*, ed. 1920.

(2) Vid. para todo esto, Allende Salazar y Sánchez Cantón: ob. cit., págs. 87-8; en la lámina XXII se reproducen los retratos de Madrid (Prado) y Viena.

RETRATO DE ¿ISABEL DE AUSTRIA, REINA DE FRANCIA?

Lienzo: alto 0^m 61, ancho 0^m 47

Isabel, hija del Emperador Maximiliano II y Doña María, hermana de Felipe II, nació el 5 de junio de 1554; se casó con Carlos IX de Francia y murió retirada en



un convento de clarisas en Viena en 1592. Branthôme escribió de ella largamente.

No es segura la identificación, pero si probable. El tipo conviene con el de las hijas de la Emperatriz María; no es, con seguridad, Doña Ana, cuarta esposa de Felipe II, ni Doña Margarita, profesa en las Descalzas Reales de Madrid: Seméjase bastante a la Reina de Francia.

Este retrato tenía en la Casa de Oñate por el de Bianca Capello, noble veneciana de novelesca vida, esposa en secreto de Francisco de Médicis, Gran Duque de Toscana; más tarde hecho público el ca-

samiento, fingió tener un hijo, y hasta el veneno, según cuentan, fué arma de su ambición. Nació en 1542 y murió en 20 de octubre de 1587, al día siguiente de su marido: la voz pública difundió la especie de que ambos murieron envenenados por el Cardenal Fernando de Médicis, hermano de Francisco. Su fama hizo que sus retratos, auténticos unos y supuestos los más, figuren en numerosas colecciones.

Ni con interrogante puede aceptarse la identificación tradicional de este bello retrato. No es italiano el traje, y sí el usual en las cortes de España y Austria. En nada recuerdan sus rasgos fisonómicos a los de la célebre aventurera veneciana. Hasta seis retratos de Bianca Capello han podido estudiarse para dilucidar este punto.

Mas ha de hacerse constar que entre los cuatro más autorizados tampoco hay identidad. Son indudablemente la misma mujer los bustos de la galerías Pitti y de los Uffizi, obras ambas de Angelo Bronzino —pintor oficial de los Médicis—, y, por tanto, la atribución da fuerza a la identificación. Por mucho que se conceda a la libertad de interpretación artística, no cabe sean la misma persona la retratada en el Instituto y la que retratan las pinturas que antes se citan. Los otros dos retratos son: uno de los Uffizi también, obra de Alessandro Allori, y otro de la pinacoteca de Lucca, atribuido a Bronzino; el primero de medio cuerpo y el segundo de las rodillas arriba; comparados con los anteriores apenas ofrecen semejanza. El de Allori relaciónase un tanto con el nuestro; lo suficiente para que, tal vez por recuerdo, o por un grabado, se haya hecho la identificación.

Tal es el resultado de un minucioso examen de las fotografías de los cuadros referidos.

En la Colección del Duque de Alba hay un retrato que se dice de Bianca Capello y obra de Veronés, núm. 148, viste cuello con armiños y se parece más que a los de Bronzino, a los de Allori.

En la venta de la Colección del Marqués de Victoire de Heredia (junio, 1912), figuró (núm. 5 del Catálogo, lám. I) un retrato supuesto de la Duquesa de Toscana, que, en efecto, parecía una mala versión del de Bronzino de los Uffizi.

En el *Semanario pintoresco español*, 1838, 21 de octubre, se publicó un grabado con el retrato de Bianca Capello y una romántica relación novelesca de episodios de su vida. Su *historia* en la primera mitad del siglo XIX dió asunto a colecciones de estampas, dramas, cuentos...

* * *

Es retrato de menos de medio cuerpo. Viste de terciopelo encarnado cubierto por trencillas negras paralelas y sembrado de flores bordadas con hilo de oro y perlas o abalorios blancos; cuello de puntas de Flandes.

Es pintura muy cuidada: su fecha alrededor de 1575-80.

A Doña Isabel la retrató Clonet cuando su boda. Hay un retrato suyo de cuerpo entero en las Descalzas Reales; con dudas se identificó otro en el Museo del Prado (núm. 527).

RETRATO DEL ARCHIDUQUE ALBERTO DE AUSTRIA

Lienzo: alto 0^m 60, ancho 0^m 46

Hijo de Maximiliano y de Doña María, hermana de Carlos V, nació en Reustat el 13 de noviembre de 1559, crióse en la corte de España, fué caballero del Toisón,



Prior de Ocrato, quinto Inquisidor general, primer Virrey de Portugal y Cardenal de la Iglesia Romana del título de Santa Cruz en Jerusalén ⁽¹⁾, creado por Gregorio XIII en la cuarta promoción, del 3 de marzo de 1577 ⁽²⁾; Arzobispo de Toledo desde el 7 de noviembre de 1594, renunció el arzobispado y la púrpura antes del 8 de julio de 1598 ⁽³⁾ para casar con su prima hermana Isabel Clara Eugenia, que llevó en dote los estados de Flandes: celebróse la boda el 18 de abril de 1599: gobernantes prudentes, bien quistos de sus súbditos, su reinado fué tiempo de paz. En el Prado abundan los

(1) Noticias de Rodrigo Méndez Silva en su *Catálogo real y genealógico de España*. Madrid, 1656, págs. 149-50.

(2) Eubel: *Hierarchia catholica medii oevi*. Munster, 1914, III, pág. 50.

(3) Ob. cit., parte III, pág. 335.

cuadros en los que aparecen los Archiduques mezclados con el pueblo en fiestas alegres ⁽¹⁾. Murió en Bruselas el 15 de julio de 1621.

* * *

Viste de Cardenal el Archiduque en el retrato del Instituto; es de rojo moaré su muceta, encendida la carnación, rubio el pelo y azules los ojos. Son frecuentes los retratos del Archiduque en traje militar y cortesano, mas no en hábito eclesiástico: los tres que conozco están intimamente relacionados. El del Instituto diríase repetición, con escasísimas variantes —supresión del bonete, menor la prolongación del busto y la mirada menos adusta y torva—, del retrato pintado por Cristóbal de Velasco en 1598 ⁽²⁾ para el episcopologio de Toledo. No dista de ellos mucho el grabado por Heinrich Ulrich, núm. 148 de la Biblioteca Nacional Matritense ⁽³⁾.

No es lugar este de estudiar los demás retratos del Archiduque; si sólo de mentar, el que atribuido con escaso fundamento a Porbus ⁽⁴⁾, legó la Condesa de Valencia de Don Juan, juntamente con el de Doña Isabel Clara, al Museo de Bruselas: obras con toda probabilidad españolas, no muy desemejantes de los firmados por Villandrando, que fueron de la casa de Osuna ⁽⁵⁾.

(1) Los números del Catálogo 1.434, 1.439, 1.442, etc.

(2) *Documentos del Archivo de la Catedral de Toledo*, colección Zarco, publicación de F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1916, II, pág. 306. En 1.º de diciembre de 1598 se pagan 30 ducados a Cristóbal de Velasco por el retrato que ha pintado.

(3) A. M. Barcia: *Catálogo de retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Madrid.

(4) Reproducido en *Les Arts*, núm. 87.

(5) Publicado en el álbum de la venta y por Sentenach en *La Pintura en Madrid*.

RETRATO DE DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA, MUJER DE FELIPE III

Lienzo: alto 1^m 21, ancho 0^m 96

Hija del Archiduque Carlos de Stiria y de su mujer y sobrina Maria de Baviera, nació Doña Margarita en Gratz el 25 de diciembre de 1584; fué hermana de otras ocho princesas, las cuales casi todas lograron brillantes matrimonios. Cuéntase que recibió la noticia de que Felipe II la elegía para nuera estando en un hospital haciendo las camas a los pobres: declinó en un principio el honor que se le hacía, mas convencida por razones familiares, aceptó al fin; acompañada por el Archiduque Alberto y con lucido séquito embarcó en Génova para España el 10 de febrero de 1599 ⁽¹⁾. De las fiestas con que en Valencia fué recibida el 18 de abril, cuentan y no acaban las *Relaciones* del tiempo; Felipe III —escribían— «volvió muy contento de la hermosura, buena gracia y discreción de la Reina ⁽²⁾, y a los madrileños pareció «muy hermosa y de las partes que se requieren para ser Reina de España» ⁽³⁾. Su religiosidad y virtud eran grandes, placiale sobre todo visitar conventos y fundó alguno tan famoso como el de la Encarnación en Madrid; tuvo ocho hijos, de los que se lograron cinco. El último fué Don Alfonso, llamado *el Caro*, porque costó la vida de su madre, que pasó de este mundo el 3 de octubre de 1611 con general dolor de la Corte y el pueblo. Felipe III le sobrevivió diez años, sin conocer otra mujer ⁽⁴⁾.

* * *

De igual composición que los anteriores. La diestra en el respaldo de una silla de cuero con guarniciones doradas. Viste de terciopelo blanco labrado con imbricaciones —tipo de Génova—. Galón de oro y lazos por adornos. Gran gorguera y

(1) P. Flórez: *Reynas Catholicas*, II, págs. 914 y siguientes,

(2) Cabrera de Córdoba: *Relaciones*, pág. 15,

(3) Cabrera: ob. cit., pág. 48,

(4) Flórez: loc. cit.



DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA REINA DE ESPAÑA
(1584-1611)

puños de puntas de Flandes. Cadena y cinturón de gran riqueza: ostenta el *joyel rico* y diadema de gruesas perlas. Abanico cerrado en la mano izquierda.

De los varios retratos que de Doña Margarita se conocen, es éste del Instituto uno de los en que con más dulces y agraciadas facciones se representa a la virtuosa compañera del *Pio Filipo*. Seméjase más que a ninguno al núm. 716 del Museo del Prado —que se atribuye a Bartolomé González—. Son iguales la gran diadema y la gola: difieren en el traje, y en que en el del Museo apoya Doña Margarita la diestra sobre el perro *Baylan* y lleva en la izquierda un pañuelo. Ostenta el del Instituto el *joyel rico*, formado por el diamante famoso llamado el *estaque* y la perla *peregrina*.

Es pintura hecha con la minuciosidad acostumbrada en los últimos pintores de la escuela de retratistas de la Corte. Y aunque tal vez es algo arbitraria la atribución a Pantoja o a Bartolomé González de todos los retratos de este tipo —en época en que abundaban los pintores en Madrid—, se ha de pensar que eran los más directamente a servicio de Palacio, y los suyos los únicos nombres que mencionan los inventarios de las colecciones reales.

Bartolomé González Lebraco o Serrano nació en Valladolid en 1564: fué discípulo del italiano Patricio Caxesi. Desde 1608 le utilizó Felipe III en su servicio, pero hasta el 31 de julio de 1617 no le nombró su pintor —postergando al hacerlo a un artista de mucho más empuje que González: al sevillano Roelas—. Casó Bartolomé González en noviembre de 1611. Su vida fué casi por completo cortesana, y parece murió en Madrid en 1627. No se conocen pinturas suyas ni rastro de su existencia anterior a 1600. La documentación confirma lo que sus pinturas dicen: que era un ayudante de Pantoja y sucesor en sus encargos. La distancia que hay entre Sánchez Coello y Pantoja, es análoga a la que hay entre éste y Bartolomé González, que, en opinión de Tormo: «No tuvo el genio de Moro, ni el modelado de Coello, ni siquiera el empaste de Pantoja.» Es, sin embargo, de interés histórico su pintura, por ser la que vino a arrinconar Velázquez.

RETRATO DE DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA, MUJER DE FELIPE III

Lienzo: alto 2^m 10, ancho 1^m 30

Aparece la devota Reina de cuerpo entero y tamaño natural; representa alguna más edad que en el anterior retrato; apoya su diestra sobre la cabeza de su perro favorito, el famoso *Baylan* (*Vaillant*) —según los viejos inventarios «lebrél islandés»—, el abanico en la mano izquierda: tocado de perlas y el joyel rico formado por el *estaque* y la *peregrina*.

Es retrato conocido por varias versiones: una de ellas no firmada, pero atribuida a Pantoja de la Cruz en la clausura de la Encarnación, presenta como variante más clara, que en lugar de abanico tiene en la mano izquierda un pañuelo. (Véase lo dicho por Tormo en *Bol.*, 1917, págs. 129 y 180, donde se publican los asientos de los inventarios.)

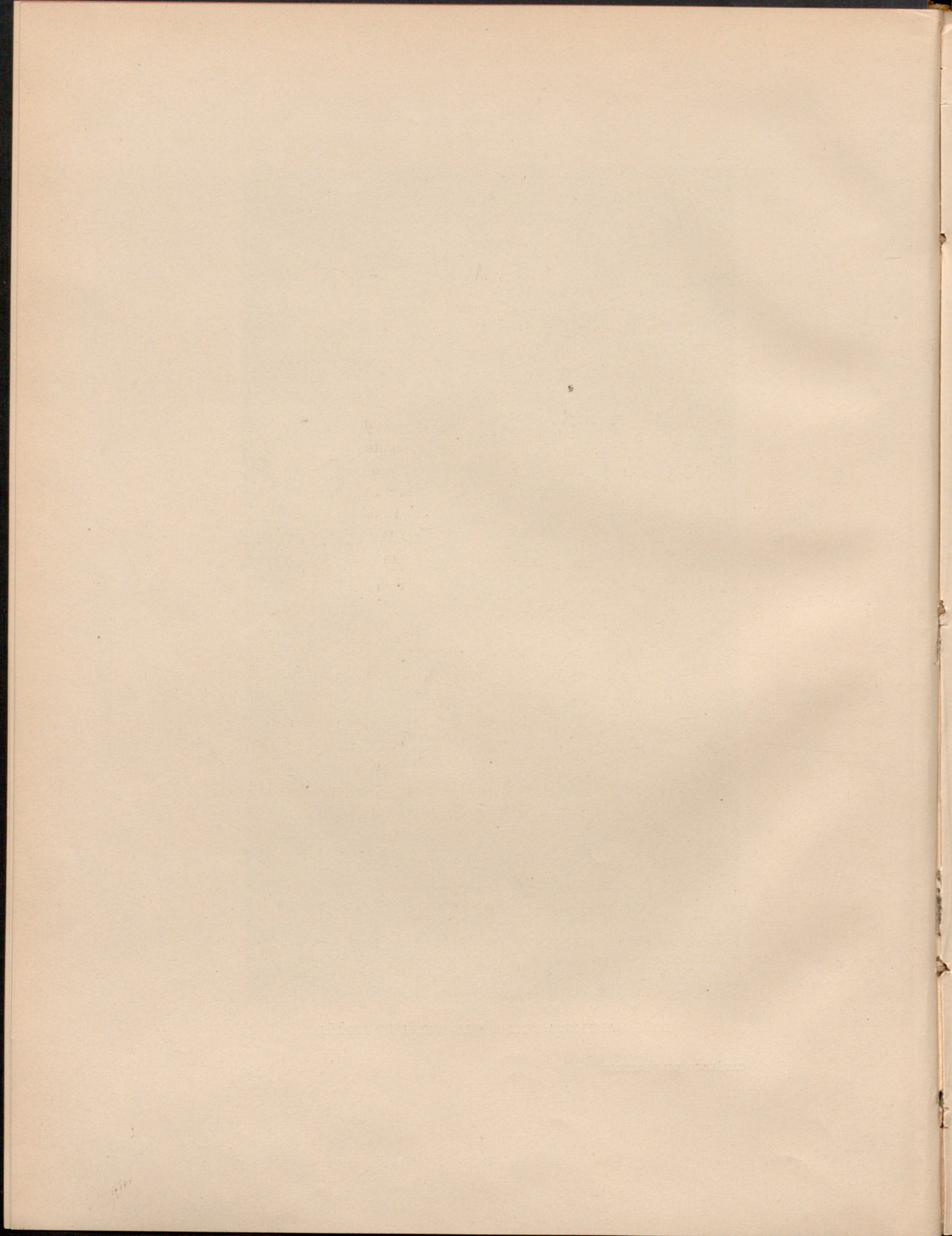
Este retrato sería pareja de uno de Felipe III; el de la Encarnación lo describen así en 1616:

«el rey nro. Sr. cuerpo entero, vestido de pardo; bohemio negro, forrado de martas; con el collar del tusón y botones de oro y espada dorada, en pie, y la mano derecha afirmada sobre un bufete, con sobremesa de terciopelo carmesí y en él una gorra aderezada y en la izquierda unos guantes: dos varas y media, y vara y tercia.»

Puede atribuirse, aunque con dudas, a Bartolomé González; en vista del retrato por él firmado que hay en el Palacio Real de Madrid; aparece apoyando la diestra en una silla y con pañuelo en la mano izquierda. Las incorrecciones en la factura obligan al interrogante en el nombre del autor.



DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA, REINA DE ESPAÑA



RETRATOS DE FELIPE IV Y DE ANA MAURICIA, REINA DE FRANCIA

Lienzo: alto 1^m 44, ancho 1^m 18

Ana Mauricio, hija de Felipe III y de Doña Margarita de Austria-Stiria, nació en Valladolid, en las casas del Conde Duque de Benavente, poco antes de las dos de la mañana del sábado 22 de setiembre de 1601. «Nació la Infanta tan crecida que parece de un año y muy hermosa..., de que S. M. y toda esta Corte están muy contentos, si bien fuera mejor el regocijo siendo Príncipe» ⁽¹⁾. Fué bautizada el 7 de octubre ⁽²⁾. Iniciadas ya en vida del Bearnés las negociaciones para los dobles enlaces de Felipe y Ana Mauricio con Isabel y Luis de Francia, se firmaron las capitulaciones en Madrid y en París el 22 y el 25 de agosto de 1612. En 1615, a 25 de noviembre, se verificó en Burdeos el enlace ⁽³⁾. Cuando el Duque de Mayena vino por Embajador de Francia para acompañarla, su belleza fué encomiada de los caballeros franceses ⁽⁴⁾, y más tarde, Madame de Motteville, en sus *Memorias*, escribía: «Me pareció más bella que todas las damas que la rodeaban; se peinaba, según la moda, con peinado redondo... y se ponía polvos...; no tenía el color delicado y hasta tenía el defecto de una nariz gruesa y de ponerse, según uso de España, demasiado colorete, pero era blanca y no hubo nunca un cutis tan bello como el suyo; los ojos eran perfectos, reunía en ellos la dulzura y la majestad; su color, que tendía al verde, hacía más vivas sus miradas; su boca era pequeña y bermeja...; tenía el óvalo del rostro bello y la frente bien hecha» ⁽⁵⁾. Todo disculpa

(1) Cabrera de Córdoba: *Relaciones*, pág. 113. Por la esperanza de que la Reina había de dar un hijo, cuenta el mismo cronista que el Consejo dispuso se llamase a Doña Ana Infanta y no Princesa.

(2) P. E. Flórez: *Memorias de las Reynas Catholicas*. Madrid, 1761, II, pág. 911. Describe la solemnidad la «Relacion verdadera de lo que se hizo en el baptismo de la Serenissima Infanta Doña Ana..., impreso con licencia del Dr. Liéuana, teniente mayor de Sevilla», folio 2. (Gallardo: *Ensayo de una biblioteca de libros raros o curiosos*, I, núm. 410.)

(3) Dussieux: *Genealogie de la Naison de Bourbon*. Paris, 1872, pág. 89.

(4) Cabrera: ob. cit., pág. 480.

(5) Ed. Charpentier,

las locuras de Buckingham, «que tal vez fué para ella lo que el audaz Villamediana para su cuñada Isabel». Tuvo dos hijos, el mayor Luis XIV. Fué Regente de Francia durante la minoridad de su hijo. Acusáronla en su viudez de amores con el Cardenal Mazarino, llegando a sostenerse que tuvo de él un hijo, el misterioso *Máscara de hierro*, y hasta de haberse casado en secreto. Murió en el Louvre el 20 de enero de 1666: está enterrada en Saint-Denis y su corazón en Val-de-Grâce ⁽¹⁾.

* * *

Felipe IV nació a las nueve y media de la noche del Viernes Santo 8 de abril de 1605 en Valladolid. Cuenta así su nacimiento Cabrera de Córdoba:

«Estando (la Reina Doña Margarita) muy descuidada, viendo con el Rey desde una ventana de Palacio salir la procesión..., a las seis le sobrevinieron ciertos dolorcillos..., y como a las nueve y media de la noche parió un hijo... ha nacido un Príncipe muy crecido» ⁽²⁾.

Coincidió el nacimiento de Felipe IV con la paz de Inglaterra y la venida del Almirante Howar, sucesos cantados en el soneto burlesco de Góngora:

«Parió la Reyna, el Luterano vino...»

Túvose por feliz augurio; pero desde los seis meses, tercianas y otros alifafes hiciéronle encanijado y débil. El 29 de mayo fué bautizado con aparato superior a todos los precedentes ⁽³⁾. Fué jurado el 13 de enero de 1608. Toda su niñez estuvo afligido por enfermedades; la más grave salteole cuando se dirigía, en la primavera de 1610, a Lerma, a ser padrino de su hermana Margarita; los médicos llegaron a preocuparse seriamente «por la mucha flaqueza y enfermedad de tantos meses en sujeto tan flaco» ⁽⁴⁾. Su matrimonio con Isabel, hija de Enrique IV de Francia, se acordó en agosto de 1612, mas no se consumó hasta el 25 de noviembre de 1620: viudo desde el 6 de octubre de 1644, casó en segundas nupcias con su sobrina Doña Mariana de Austria, firmándose las capitulaciones el 2 de abril de 1647. Murió el 17 de setiembre de 1665 ⁽⁵⁾. Salvo su decidida protección a Velázquez, la *grandeza* de su reinado está compendiada en aquellos versos de Quevedo:

(1) Dussieux: ob. cit., pág. 90.

(2) Cabrera: ob. cit., pág. 238, y Pinheiro: *La Fastiginia* («Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones».)

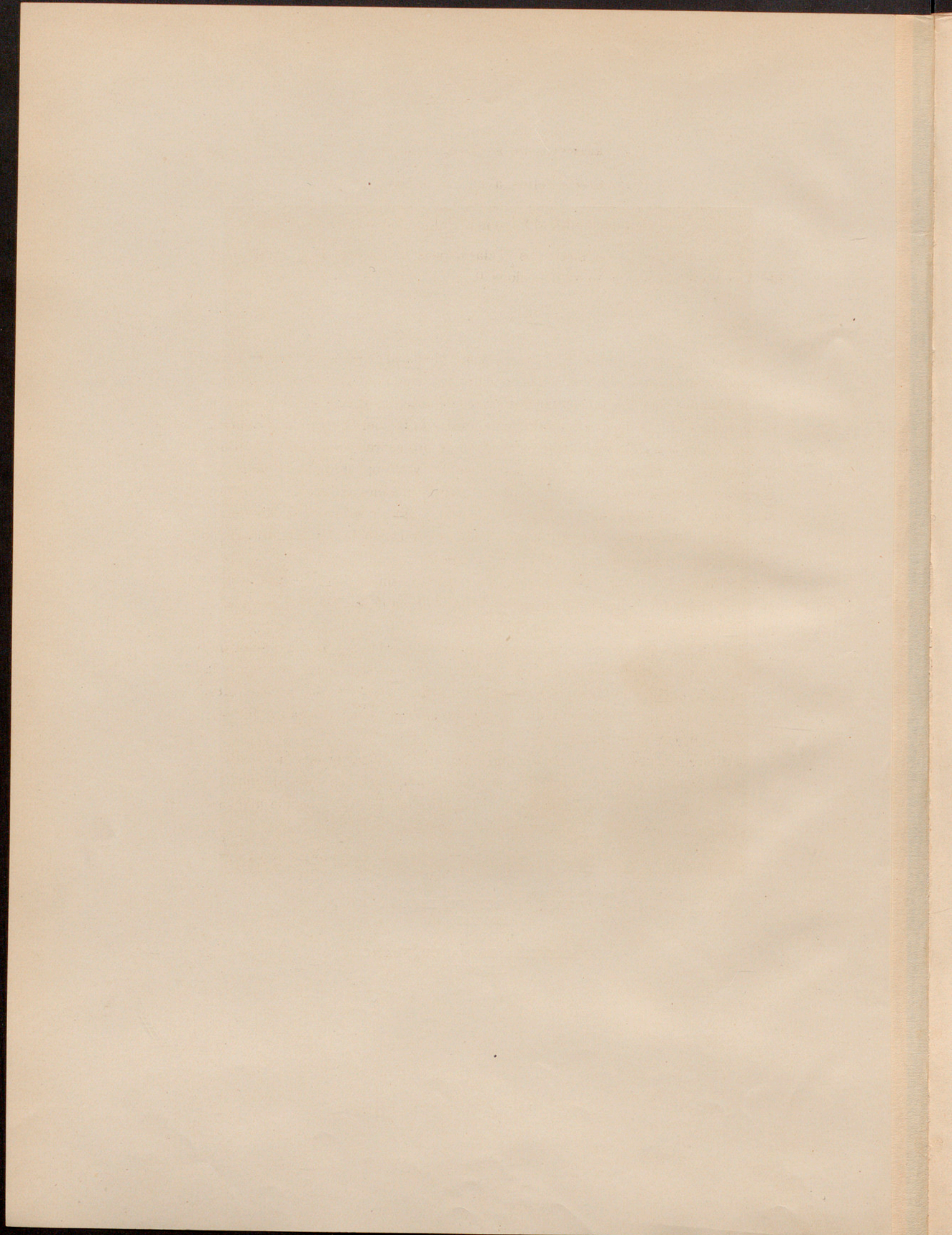
(3) Cabrera: ob. cit., pág. 246, y Pinheiro: ob. cit.

(4) Cabrera: ob. cit., págs. 406-9.

(5) Flórez: ob. cit., págs. 934, 937 y 942.



FELIPE IV REY DE ESPAÑA
(1605-1665)
Y
ANA MAURICIA REINA DE FRANCIA
(1603-1666)



«Grande sois Felipe, a manera de hoyo
.....
quien más quita al hoyo más grande lo hace.»

La identificación de estos retratos es clara, pues las fisonomías de Felipe IV y de Ana Mauricia, son de sobra conocidas ⁽¹⁾.

* * *

De cuerpo entero: en pie. El Príncipe viste media armadura de tipo de Milán damasquinada, dejando libres zonas de acero pavonado: gorguera ancha de puntas de Flandes como los puños; medias calzas de ante, los gregüescos blancos con galón dorado. En la diestra bengala de general y la izquierda sobre la espada.

Doña Ana Mauricia viste traje de brocado de oro sobre fondo blanco, bordura de galón de oro múltiple siguiendo las líneas del vestido; puntas de Flandes en gorguera y puños; diadema, cinturón de orfebrería, botones de lazo de hilo de oro, doble manga: la mano derecha cogiendo la cruz colgante sobre el pecho y en la izquierda el pañizuelo con puntilla, que pudiera ser española. La delantera de la basquiña con lazos en zig-zag. Al pie, un mono.

Este lienzo y los dos siguientes, ya que no los mismos, han de estar íntimamente relacionados con los que describe así la *Relación de las pinturas que quedan en la Guarda joyas...* del Palacio de Madrid en 1621 ⁽²⁾:

«Tres lienzos, en que están retratados los siete hijos del Rey nuestro señor que está en gloria, vestidos de blanco: en el uno, el Rey nuestro señor presente y la Reyna de Francia; en el otro, el Infante Don Carlos y Doña María, y en el otro, Fernando, Alonso y Margarita: de la quenta de Bartolomé Gonzalez, pintor.» En 1636 se inventarian también.

La diferencia que en el último se notará, impide identificar la serie del Instituto con la de Palacio; pero, que en lo demás se semejarían, no cabe duda alguna.

Como el estilo confirma la atribución del inventario, ha de considerarse este lienzo obra de Bartolomé González, pintada seguramente en 1612.

(1) Allende-Salazar y Sánchez Cantón: ob. cit.

(2) Inédito en el Archivo de Palacio.

RETRATOS DEL INFANTE DON CARLOS Y DOÑA MARÍA, REINA DE HUNGRÍA

Lienzo: alto 1^m 48, ancho 1^m 14

Nació la tercera hija de Felipe III en el Escorial el 18 de agosto de 1606, y al bautizarla el 8 de setiembre se le puso el nombre que había llevado la segunda, muerta de pocos meses: Doña María. Fué objeto de los amores y de la romántica venida a Madrid del Príncipe de Gales: deshecha esta boda, el 3 de setiembre de 1628 se firmaron las capitulaciones para su matrimonio con Fernando, Rey de Hungría ⁽¹⁾. El Embajador de Fernando II de Médicis retrata en breves palabras a Doña María a la edad de nueve años —13 de abril de 1615—: «Vestía traje negro de terciopelo brocado de oro; su tocado era más lindo que su vestido. Tiene un rostro de ángel..., piel muy blanca, cabellos rubios, más bien tirando al blanco que al oro..., la barbilla un poco saliente... Contestóme amable, pero con tal presteza, que apenas pude comprender una palabra.» ⁽²⁾ El 26 de diciembre de 1629 salió para Hungría, a donde la condujo el Duque de Alba; se unió a su marido en 1631. Fué madre de Doña Mariana, segunda mujer de Carlos II. Murió siendo ya Emperatriz en Linz el 13 de mayo de 1646 ⁽³⁾.

* * *

Don Carlos nació el sábado 15 de setiembre de 1607; «nació blanquecino y rodeada la vid al cuello; y por esto y porque no se tenía por de días, le echaron luego agua de bautismo y le pusieron por nombre Carlos, el cual mejoró y tomó el pecho, y después acá ha mamado y llorado y se dice que está bueno» ⁽⁴⁾. En efecto, el diarista a los pocos días hace relación del bautismo solemne, que fué el 14 de octubre. La vida de este Infante fué oscura, sin acontecimientos que le hagan memorable; casi pudiera decirse que si no llega a pintar Velázquez su retrato ⁽⁵⁾,

(1) P. Flórez: ob. cit., II, págs. 913-14.

(2) Texto aducido por Justi en *Diego Velázquez y su siglo (La España Moderna)*.

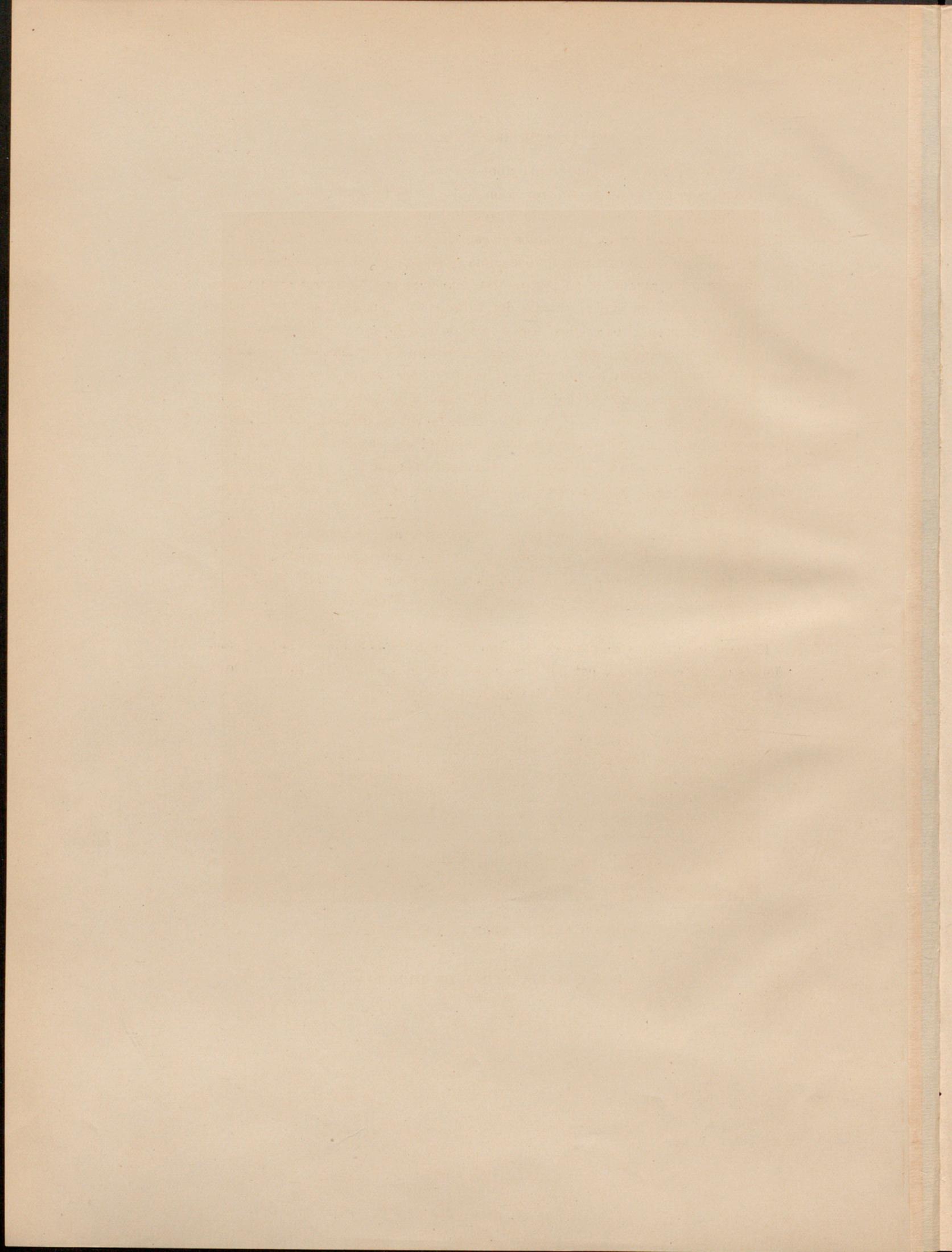
(3) P. Flórez: ob. y lug. cit.

(4) Cabrera de Córdoba: ob. cit., págs. 314 y 317.

(5) Catálogo del Museo del Prado, núm. 1.180,



DON CARLOS INFANTE DE ESPAÑA
(1607-1632)
Y
DOÑA MARIA REINA DE HUNGRIA
(1606-1646)



del todo se le hubiera olvidado —tenía ribetes de poeta; véase en este Catálogo un soneto dedicado al Conde de Añover, Don Luis, en la papeleta de su retrato—. Murió joven, pues pasó de este mundo el 30 de julio de 1632 ⁽¹⁾.

Identifícanse los retratos contenidos en este lienzo, por el asiento de la *Relación* de 1621 que en la anterior papeleta se copia, y porque Doña María presenta ya bien acusados los rasgos de su rostro —tan conocido por los retratos velazqueños— ⁽²⁾. Innegable es que el retrato del Infante sólo por exclusión se hubiera podido identificar con Don Carlos. Aun contando con la endeble constitución de Felipe IV niño, extraña lo que le aventaja en estatura su hermano, en dos años menor: fué Don Carlos de los hermanos el que tuvo más oscuro el pelo, y en este retrato es el que más claro lo tiene. Pero el documento citado, el ser desde luego Doña María la que figura en el lienzo, y el no poder en manera alguna identificarse con Felipe IV, ni con el Cardenal Infante, son razones suficientes para desvanecer toda duda. Tal vez parte de las extrañezas que el examen del lienzo sugiere, tengan por causa el haberse pintado después de los otros dos, sus compañeros, llevando su fecha a 1613 ó 1614.

Viste el Infante a lo galán: de blanco con galón dorado: bohemio de terciopelo gofrado color violeta oscuro, forrado en igual tela, pero blanco-plata: cuello y puños de puntas de Flandes. La mano derecha cogiendo una venera colgada de larga cadena, y en la izquierda la gorra de terciopelo con cintillo de abalorios dorados.

El traje de la futura Emperatriz es también de terciopelo blanco gofrado con adornos de galón blanco y botones. Diadema, cadena y cinturón gruesos. Lleva una rosa en la mano derecha y en la izquierda el abanico.

(1) Flórez: ob. cit., II, pág. 914.

(2) Museo del Prado, núm. 1.187, y vid. además Allende-Salazar y Sánchez Cantón: obra citada, págs. 153, 165, 168, 210-12.

RETRATOS DE DON ALFONSO «EL CARO» Y DE DOÑA MARGARITA

Lienzo: alto 1^m44, ancho 1^m18

En Lerma, a las doce de la noche del 24 de mayo de 1610, «alumbró Dios a la Reina Nuestra Sra. de una hija...; S. M. y la recién nacida están muy buenas» ⁽¹⁾ —escribía Cabrera—; salió su hermano el Príncipe para servirle de padrino y enfermó en el viaje como se ha dicho, teniendo a la Infanta en la pila el Duque de Lerma. «Fué criatura de las más hermosas que se han visto; mas por lo mismo, la quiso el cielo para sí, llevándola en 11 de marzo de 1617.» ⁽²⁾

* * *

Don Alfonso —llamado *el Caro*, porque su nacimiento *costó* la vida de su madre— nació en el Escorial el 22 de setiembre de 1611; murió su madre el 3 de octubre, y él no vivió más que un año, pues finó el 16 de setiembre de 1612 ⁽³⁾. Así lloró la musa de Bartolomé Argensola en una larguísima elegía:

«Con feliz parto puso a el heredero
séptimo en los confines de la vida,
la gran consorte del monarca ibero.»

Da el Inventario antes citado la identificación de los dos niños retratados; pero nótese que en dicho documento se describe un cuadro distinto, por cuanto el lienzo guardado en el Alcázar de Madrid, además de los retratos de Don Alfonso y Doña Margarita, contenía el del Cardenal Infante. ¿Por qué falta en la serie del Instituto Don Fernando? ¿Sería un lienzo aparte? Hoy por hoy tienen que quedar incontestadas estas preguntas. No caben dudas acerca de quienes puedan ser los retratados: los otros cuadros de la serie fuerzan la conclusión. Así se identificaron por el Conde viudo de Valencia de Don Juan cuando se envió el lienzo a la Expo-

(1) Cabrera: ob. cit., págs. 406 y 409.

(2) P. Flórez: ob. cit., pág. 915.

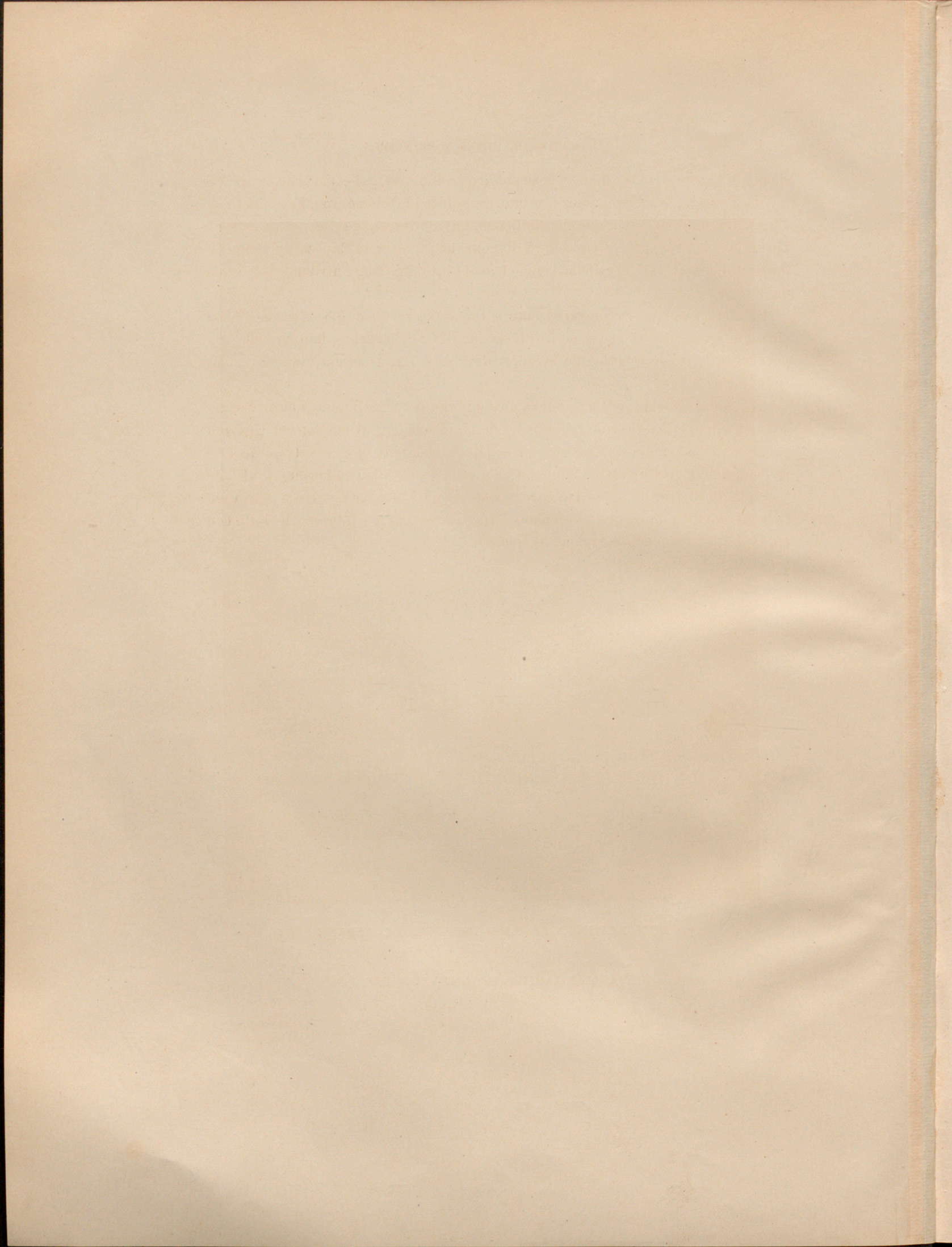
(3) P. Flórez: ob. y lugs. cit.



DON ALFONSO *EL CARO* INFANTE DE ESPAÑA
(1611-1612)

Y

DOÑA MARGARITA INFANTA DE ESPAÑA
(1610-1617)



sición de Retratos (1902), núm. 996; se publicó en láminas, así como el de Felipe IV y Ana Mauricia, atribuyéndolos con interrogante a Bartolomé González. De Doña Margarita, un poco mayor que en este lienzo, hay un retrato de cuerpo entero y en pie en la colección de los Condes de Villagonzalo: figuró en la Exposición de Retratos de Mujeres (1918), identificada como Isabel Clara Eugenia y atribuido a Pantoja de la Cruz (!!).

El núm. 1.282 del Prado representa a Doña Margarita de pocos meses en un carretón semejante al en que aquí está sentado Don Alfonso: es lienzo que pertenece a otra serie de retratos de los hijos de Felipe III, asentada también en los Inventarios reales.

El Infante, de cabeza y manos grandes y rostro poco inteligente, aparece en un sillón de niño; en la diestra un chupador de plata, cadena al cuello; del cinturón cuelgan varios juguetes, entre ellos un sonajero. Delantal blanco y traje de brocado, agóbiale ancha gola de puntas. Con graciosa gravedad su hermana, al lado y en pie, le coge de la mano izquierda: viste como Doña Ana y Doña María; su traje es de raso blanco plata brochado. Gruesas cadenas y cinturón. Medalla con un J H S. Está peinada con moño incipiente.

RETRATO DE FELIPE IV DE ESPAÑA

Lienzo: alto 1^m 20, ancho 1^m 30

Felipe IV, de pie, cuerpo entero y tamaño natural, viste traje de corte color pardo y oro. Capa, gregüescos y medias calzas, cuello de plato o golilla: larga cadena con venera, además de otra enorme terciada sobre el hombro derecho, de las que llamaban cabestrillos; en la diestra un pliego: sombrero negro de alta copa guarnecido de plumas, sobre un bufete, en el que apoya la mano izquierda. Llamaman la atención las enormes ligas de «gran balumba», como aquellas que usó Lazarillo, y del género de las que se burló Don Estacio Gironella en una sátira en redondillas ⁽¹⁾.

Debe ser retrato del comienzo de su reinado: quizá algo posterior a 1621, pues representa alrededor de veinte años.

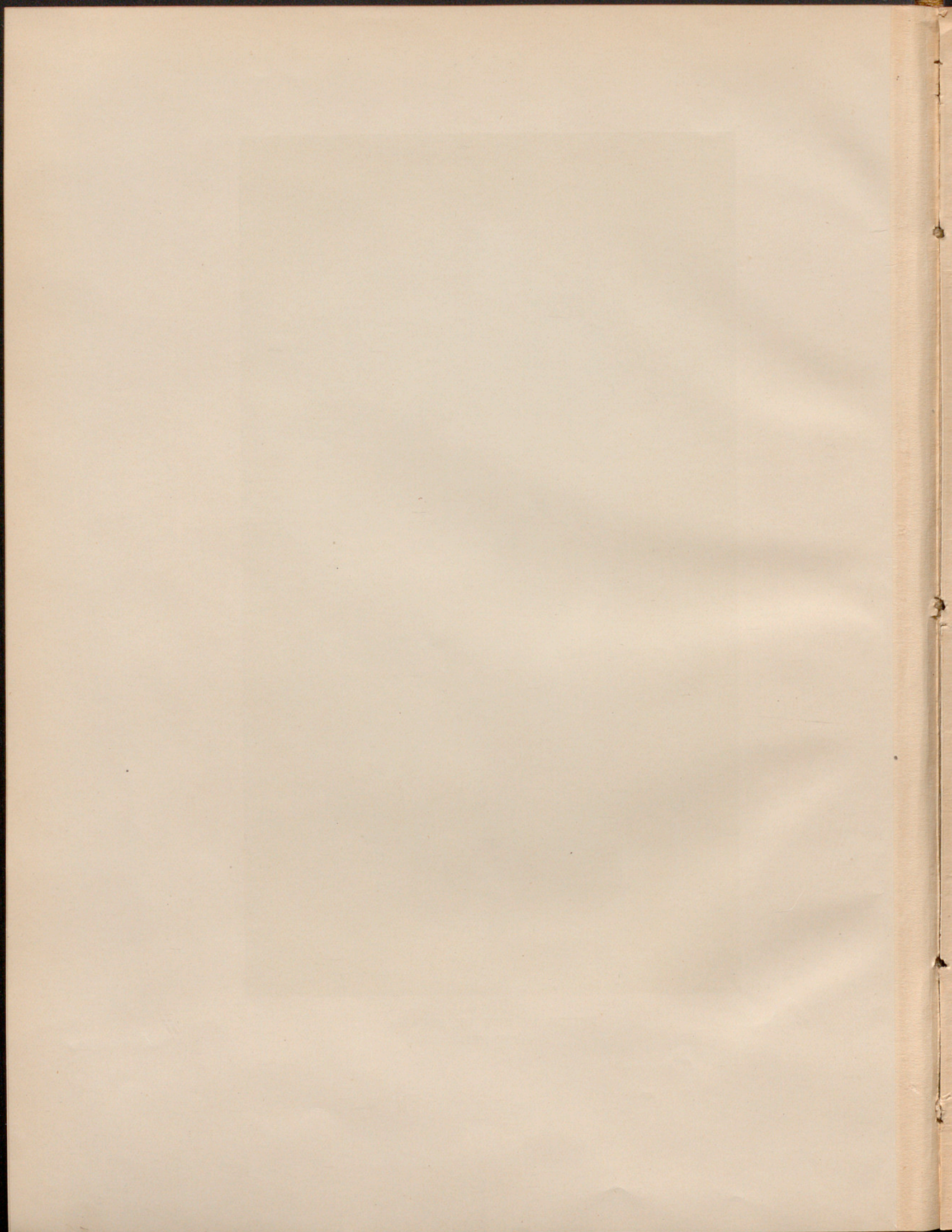
De la misma época que este retrato, año más año menos, son el núm. 1.254 del Museo del Prado, obra de Rodrigo de Villandrando, y el que figura en la serie del Generalife (Granada).

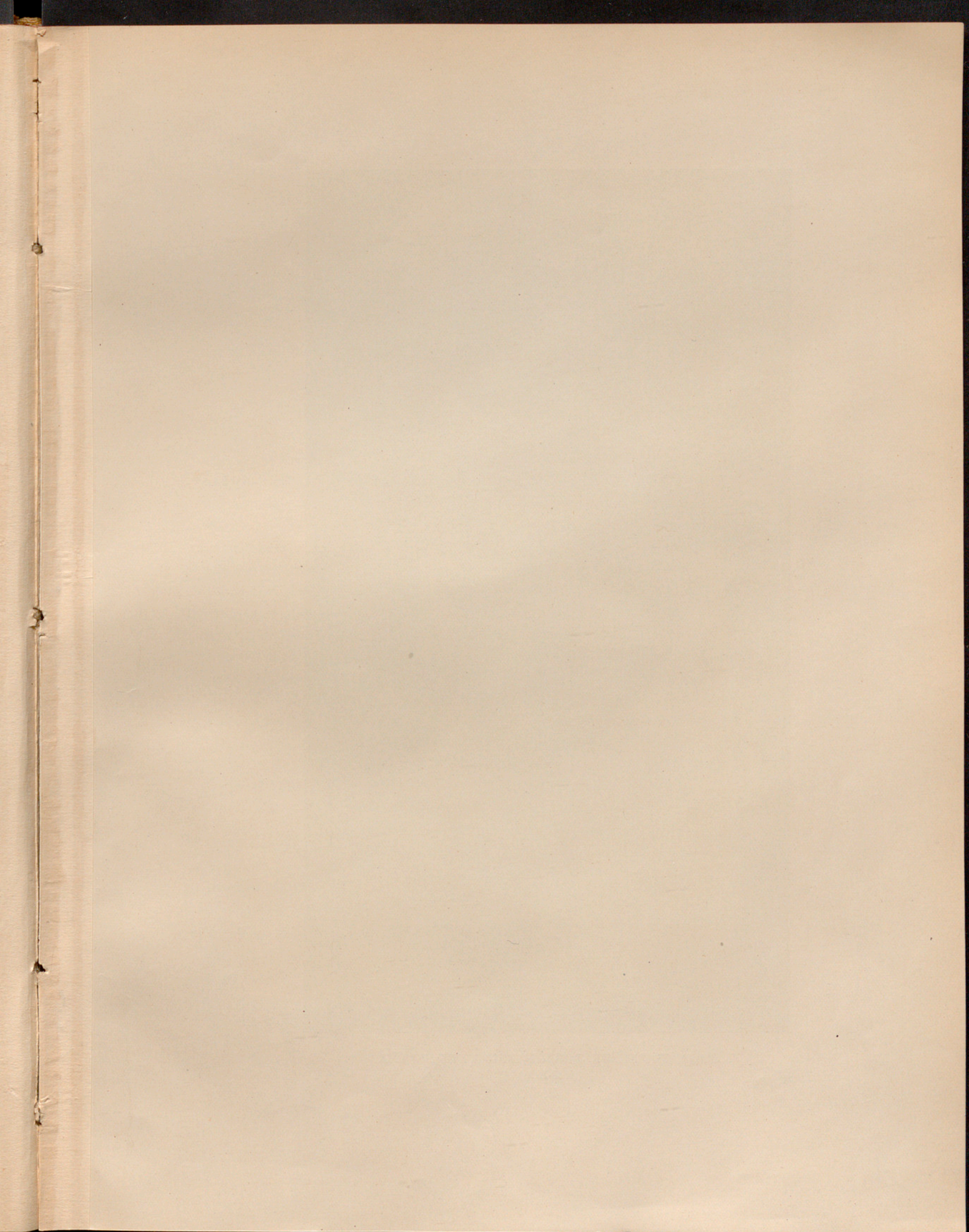
La atribución es muy dudosa; la época que va de Pantoja († 1608) a la llegada de Velázquez (1623), es de las más desconocidas y llenas de problemas de la historia de nuestra pintura.

(1) Vid. L. Redonet: *Escarceos y brochazos*, págs. 110-12.



FELIPE IV REY DE ESPAÑA
(1605-1665)







DOÑA ISABEL DE BORBÓN REINA DE ESPAÑA
(1603-1644)

RETRATO DE DOÑA ISABEL DE BORBÓN, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV

Lienzo: alto 2^m 20, ancho 1^m 50

Isabel de Francia nació en Fontainebleau el 22 de noviembre de 1603: fueron sus padres Enrique IV y Maria de Médicis. Ya en vida del *Bearnés* se habían dado los primeros pasos para que contrajese matrimonio con el Príncipe de España: se firmaron las capitulaciones en agosto de 1612: Isabel no había cumplido los nueve años, su prometido andaba ¡en los siete! De niña era muy bella, su tez «de un color trigueño gracioso, y en todo hermosísima, y cada perfección del rostro acabada; que con las gracias que Dios se ha servido darle, es su alteza muy alabada de los que la conocen». En 1615 fueron en Fuenterrabía las mutuas *entregas*, yéndose a Francia Ana Mauricia, y viniendo a España Isabel. Cinco años se esperó para que estuviesen los novios en sazón de matrimonio: el 22 de noviembre de 1620 hubo gran fiesta en el Pardo para celebrar el cumpleaños de la Princesa... y por primera vez calzó chapines y *danzó la antorcha*; el 25 del mismo mes y en el mismo Palacio se consumó el casamiento. Los hijos, los patentes desvíos del Rey, las contrariedades continuas, avejentaron antes de tiempo a la gentil:

«flor, la flor de lis, la Reina
de las flores...»

Murió a los cuarenta y un años, el 6 de octubre de 1644.

* * *

Es este retrato pareja del anterior. Figúrase en él a la Reina, de cuerpo entero, en pie, la diestra sobre el respaldo de una silla, y en la izquierda el pañizuelo adornado de puntas de encaje. Viste a la moda de la Corte de Felipe III, con gran gorguera, que revela la fecha anterior a la pragmática suntuaria de 1623: joyas ricas en el pelo, en el pecho y en la cintura, además de pendientes y sortijas. Mangas ajustadas y sobremangas perdidas: talle extremado, cota recamada de larga cotilla y saya de alcuza: la tela parece terciopelo, brocado en oro, y con adornos de anchas borduras de galón dorado.

Acerca de la atribución de este lienzo, téngase por repetido cuanto se dice de su compañero.

RETRATO DE DOÑA ISABEL DE BORBÓN, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV

Lienzo: alto 2^m 05, ancho 1^m 30

Algo más joven que en el anterior retrato aparece en éste la primera mujer de Felipe IV. La identificación es segura y está apoyada por la serie, crecida ya, de retratos juveniles de Doña Isabel.

Representa en éste menos de veinte años. Acerca de la iconografía de Doña Isabel se hallan reunidos los datos que se conocen en un libro reciente ⁽¹⁾; antes de su publicación tan escasos eran los retratos conocidos de esta Reina, que hasta se buscaba explicación de su rareza en el carácter modesto y retraído de Doña Isabel, y se aducía un texto contemporáneo acerca «de que no se dejaba retratar de buena gana».

En el Museo Arqueológico figuró este lienzo ⁽²⁾ con la siguiente sugestiva identificación: *Retrato de la Condesa de Villamediana*. La historia —o la leyenda— es muy sabida. Aquel osado y aturdido y maldiciente segundo Conde de Villamediana, Don Juan de Tassis y Peralta, puso sus ojos en la Reina; el hecho parece a todas luces cierto; lo que la historia sería no confirma es que la Reina correspondiese al Conde. Su muerte misteriosa, debida según Góngora a *impulso soberano*, ocurrió el 12 de agosto de 1622; herido mortalmente en la calle Mayor, expiró en el Palacio de Oñate de su primo carnal el Conde Don Íñigo Vélez de Guevara, la mujer del cual heredó el título de Villamediana ⁽³⁾. En la casa de Oñate se guardaría el lienzo, y corriendo días, confundidos los recuerdos, las memorias de los amores infaustos

(1) Todo lo que se escribe en esta papeleta y en la anterior es extracto de las págs. 149-167 del libro cit., *Retratos del Museo del Prado*.

(2) A los retratos de Doña Isabel que en el libro mencionado se citan, hay que añadir uno muy bello firmado: *Villandrando*, hasta hace poco en el almacén del Museo del Prado y hoy ya en su Catálogo con el núm. 1.234^a.

(3) Sobre los amores de Villamediana y la Reina, consúltense: C. A. de la Barrera: *Catálogo... del teatro antiguo español*. Madrid, 1860, págs. 479 y siguientes, y E. Cotarelo: *El Conde de Villamediana*. Madrid, 1886, en 8.º, 343 págs.

llevaron a convertir el retrato del «amor de Villamediana» en una Condesa del mismo título: donoso juego del tiempo fué éste.

No se puede señalar autor a este lienzo. Muchas pinturas de esta época —nada despreciables— siguen anónimas. Fuera de Bartolomé González y de Villandrando, apenas se conocen retratos firmados del tiempo.

RETRATO DE FELIPE IV, REY DE ESPAÑA

Lienzo: alto 0^m 93, ancho 0^m 54

Para la biografía, vid. el núm. 11.

En este retrato de busto prolongado viste Felipe IV ropa negra y cuello blanco, de plato o golilla. Representa andar en los cuarenta años de su edad.

Es retrato velazqueño y de no muy diestra mano; en manera alguna obra de Carreño, pintor al que se atribuyó en el Inventario de depósito en el Museo Arqueológico y en la cartela que allí ostentaba.

Es copia —o procede de un mismo original— de cuadro conocido: el Felipe IV de cuerpo entero, sombrero en la mano izquierda y un papel en la diestra, en el que se lee la palabra *Señor*, de la colección Huth, de Londres ⁽¹⁾. Como es muy verosímil que el retrato de Isabel de Borbón, primera mujer del Rey, que posee el mismo Sr. Huth ⁽²⁾, sea compañero del de Felipe IV —la diferencia de medidas no destruye la convicción a que llevan las demás analogías—, puede, con gran probabilidad de acierto, señalarse la fecha del retrato Huth y del del Instituto. Sabido es que Isabel murió en octubre de 1644, y como la edad que ambos representan conviene con la que obliga esta fecha máxima, en 1644 puede fijarse ⁽³⁾.

Ni el Sr. Beruete, ni la edición alemana del *Velázquez*, de la colección de *Clásicos del Arte*, aceptan como obra de Velázquez el retrato de la colección Huth; la francesa sí, mas sin dar razón alguna. Ha de considerarse, por tanto, como eco o arreglo de un Velázquez perdido. Relaciónase intimamente con uno del Ermitage ⁽⁴⁾, y es casi idéntico en composición y detalles —difiriendo, sin embargo, mucho en la

(1) Publicado en el *Velázquez* de Calvert y en el de *Les Classiques de l'Art* (Paris, 1914, pág. 70). Procede de la colección Luis Felipe, a donde fué desde una particular madrileña. Charles B. Curtis: *Velázquez and Murillo*. London, 1883, pág. 50.

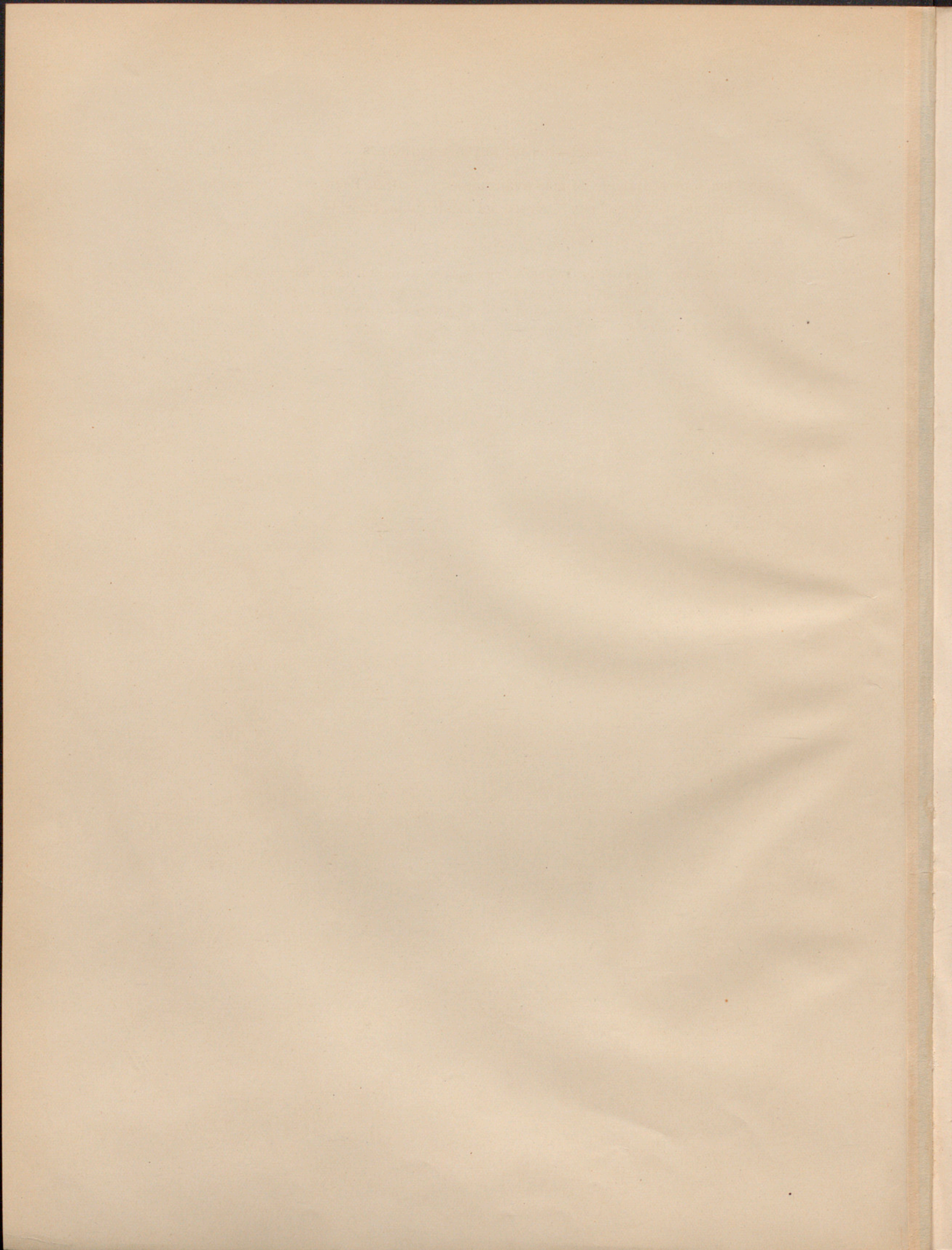
(2) Calvert, pág. 122, y *Classiques de l'Art*, pág. 62.

(3) Tal vez, si con escrupulosidad se examina la cuestión, habrá que adelantar algunos años la fecha. Vid. Allende y Sánchez Cantón: ob. cit., pág. 165.

(4) Considerado copia en la edición alemana del *Klassiker der Kunst*, pág. 125.



FELIPE IV REY DE ESPAÑA
(1605-1665)



cabeza por representársele de más avanzada edad— al de Pedro de Villafranca, modernamente identificado en el Museo del Prado (núm. 1.232) ⁽¹⁾.

(1) Es el retrato en que Felipe IV aparece más anciano —exceptuando el horrendo del Hospital de la Orden Tercera, de Madrid, donde se le representa en el ataúd—. El del Prado lo grabó Villafranca al frente de la *Descripción de El Escorial*, del Padre Santos. Madrid, 1657. Vid. Allende-Salazar y Sánchez Cantón: ob. cit., págs. 233-5.

RETRATO DE CARLOS II «EL HECHIZADO», REY DE ESPAÑA

Lienzo: alto 0^m 55, ancho 0^m 70

Hijo de Felipe IV y de su segunda mujer Doña Mariana. Nació Carlos II el 6 de noviembre de 1661, murió el 1.º de noviembre de 1700.

La sangre de Carlos II —en la que se vinieron a juntar después de infinitos cruces, estigmas de toda laya y gloriosos antecedentes, que si de algo sirvieron fué para agudizar la degeneración— muy pronto comenzó a mostrar sus vicios originarios. El nacimiento fué presagio de dichas que no llegaron, pues «vió la luz... hermosísimo de facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes». El cambiar constante de nodrizas—hasta quince se cuentan—hubo de ser parte en las enfermedades que le afligieron en la niñez ⁽¹⁾. El resto es bien sabido; el desarrollo no se logró normal, y su vida fué un incesante sufrir.

Es evidente la derivación de este retrato; procede de un prototipo de Carreño de Miranda de hacia 1680, que ignoro dónde para: no es muy distinto del 646 del Museo del Prado, que si bien no es trasunto adulador al modo del pintado por Claudio Coello en el cuadro de la *Sagrada Forma*, ya muestra patentes los rasgos que los años acentuaron brutalmente, sin embargo, aún hay en su fisonomía cierto destello de espiritualidad y gracia, del todo perdido en esta copia antigua.

Aunque poco disfavor podía hacerse a las *perfecciones* físicas del Rey *Hechizado*, no ha de negarse que en el retrato del Instituto se acentúan hasta lo inverosímil los estigmas de su degeneración fisiológica. Retratos como éste hacen pensar en la sabiduría de aquellos acuerdos de la Sala de Alcaldes de Madrid, que versan «sobre que no [se] hiciesen retratos de Personas Reales, no siendo mui parecidos y con ávito decente...» ⁽²⁾ o «sobre que no se vendiesen retratos de Personas Reales sin que fuesen aprovados por el (pintor) de Cámara» ⁽³⁾, acuerdo éste de fecha no lejana de la de nuestro retrato, pues fué tomado en 1679.

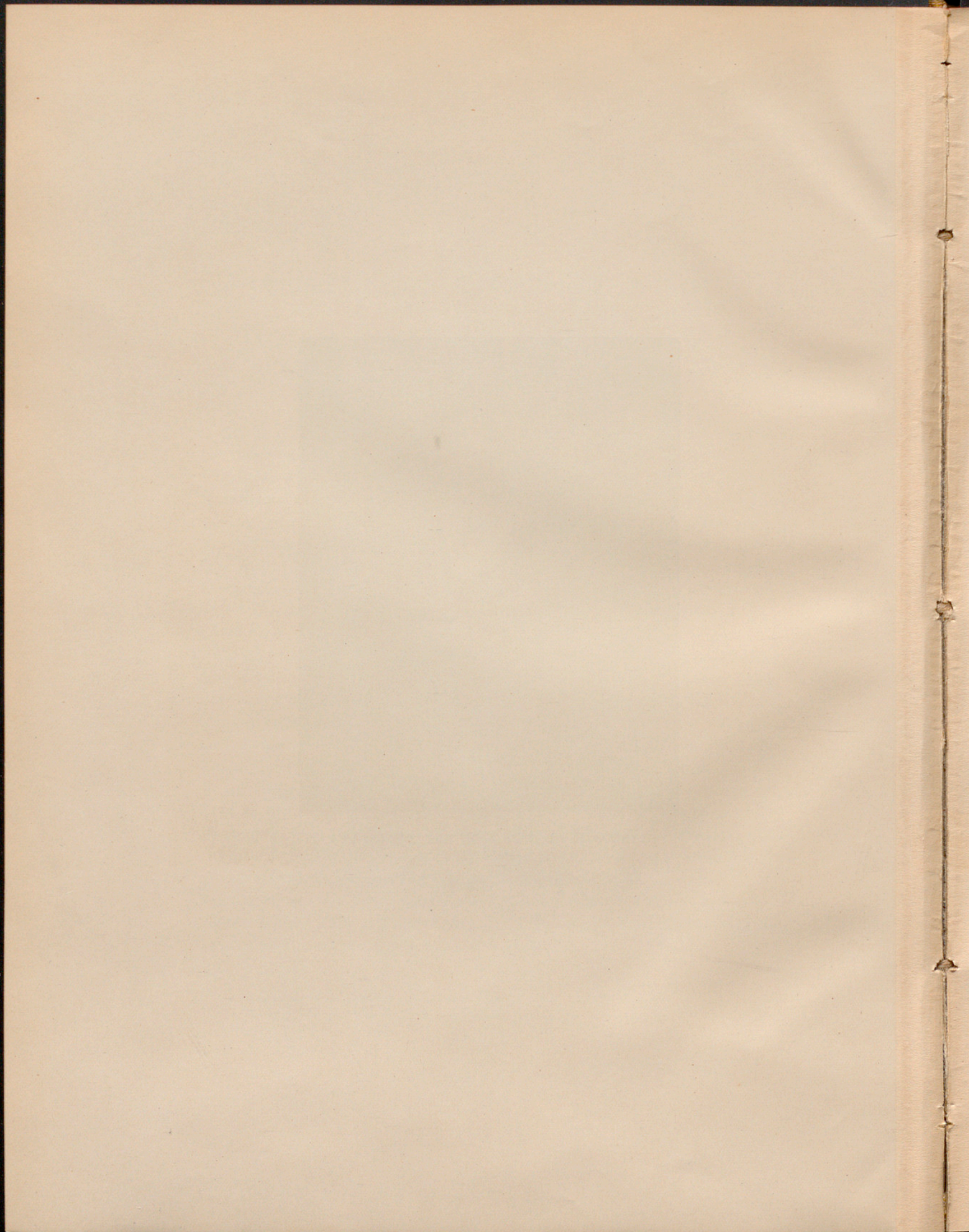
(1) Maura Gamazo, *Carlos II y su Corte*.—Madrid, 1911, II, págs. 34 y 288.

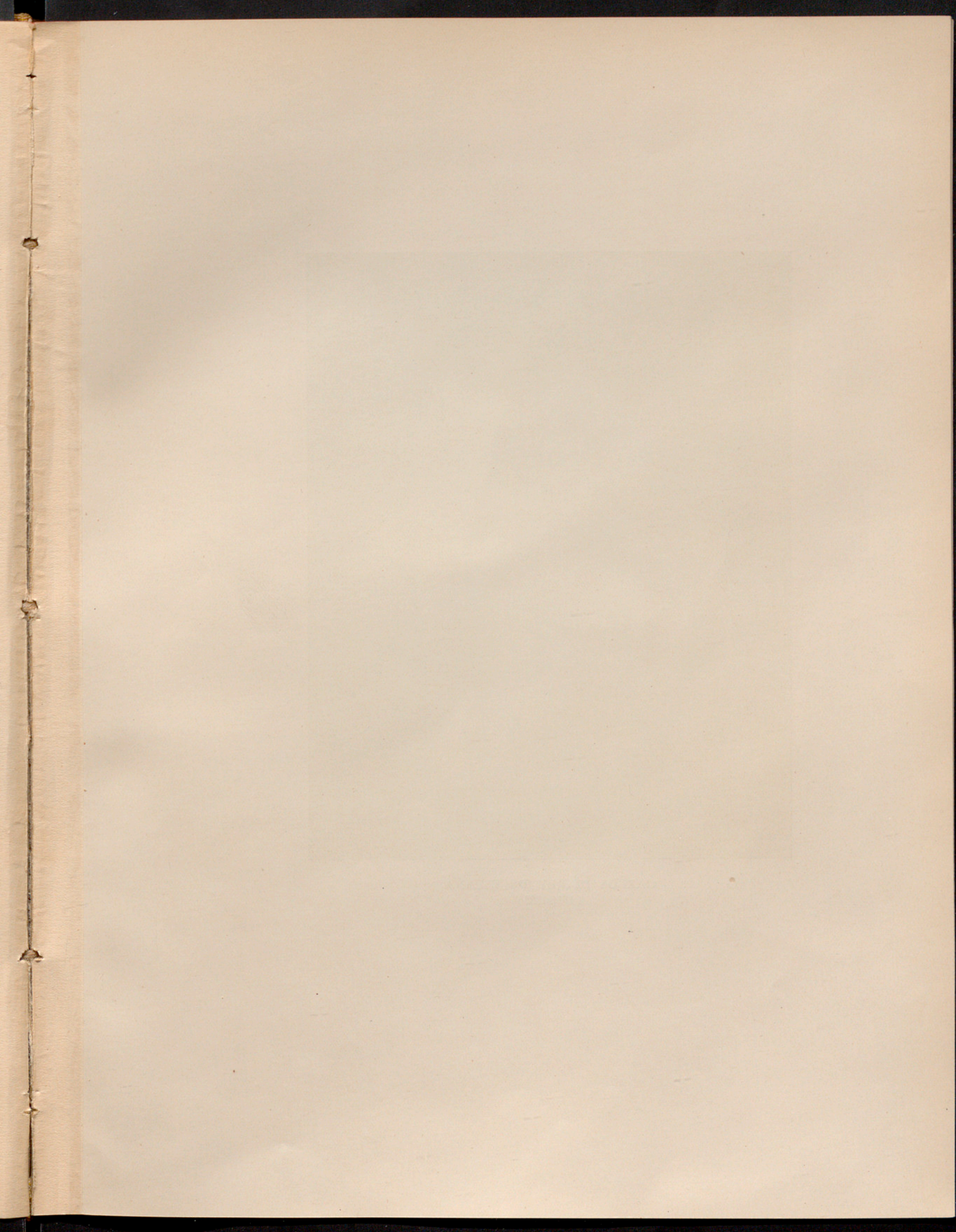
(2) Archivo Histórico Nacional, Consejo.—Libro índice de los Acuerdos de la Sala de Alcaldes.—1.011, fol. 467.—Año 1633.

(3) Véase la nota anterior: año 1679, fol. 205.



CARLOS II *EL HECHIZADO* REY DE ESPAÑA
(1661-1700)







CARLOS III REY DE ESPAÑA
(1716-1788)

RETRATO DE CARLOS III, REY DE ESPAÑA

Lienzo: alto 1^m 24, ancho 0^m 96

Hijo de Felipe V y de su segunda mujer Isabel de Farnesio, nació Carlos en Madrid el 20 de enero de 1716; murió en la noche del 14 de diciembre de 1788. Fué primero Rey de Nápoles, donde dió pruebas de su buen gobierno y amor a las ciencias y las artes; casó allí el 9 de marzo de 1738 con María Josefa Amalia de Sajonia. La muerte de Fernando VI le trajo al Trono de España, que rigió desde octubre de 1759. Supo rodearse de políticos inteligentes, y recogió los frutos del gobierno pacífico y pingüe de Fernando VI, circunstancia que se suele olvidar más de lo que se debiera.

Protector de las artes, llamó a su servicio a los dos más grandes artistas europeos de su tiempo: Antón Rafael Mengs y Juan Bautista Tiépolo.

De un original del primero procede este lienzo. Es retrato aparatoso, viste traje encarnado, peluca empolvada, cetro en la diestra y se adorna con la banda de la Orden de su nombre, el Toisón, el Saint-Esprit y el San Jenaro. Representa unos sesenta años, edad que tenía cuando Mengs marcha a Italia (fines de 1776). Abundan los retratos de tipo análogo en departamentos oficiales. En alguno puede reconocerse la mano de Andrés de la Calleja.

La cabeza, algo más avejentada, reproduce puntualmente la del cuadro número 2.200, del Prado, obra de Mengs; no así el cuerpo, pues en el del Museo viste armadura. Tampoco está copiada la composición del mismo; la del lienzo del Instituto parece más bien inspirada en algún retrato de Ranc, que no alcanzó el reinado de Carlos III.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA, MUJER DE CARLOS IV

Lienzo: alto 0^m 84, ancho 0^m 40

María Luisa nació en Parma el 9 de diciembre de 1751; se casó el 4 de setiembre de 1765; murió en Roma, a las diez de la noche del sábado 2 de enero de 1819.

Fué hija de Felipe, Infante de España, Duque de Parma, y de Luisa Isabel de Francia: la sangre galante de su abuelo materno Luis XV, influyó en su temperamento más que la herencia de rigidez y austeridad de su abuelo paterno Carlos III de España. Fué madre de Fernando VII *el Deseado*.

Viste de maja, mantilla negra, flores en el pelo, blusa blanca, muy fina, desnudos los brazos, falda negra de tul: en la mano derecha un abanico plegado, en la izquierda un ramo de flores: paisaje.

Firmado: J. D. MENESES, *fecit* año
1804.



Llamábase, el miniaturista, José Delgado Meneses ⁽¹⁾; había nacido en Sanlúcar de Barrameda en 1775, y murió en Madrid de más de ochenta años. Fué favorecido con encargos regios, y pintó al óleo y miniaturas; de la misma Reina posee una firmada en 1803, el Marqués de Valdeolmos ⁽²⁾, en la que aparece vestida de máscara, con turbante.

(1) Ezquerria del Bayo, *Exposición de la Miniatura Retrato en España*. Catálogo general. Madrid, Mayo-Junio, 1916. Vid. además, M. Ossorio Bernard: *Artistas españoles del siglo XIX*, II, edición 1888, pág. 179.

(2) Núm. 624 del Catálogo de la cit. Exposición. El núm. 625 es una María Luisa, de Maja, propiedad del Marqués de la Torreclilla; atribuida por Ezquerria a Delgado Meneses.

RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA, MUJER DE CARLOS IV

Lienzo: alto 0^m 84, ancho 0^m 40

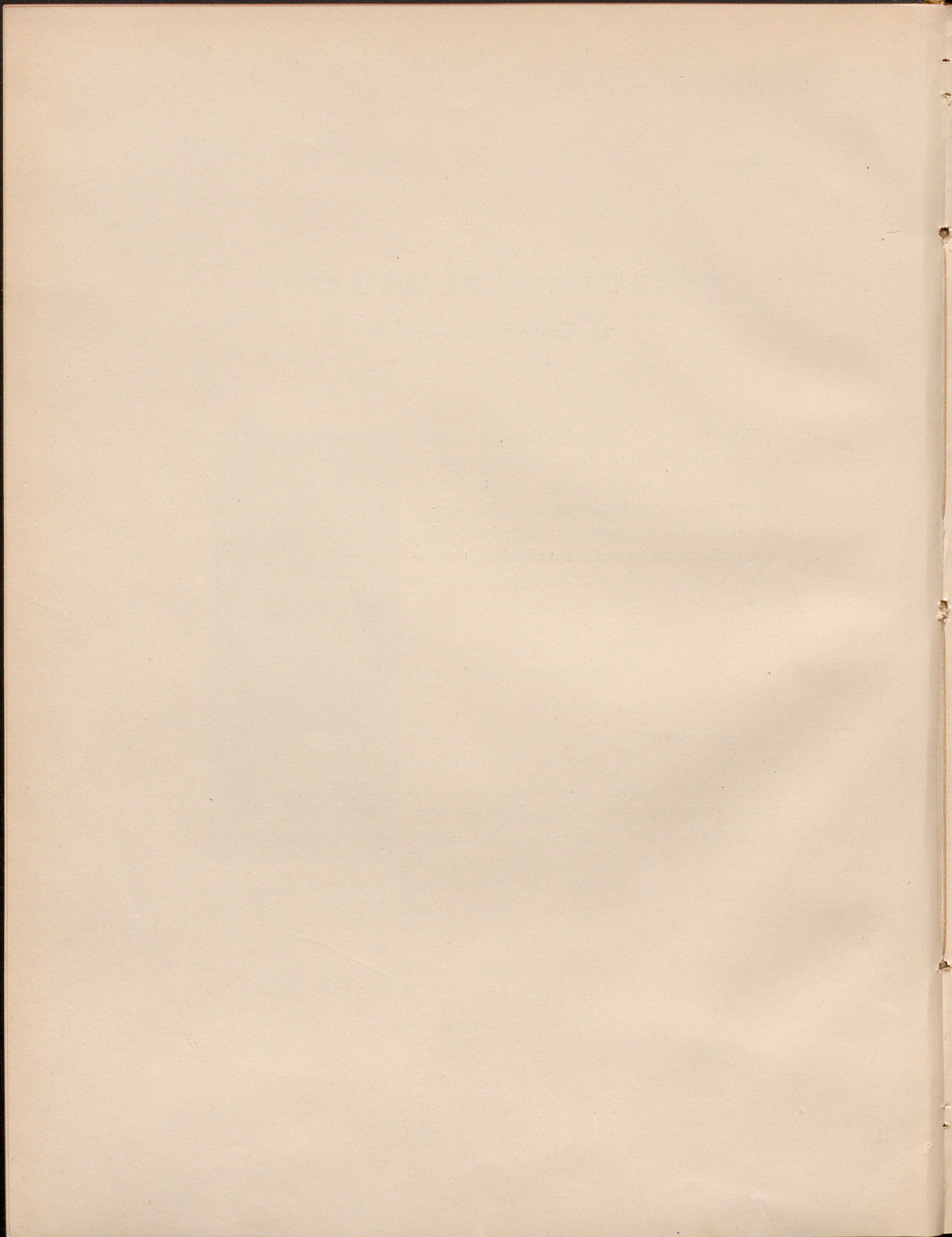
Viste la madre de Fernando VII en esta miniatura traje Imperio blanco; apoya el codo izquierdo en una columna medio cubierta por el manto o chal rojo que con la mano izquierda recoge. Muy escotada, peinado alto con flequillo rizado, y bucles sobre la nuca. En la diestra, caída con abandono, un pliego, en el que se lee: *A. S. M. la Reyna A. C. R. P. Suplica D.^a*

Firmada:

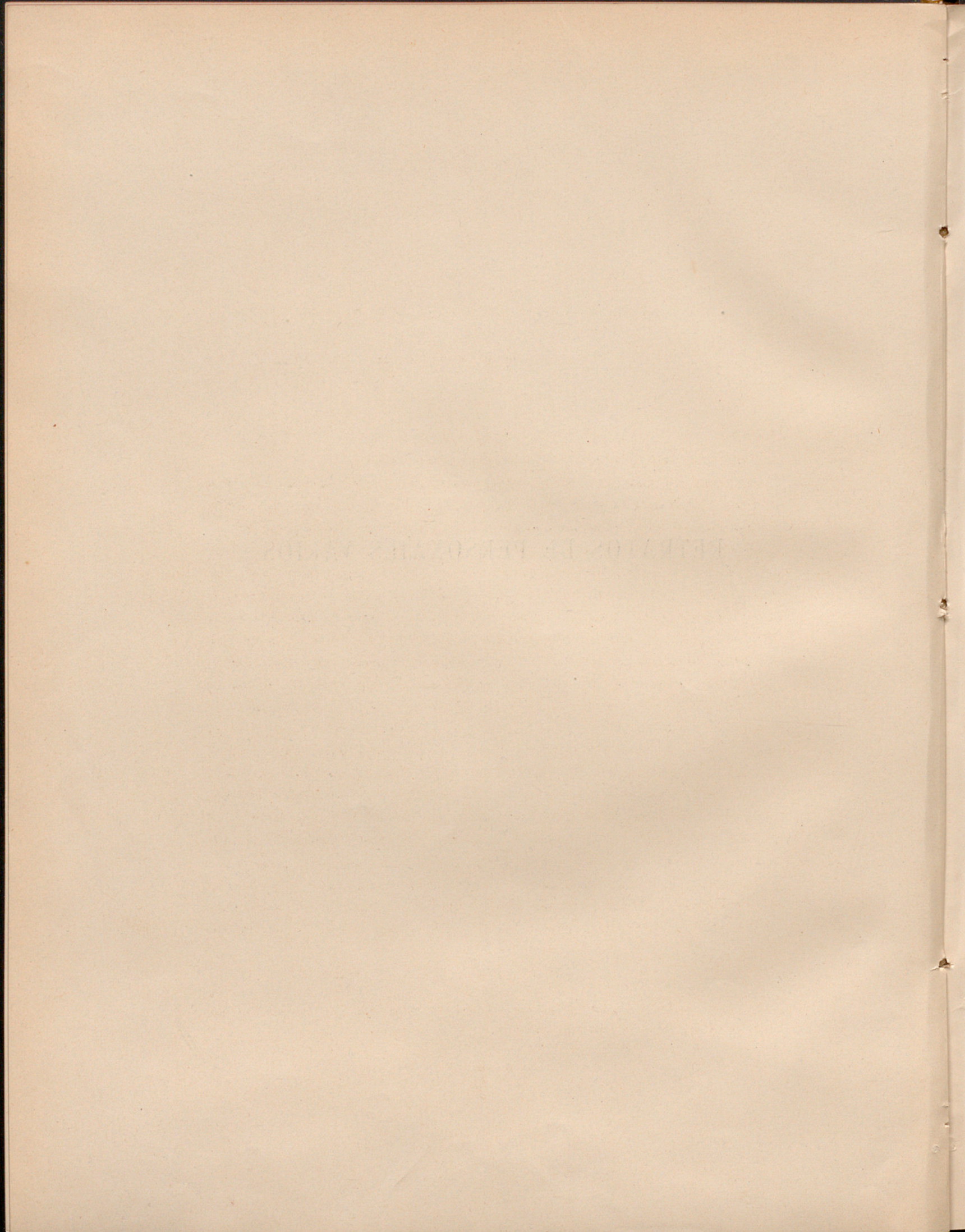
J. D. MENESES, *fecit* año 1804.

La expresión del rostro, sin llegar a revelarnos el fondo de su temperamento con la fidelidad implacable de los retratos goyescos, muestra a las claras la manera de ser de María Luisa, en quien la educación, ni siquiera el trono, fueron trabas para sus pasiones.





RETRATOS DE PERSONAJES VARIOS



RETRATO DE FRAY FRANCISCO RUIZ

OBISPO DE ÁVILA Y SECRETARIO DEL CARDENAL CISNEROS

Tabla: alto 0^m 42, ancho 0^m 28

Fray Francisco Ruiz nació en Toledo por los años 1476 ⁽¹⁾.

Fué Fray Francisco Ruiz personaje de vida singular; su adhesión a Cisneros, y su amor a las obras de arte, le hacen digno de un estudio hasta hoy no intentado. He aquí unas cuantas notas que dan a conocer algunos rasgos de su persona:

Electo provincial Cisneros «tenía necesidad de algún religioso mancebo que anduviese con él a pie —porque anduviera siempre en una bestia menor y muchas veces a pie— y que tuviese buena péndola para despachar los negocios de la orden: estando en el monesterio de San Francisco de... Alcalá de Henares... encomendó [al guardián] que si supiese de algún frayre para que anduviese con él, que se lo hiciese saber. El dicho Padre Guardián le respondió: «Padre, avrá »VIII días que hizo aquí en esta casa profesión un mancebito, de hedad de »XVII o XVIII años, que es de Toledo, y estuvo en aquella Santa Yglesia en el »Choro por uno de los seyses, muy bonito, de muy linda voz y cantor y de muy »gentil pluma, un Sanctico que creo le contentará a vuestra reverencia» ⁽²⁾.

Y así eran los viajes del que había de gobernar a España por tierras de Castilla visitando conventos: jinete en un asno, al que llamaban *Benitillo*, a pie como de espolique Fray Francisco Ruiz. «Lo que avian de comer lo pedian por el amor de Dios. Y infinitas veces acontecia [a Cisneros] con cualquier ración de pan que le diesen, aquello tomaba poco o mucho y se venian a la posada: de manera que el Padre Fray Francisco Ruyz... como era mançebo y muy gracioso no le dexava ir a demandar y le dezia muchas veces: «Vuestra Reverencia no nació para »pedir, quédese en la posada, que yo lo iré a demandar». Y ansi el más tiempo

(1) Dedúcese de lo que dice Juan de Vallejo: *Memorial de la Vida de... Cisneros*. Madrid, «Junta para ampliación de Estudios», 1913, pág. 6.

(2) Juan de Vallejo: ob. cit., págs. 6-7.

demandava la limosna Fray Francisco Ruyz por las calles en alta boz, en canto, porque la tenía muy agraciada» (1).

En 1502 pasó Fray Francisco con otros religiosos de su Orden a Indias a evangelizar a los indigenas: allí la vida activa en demasía y el clima probáronle mal y estuvo en América siempre enfermo, regresando antes de cumplirse el medio año de su estancia. Trajo presentes raros de aquellas tierras para los Reyes y para Cisneros y le acompañaron a España unos indios (2).

Al regreso volvió a sus oficios de secretario del Cardenal, siendo su más íntimo familiar, designándole como emisario para que en su nombre se presentase a Felipe *el Hermoso*.

En 1509 se le dió el obispado de Ciudad Rodrigo a 18 de noviembre (3), y ocupó la sede hasta el 14 de julio de 1514.

Acompañó al Cardenal en su entrada en Orán en 1509 cabalgando en mula (4).

En los escritores del tiempo hay menciones de Fray Francisco.

El donosísimo Dr. Villalobos escribía el 7 de julio de 1517: «el Cardenal [Cisneros] y el Obispo de Ávila... después de Dios me pueden hazer y deshazer» (5).

Y el maldiciente cronista D. Francesillo de Zúñiga le retrata:

«tuvo por compañero [el Cardenal Cisneros] en su gobernación y vida al Obispo de Avila, don fray Francisco Ruiz, hombre muy experto, muy gran servidor de su Magestad; el cual Obispo parecía mortero de mostaza, o tinajón de anchovas en Bilbao» (6).

Estuvo en Italia, adonde fué con el Papa Adriano y al que acompañó hasta su muerte, 14 de setiembre de 1523. En 1524 estaba en Génova contratando su sepultura (7).

Bajo su pontificado se hicieron en la Catedral de Avila obras admirables de escultura y decoración por Vasco de Zarza: se acabó el trasaltar con el sepulcro del *Tostado*, la decoración del baptisterio que en lo alto ostenta sus armas, la

(1) Juan de Vallejo: ob. cit., pág. 7.

(2) Juan de Vallejo: ob. cit., pág. 42.

(3) Eubel: *Hierarchia catholica mediæ ævi*. Munster, 1910, tomo III, pág. 104, diciendo: con error era dominico. Galindez Carvajal, en sus *Anales breves* (Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXX, pág. 558), escribe en los de 1510: «el obispado de Ciudad-Rodrigo se dió a Fray Francisco Ruiz, criado del Cardenal Arzobispo de Toledo».

(4) Galindez Carvajal: ob. cit.

(5) *Algunas obras del Dr.... Villalobos* (Bibliófilos españoles. Madrid, 1886, pág. 14).

(6) D. Francesillo de Zúñiga: *Crónica*, cap. I (Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXXVI, página 9.)

(7) Karl Justi: *Miscellaneenn: Los Aprile de Carona*, págs. 106 y siguientes del tomo I de la traducción española *Estudios de Arte español*. Madrid, *La España Moderna*.



FRAY FRANCISCO RUIZ OBISPO DE AVILA Y
 SECRETARIO DEL CARDENAL CISNEROS
 (1476 ?-1514)

puerta de la sala capitular, la preciosa custodia de alabastro del altar mayor, portada de la sacristía, púlpito y altares del crucero ⁽¹⁾.

En San Juan de la Penitencia de Toledo, fundado en 1514 por el Cardenal Cisneros, construyó Fray Francisco Ruiz la capilla mayor, según declaran la inscripción que rodea el arco y los escudos del alfarge riquísimo que cubre la bóveda ⁽²⁾.

Fué, en suma, Fray Francisco Ruiz uno de aquellos obispos edificadores y Mecenas de nuestro Renacimiento.

* * *

La tabla del Instituto es un admirable retrato: represéntase en ella sin insignias episcopales, sobre sus hombros el estolón de Apóstol de Indias; viste el sayal franciscano; al pie, entre sus escudos, se lee en el marco:

FRANCISCVS RVIZ
ANTISTES ABVLENSIS

en el campo de la tabla y a los lados de la cabeza dos dísticos:

H vius consilius Agra expugnata repente
Et Granata libens flvmina, sacra tvlit.

Hic fidei celo fervens tranavit ad indo
Franciscvs presvl nobilitate sva.

Sin necesidad del rótulo que lo declara, hubiera podido identificarse el personaje, porque de él se conocen otros dos retratos:

En la parte baja, lado de la Epístola, del retablo mayor de San Juan de la Penitencia, se le representa de pontifical y orante —en el lado del Evangelio y en análoga disposición está el retrato de Cisneros—. Aunque de perfil y más delgado se le reconoce claramente. Es este retablo obra mediocre de la escuela de Juan de Borgoña.

El segundo retrato —y éste consta se hizo en vida, y seguramente del natural— está en su sepulcro, que se admira en la capilla mayor de San Juan de la Penitencia. Queda anotado que Fray Francisco estuvo en Italia durante el pon-

(1) Justi: ob. cit., menciona las obras construidas bajo el pontificado de Fray Francisco con algunos errores, que corrige, en lo concerniente a Ávila, M. Gómez Moreno, en su estudio *Vasco de la Zarza, escultor* (*Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo IV (1909), páginas 149 y siguientes).

(2) Inscripción en la capilla mayor de San Juan de la Penitencia (Palazuelos: *Guía de Toledo*. Toledo, 1890, págs. 1.036 y siguientes).

tificado de Adriano, y allí permaneció algún tiempo después de la muerte del Papa. Estando en Génova contrató su sepulcro en el taller de escultura más glorioso a la sazón y que con España tenía más íntimas relaciones: el de los Aprile de Carona; en 5 de junio de 1524 se firmó el contrato entre el Obispo de Avila y Juan Antonio Aprile y Pedro Angel de la Scala. En la primavera de 1526 estaba en condiciones de ser enviado a España; costó 825 ducados. Con adiciones de estilo de Covarrubias se armó en Toledo. «La cabeza muy notable del viejo prelado —escribe Justi—, que fué modelada en Génova del modelo vivo, recuerda la del viejo Goethe» ⁽¹⁾. Aunque de más edad, seméjase en gran manera a como se figura en la tabla del Instituto.

¿A qué pintor atribuirle? Un nombre se impone al contestar esta pregunta: el de Juan de Borgoña. El ser de su arte, cuando no de su mano, las obras de pintura que guarda San Juan de la Penitencia —los tres retablos de la Iglesia y los de las estaciones en el Claustro— es un indicio que la técnica de la tabla confirma por completo. Conocemos de Borgoña buen número de retratos, fantásticos los más, de los Arzobispos toledanos hasta D. Alfonso de Fonseca; y en ellos son patentes las cualidades que realzan la tabla del Instituto, más cuidada, como obra hecha con un gusto que no podría tener al pintar la cansada serie del episcopologio. Aparece Juan de Borgoña en Toledo en 1494 —fecha del documento más antiguo que habla de obras suyas—, y a partir de este año interviene en todas las tareas de pintura que se realizan en la Primada, siendo como la cabeza de la escuela de Toledo hasta 1533, fecha del último documento en que figura ⁽²⁾.

Probablemente, el retrato del Instituto procede del citado convento de San Juan de la Penitencia, donde se conserva una copia moderna ⁽³⁾.

(1) Describelo e histórialo Justi: loc. cit.

(2) *Documentos de la Catedral de Toledo* (Col. Zarco del Valle, publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón). Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1916, tomo I.

(3) Noticia de D. Manuel Gómez Moreno, que estudió las obras de arte de la Clausura de San Juan de la Penitencia.

RETRATO DE DON FERNANDO DE AVALOS

Plata dorada: 0,11 \times 0,9 cms.

Fernando de Avalos, II Marqués de Pescara, nació en 1490 y murió en 1525, de familia española afincada en Nápoles desde tiempos de Alfonso V. Se distinguió desde 1512 en las guerras de Italia contra los franceses; culminando su actuación en la batalla de Pavia. Fué uno de los mejores soldados de su tiempo. Estuvo casado con Vittoria Colonna, la famosa poetisa italiana, amiga de Juan de Valdés y de Miguel Angel. Pescara cultivó también las letras, pues fué autor de un bello *Discorso dell' amore*, dedicado a su esposa.

Viste de guerrero, con armadura y casco, de perfil. Retrato de menos que medio cuerpo.

Pintura de escaso valor artístico, aunque de gran curiosidad por la técnica y por el interés iconográfico.

Identificase por el rótulo que grabado en bellísima cartela en el dorso dice así:

«D. FERDINAND · D · AVALOS ·

MARCHESE · I · ET · DI ·

PESCARA ·

I »

Conócense dos medallas del Marqués de Pescara (Armand: ob. cit., tomo II, pág. 107, números 4 y 5, los describe): busto mirando a la izquierda, armado y con casco.

SANTA ISABEL, REINA DE HUNGRÍA, Y DOÑA ISABEL DE BORJA

Lienzo: alto 1^m 40, ancho 0^m 60

Que la santa es Santa Isabel, landzgravesa de Turingia, llamada Reina de Hungría, lo prueba la corona de realeza, pues Santa Clara no se acostumbra a representar más que con nimbo. La abadesa arrodillada muestra también su regia extirpe en la corona. Y ¿qué abadesa clarisa de sangre real hubo en España en la época a que corresponde el lienzo que aquí se estudia? No recordamos ninguna en la Corona de Castilla. En Aragón se cuentan dos:

La primera fué Leonor Manuel de Villena, hija natural del famoso Don Enrique —el autor del *Arte cisorio*—. Nació en 1430 en Valencia; a los quince años entró monja, tomando el nombre de Isabel de Villena: en 1463 fué nombrada abadesa y murió en 1490: escribió en valenciano *Vida Christi* (impreso en 1487), interesante libro escrito con gran elegancia e imaginación. Mas, es identificación improbable: no parece posible se retratase con corona real a quien era hija natural de Don Enrique y que tan distante estaba del trono regio.

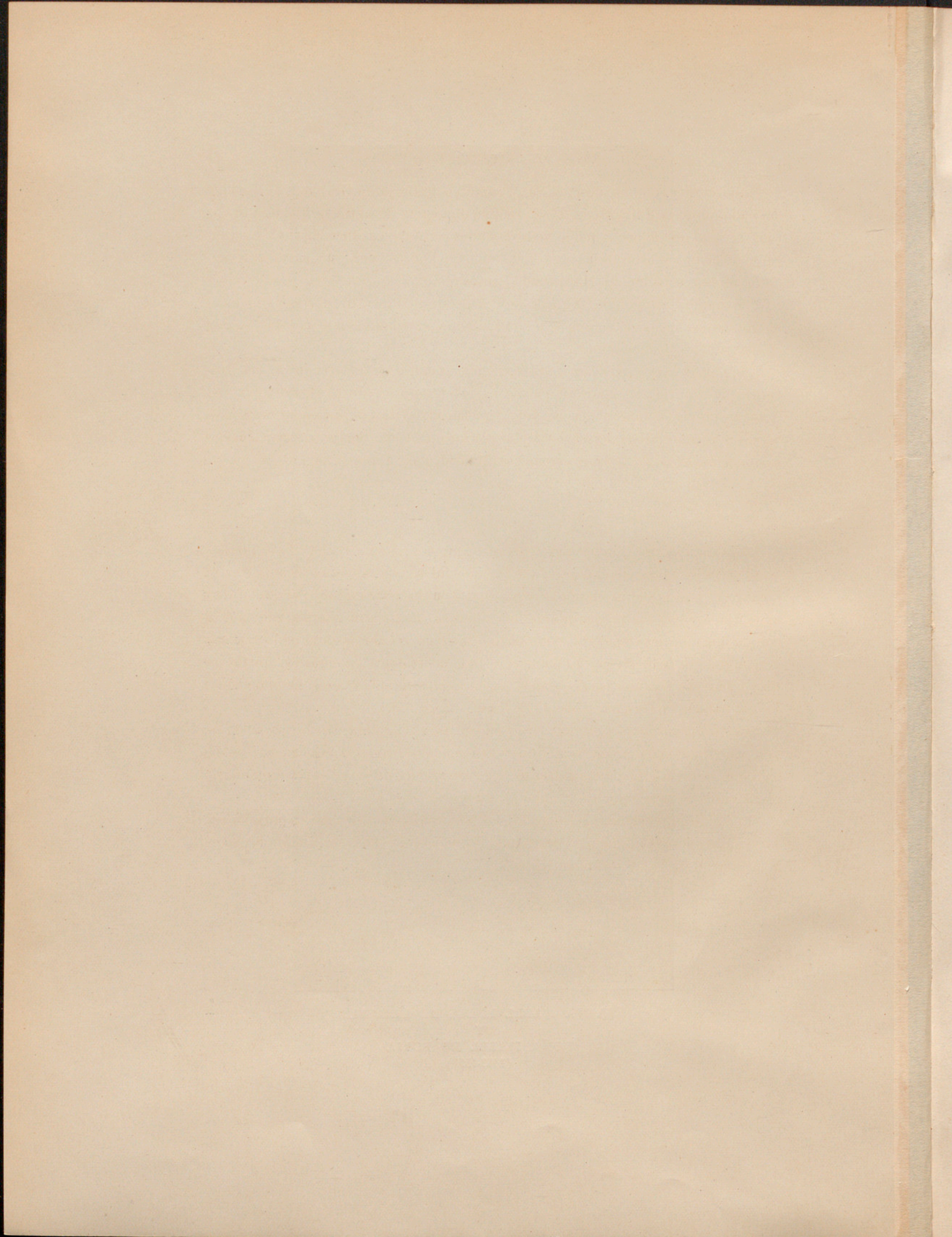
La segunda, creemos ha de ser la retratada.

Doña Isabel de Borja, hija de Don Juan, que murió en Roma asesinado por su hermano César Borgia, y de Doña María Enriquez de Luna, prima hermana del Rey Católico: era, por tanto, nieta del Papa Alejandro VI. Por su familia, entonces en la cumbre de toda fortuna, no puede sorprender que el artista la pintase coronada.

Doña Isabel de Borja nació en Gandía a 15 de enero de 1498; aprendió el latín siendo niña, y habiendo entrado un día con su madre en el convento de las Claras de Gandía, no quiso salir ya, y consagrada a Dios no se logró por medio alguno volverla al mundo: se cuenta que profetizó la santidad de su sobrino el Marqués de Lombay. Compuso unas *Exhortaciones espirituales* dirigidas a sus religiosas. Fué abadesa. Fundó en 1552 el convento en Casa de la Reina (Rioja). En setiembre de 1557 se trasladó a Valladolid y desde allí presidía la fundación que en Madrid hacía la Princesa de Portugal Doña Juana, del que había de ser famosísimo convento de Descalzas Reales, y aunque murió antes de habitarlo, y en Valladolid, el 28 de octubre, se la considera como primera abadesa de la célebre casa.



SANTA ISABEL REINA DE HUNGRIA
Y
DOÑA ISABEL DE BORJA
(1498-1557)



Hallándose el que fué después San Francisco de Borja en Granada, al traslado del cadáver de la Emperatriz (1555), recibió una carta de su tía la abadesa de las Claras, en la que le decía que le veía «contemplar el denegrido cadáver y convenirse de cuán vanas eran las cosas del mundo». Fué tal vez esta carta determinante de la resolución del Marqués de Lombay.

Fué mujer, al decir de Ximeno, «de aspecto angélico, de una conversación afable; en las acciones, compuesta; en el ingenio, excelente; en el consejo, sagaz; en los trabajos, pacientísima».

Además de las citadas *Exhortaciones*, que originales se conservan en las Descalzas de Madrid, se guardan varias cartas familiares de la ilustre abadesa. A sus instancias compuso el venerable Agnesio su *Officium horarium ad Sacratissimum cor Domini Nostri Jesuchristi*, en verso latino. (Vide. Serrano Sanz: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Madrid, 1903, I, págs. 166-7.)

* * *

La santa abadesa franciscana aparece en pie con corona real y nimbo de santidad; viste el hábito de clarisa, el báculo abacial se apoya en su diestra y en el hombro y en la mano izquierda tiene un libro con un texto en latín: ante ella está arrodillada y con las manos juntas una abadesa, de sangre real a juzgar por la corona que ciñe sus sienes. El fondo es rojo intenso: zócalo castaño con crestería gótica, góticos también son los báculos. Solado de azulejos valencianos rojizos los lisos y blancos y azules los decorados, precisamente análogos a los que, procedentes del palacio de Gandía, posee el Instituto.

Los caracteres de la pintura (sobre lienzo pegada a tabla, sin preparación de yeso, con imprimación pardusca) llevan su fecha a los primeros años del siglo XVI, bien que será obra de artista retrasado en gustos, pues no se declaran influencias renacentes en la arquitectura, ni en la orfebrería.

Sin embargo, el estudio del lienzo lleva a la convicción de que es obra valenciana, aunque extrañe la falta de elementos nuevos, que en Valencia, desde antes de mediar el siglo XV, eran conocidos.

RETRATO DE UN ESCOVEDO (¿?)

Tabla: 0,35 × 0,28 cms.

Es un caballero apuesto, con barba, gorra con pluma, ropa negra y gola de lienzo; todo minuciosamente hecho. En lo alto, complicadas armas nobiliarias.

El marco es del mismo tiempo que la pintura; en la parte superior la fecha 1569; en la inferior, *Ætatis suae* 27. En el reverso de la tabla: n.º 20, *Es de los Escovedos*, en letra vieja.

Sin la indicación de la edad que lleva el marco, creeríase más viejo el retrato, que (nacido en 1541-2) a pesar del escudo y del letrero del reverso no pudo ser identificado hasta ahora.

No se ha logrado conocer el escudo de los Escovedos, y consultadas las armas que la tabla ostenta al docto genealogista D. Juan Carlos de Guerra, resultan los «cuarteles primeros correspondientes al apellido guipuzcoano González de Andía y el ajedrezado a los Toledos». «Pudiera resultar el incógnito caballero D. Francisco de Andía, casado con Doña Blanca de Toledo, caballero santiaguista el año 1605 y primer Marqués de Valparaíso en 1632; murió en 1659; pero entonces no pudo tener en 1569 veintisiete años, a no ser un fenómeno de longevidad» (1).

Del apellido González de Andía hay un libro de Braulio de Lana: *Descripción de las casas y solares de González de Andía*, Madrid, 1620 (núm. 1.665 del folio 2.º de la *Bibliografía Madrileña* de Pérez Pastor), que es preciso consultar (2).

Queden aquí tan vagas indicaciones, tal vez algún día pistas, de identificación de la interesante pintura.

Descripción del escudo:

Escudo partido, coronado por un casco, lambrequines de hojas de roble. Mitad izquierda: castillo de oro en campo de gules y león de oro sobre blanco; águila negra explayada sobre fondo plata ¿suavía? debajo; flores de lis y dos cruces de extremos florenzados sobre campo verde o azul. Mitad derecha, dos partes: pri-

(1) Información de 28 de junio de 1920.

(2) Pérez Pastor; ob. cit.

mera, gran número de escaques de oro sobre campo verde-azul; segunda, en lo alto banda negra, en campo plata, en mantel castillo con bordura roja; en bajo, cruz de plata con cinco lobos pasantes negros en sus brazos; en los ángulos, alternando, una cruz sobre fondo de gules y tres clavos unidos en la punta sobre fondo verde-azulado.

La atribución es muy dudosa, y sólo puede anotarse: que no son en España vul-



gares retratos de la segunda mitad del siglo XVI en este tamaño; estilábanse entonces, ya los de tamaño natural, ya los pequeños —*naipes*—; pertenece a tipo usual en Flandes, y sobre todo en Francia, donde hubo una escuela de la que fué cabeza Cornelio de la Haya, llamado también de Lyon por haber residido largo tiempo en esta ciudad, que se empleó casi siempre en retratar con análogas proporciones. Puede atribuirse a esta escuela el retrato núm. 1.958 del Prado.

Técnicamente, son claras las relaciones de esta tabla con el arte de Antonio Moro; acaso es obra de un discípulo español suyo; más, desde luego, que no Sán-

chez Coello. Adviértase que no hay obras conocidas de un pintor flamenco de estos tiempos que sirviendo a Felipe II gozaba de más crecidos gajes que el mismo Moro, y que se llamaba Antonio Populer o Pupiler ⁽¹⁾.

(1) Sánchez Cantón: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, págs. 36 y 184.

RETRATO DE DON FERNANDO ÁLVAREZ DE TOLEDO, TERCER DUQUE DE ALBA

Lienzo: alto 0^m 37, ancho 0^m 26 ¹/₂

Hijo de D. García Álvarez de Toledo y de Doña Beatriz de Pimentel, nació en Piedrahita (Ávila) el 29 de octubre de 1507. A los diez y seis años asistió al Sitio de Fuenterrabía y fué nombrado Gobernador de la plaza. Mayordomo de Carlos V, ayo de Felipe II, de los Consejos de Estado y Guerra, Capitán general de Castilla y Aragón en la conquista de Portugal, Gobernador lugarteniente y Capitán general de Milán, Virrey de Nápoles y Gobernador de Flandes. De Flandes fué llamado en 1573 y, caído de la gracia del Rey, estuvo preso en Uceda. Salió de la prisión por conquistar a Portugal; murió en Lisboa el 11 de diciembre de 1582. Está enterrado en moderno sepulcro en San Esteban de Salamanca. Es una de las mayores figuras de nuestra Historia.

Es el retrato que aquí se cataloga una copia reducida, quizá de mano de don Valentín Carderera, del soberbio lienzo que se guarda en el palacio de Liria, obra de Tiziano, que describe así D. Angel María Barcia ⁽¹⁾:

«Representa unos cuarenta años. Tez morena, cabello oscuro, entrecano el bigote, y la barba que corta por los lados termina en larga perilla. En medio de la entereza que revela la fisonomía, la expresión no está exenta de bondad y la mirada... es noble y serena. Apoya ambas manos, empuñando en la diestra el bastón de mando en un antepecho almohadillado de terciopelo rojo. Lleva armadura negra con labores de oro, gorguera estrecha, banda roja y collar del Toisón.

El original mide 0,99 por 0,81 metros y carece del rótulo, que en la copia se lee.

(1) Núm. 2 del *Catálogo de la Colección de Pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, por Angel María Barcia. Madrid, 1911.

RETRATO DE DON DIEGO MESIA DE OVANDO Y VELÁZQUEZ DE ÁVILA

PRIMER CONDE DE UCEDA

Lienzo: alto 1^m 24, ancho 1^m 00

Don Diego Velázquez de Avila —o mejor, Mesia de Ovando, apellidos que habitualmente usaba— nació en Avila en 1539 ⁽¹⁾; fueron sus padres el santiaguista Juan Velázquez Dávila, que en sus años maduros se retiró a hacer penitencia a Nuestra Señora de Guadalupe, y Doña Teresa de Bracamonte. Fué primogénito y por ello, entre sus numerosos hermanos, heredó el vínculo, con pingües rentas, afincado en Cáceres, de su abuela paterna, Doña Isabel Mesia de Ovando, razón de que usase tales apellidos. Fueron sus bisabuelos paternos Juan Dávila, ayo del Príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, y Juana Velázquez de la Torre, que en admirable sepulcro de alabastro yacen en capilla propia ⁽²⁾, que heredó don Diego, en Santo Tomás de Avila. Casó dos veces D. Diego: la primera con Doña María Sarmiento, de la que no hubo sucesión, y la segunda con Doña Leonor de Guzmán y Ribera, hija de los Condes de Olivares, de la que logró un hijo, D. Juan, por los años de 1574. Por Real cédula de 2 de febrero de 1572, le hizo el Rey merced del hábito de Alcántara; contaba a la sazón treinta años y «era hombre sano y dispuesto para ejercer la Caballería». También consiguió que Felipe II le crease Conde de Uceda. De que realizase grandes hechos no hay noticia en las historias, ni lo aducen los declarantes en las informaciones para el hábito de su hijo. Vivía de asiento en la Corte y pasaba temporadas en Avila, Cáceres y en Toledo, en casa de un primo suyo, Arcediano de la Primada; a pesar de un vivir tan tranquilo y sosegado al parecer —ejemplo claro del de los nobles ricos y devotos de los

(1) Todas las noticias de la vida y familia de D. Diego están sacadas de su expediente para el hábito de Alcántara (Arch. Hist. Nac. Alcántara, núm. 968) y del de su hijo para el de Calatrava (Arch. Hist. Nac. Calatrava, núm. 2.754).

(2) Tormo: *Avila*. Cartilla excursionista de 1917.



DON DIEGO MESSIA DE OVANDO Y VELAZQUEZ DE AVILA
I Conde de Uceda
(1539-1590 ?)

THE
OFFICE OF THE
SECRETARY OF THE
NAVY
WASHINGTON, D. C.

DEPARTMENT OF THE NAVY
NAVY DEPARTMENT
WASHINGTON, D. C.

NAVY DEPARTMENT
WASHINGTON, D. C.

NAVY DEPARTMENT
WASHINGTON, D. C.

últimos años de Felipe II— no alcanzó dilatada edad, puesto que en 1590, en las pruebas para el hábito de Calatrava de su hijo, hablase de él como muerto.

* * *

El retrato nos lo presenta más avejentado que viejo. Es un hermoso lienzo sobrio, diríase mejor sombrío, pero vigoroso y lleno de sentimiento y nobleza; sobre el oscuro fondo se destaca apenas el vestido negro, en el que la cruz verde ligeramente se diseña. La cabeza pálida, exangüe, como la mano izquierda, que coge la espada, contribuye a dar la impresión de señoril recogimiento. La pincelada es decidida y amplia; denota la mano de un artista español, que es difícil señalar cuál sea.

Basta considerar este lienzo como obra española de hacia 1590, muy claramente relacionada con la escuela toledana. A primera vista diríase estar ante una pintura de Luis Tristán, que floreció, como se sabe, años después de haber sido pintado este retrato ⁽¹⁾.

* * *

Por si sirviera para explicar el camino por donde este lienzo pudo venir a la Colección de los Condes de Valencia de Don Juan, se ha de anotar: que la madre de la segunda mujer de D. Diego Mesia se llamaba Doña María Niño.

La razón de la identificación la da un antiguo letrero en la parte superior izquierda del cuadro, que dice: D DI^o VELÁZQUEZ / DAVILA, CONDE DE / VZEDA.

(1) Tormo, ob. cit., da noticia de un retrato firmado por Antonio Stella en 1590, que se guarda en la capilla de San Segundo de la Catedral de Avila; su espíritu y técnica no está muy distante del de D. Diego.

RETRATO DE TORCUATO TASSO

Lienzo: alto 0^m62, ancho 0^m45

Hijo del poeta Bernardo Tasso di Bergamo y de Porcia Rossa, nació el gran épico en Sorrento el 11 de marzo de 1544; murió en 1595 a 25 de abril, en Roma. Su más gloriosa obra es la *Gerusalemme liberata*.

No abundan los retratos antiguos de Tasso. La identificación del lienzo del Instituto de Valencia de Don Juan la da hecha un letrero viejo y la confirma el retrato grabado por N. de Launay que dibujó C. P. Marillier, frontis de la edición de la *Gerusalemme* de Lyon y París, 1843 (Blanc y Hervier editores); viste el poeta en el grabado la misma lechuguilla encañonada.

Retrato coronado —dibujado por Ortego—, en la pág. 543 del tomo III, 1838 del *Semanario Pintoresco*, 29 abril ⁽¹⁾.

(1) Otros retratos: Bullart: *Académie de sciences et d'arts*, 1695, 2.º, pág. 355; *L'Art*, 1879, pág. 250, de E. Delacroix, grabado por Leop Flameng, citados con varios también modernos en la pág. 1.419 del *Portrait index: A. L. A. Library of Congress*. Washington, 1906.

RETRATO DE CABALLERO

Cobre: 5 1/2 × 4'10 cms.

Es retrato de un caballero de unos cuarenta años, barba y pelo rubios y ojos azules; viste ropa oscura y gran cuello blanco semicircular. No es tipo español, ni su traje se estiló entre nosotros, pues el cuello difiere grandemente de los de *plato* usados en España en tiempos de Felipe IV. Todo induce a pensar que es un retrato inglés de fines del siglo XVI o comienzos del XVII. Es pintura de extraordinaria delicadeza y perfección. Relaciónase evidentemente con el retrato del Barón Edwar Herbert de Cherbury, pintado por Isaac Oliver y con las demás miniaturas de este artista, por ejemplo, las publicadas por Ch. Holme y H. A. Kennedy en *Early english portrait miniatures in the collection of the Duke of Buccleuch* (Londres, *The Studio*, 1917).

Isaac Oliver fué un gran artista —en el género del retrato pequeño— de probable origen francés, aunque él mismo se consideraba inglés; se cree nació en 1551, murió entre el 4 de junio y el 30 de octubre de 1617; fué el pintor de moda en la Corte inglesa, y sus obras, numerosas en Inglaterra, son raras en el continente. (Vid. Bryan, *Dictionnary of painters*. London, 1910, vol. IV, págs. 36-7.) El retrato fechado en 1614 que publica Bryan se relaciona también con el del Instituto.

RETRATO DE BENITO ARIAS MONTANO

Lienzo: alto 0^m 61, ancho 0^m 47

Benito Arias Montano nació en 1526, murió en 1598; humanista, escriturario y poeta. El haber dirigido la edición de la Biblia políglota regia de Amberes es su

más alto título de gloria. Doctor, fraile en la Orden de San Juan y Capellán de Felipe II. En sus últimos años se retiró a Campo de Flores, cerca de Sevilla; allí cantaba a la soledad gravemente:

«Quien las graves congojas huir desea,
de que está nuestra vida siempre llena,
ame la soledad quieta y amena
donde las ocasiones nunca vea.»



La identificación de este retrato —señalada en un rótulo en la parte superior— está confirmada hasta la saciedad: Por una medalla —de la que hay ejemplar en la colección legada por D. Pablo Bosch al Museo del Prado— en la que aparece en el anverso ostentando la insignia sanjuanista con facciones iguales a las del cuadro;

y en el reverso, desnudo corriendo llevando en la mano la Políglota y la palabra EYPHKA; dice la inscripción: *Bened. Arias Montano, Æt. 43 — 1569*⁽¹⁾.

(1) Publicada por D. Adolfo Herrera en la *Revista de Archivos* (marzo, 1902, páginas 168-70).

Más joven que en este lienzo se representa a Arias Montano en el retrato pintado en el taller de Rubens hacia 1633 por 24 florines para Baltasar Moreto. Se ve en la Sala II del Museo Plantino en Amberes. Es un lienzo de 62,5 de alto por 48,5 de ancho; busto de tres cuartos, cabellos negros y cortos cayendo sobre la frente, la barba cerrada. Viste de eclesiástico con la cruz de santiaguista: en la mano izquierda tiene un libro. El rostro, el cuello, la cruz, la mano y el libro con retoques magistrales de Rubens ⁽¹⁾.

Francisco Pacheco elogió a Arias Montano en su *Libro de los Retratos*: y le retrató, además, a pincel en una buena pintura que poseen los herederos de D. Aureliano de Beruete y Moret, en la que alguien ha creído ver pinceladas de Velázquez adolescente ⁽²⁾.

Se relaciona con el del Museo Plantino el grabado de Juan Vierix (*Revista de Archivos*, junio de 1901) que se conserva en la Biblioteca Nacional. Asimismo, semejante al grabado por C. Alvarez, publicado con la biografía escrita por L. Villanueva en el *Semanario pintoresco*, 1844 (pág. 185).

El del Instituto parece copia de no gran maestría; y fuera aventurado juzgar de la pintura original; sería obra probablemente española, de las que se suelen clasificar como escuela de los retratistas de la Corte.

(1) Reproducido por Max Rooses en su *Christophe Plantino imprimeur Anversois*.

(2) Publicado en el núm. 245, lám. III del cuaderno I del *Índice de retratos de Personajes españoles* de la Junta de Iconografía Nacional.

RETRATO DE PEDRO DE VALENCIA

Lienzo: alto 0^m 62, ancho 0^m 46

El crónista Pedro de Valencia nació en Zafra a fines de 1555: casi niño se trasladaron sus padres a Córdoba y oyó Artes en el Colegio de la Concepción; más tarde cursó Teología, pero oponiéndose sus padres a que fuese sacerdote lo enviaron a Salamanca a estudiar leyes. Allí trató a Cornelio Bonardo y al Brocense, aprendió el griego y se graduó. Joven aún volvió a Zafra a vivir de su «rentecilla», empleando el tiempo en el estudio de los clásicos y en ejercer su profesión gratuitamente. Siguió en su retiro a Arias Montano, que le enseñó el hebreo y trabó con él amistad estrecha. Pedro de Valencia compuso el epitafio del gran escritor. En 1587 casó con una prima y tuvo cuatro hijos y una hija ⁽¹⁾. La «rentecilla» al crecer la familia alcanzaba a poco por «la carestía de las cosas, que pasamos necesidad —escribía en 8 de setiembre 1516—, y que vamos gastando cada año algo del capital de nuestra haciendilla» ⁽²⁾. Es figura interesante en la historia del humanismo español: hombre bueno y sabio, se contentó con vivir oscurecido sin bullir en la Corte ni en las Universidades como sus colegas. Su ciencia era vastísima y su diligencia suma. En veinte días escribió su *Academia, sive de iudicio ergaverum* —que se publicó en 1596 ⁽³⁾—. De esta obra decía el Padre Sigüenza ⁽⁴⁾: «quien quisiere saber más desto [historia de la Filosofía] lea el libro que escribió nuestro Pedro de Valencia..., varón insigne, no sólo en la Jurisprudencia, sino en la Filosofía y Letras Sagradas, acompañado de singular noticia de la lengua griega, de la latina y hebrea..., donde en pocas hojas verá cosas muy recónditas acerca destas dos escuelas [estoicos y académicos] y entenderá por él lo que son las questionnes Académicas de Tulio...; y dándole Nuestro Señor vida...

(1) Serrano Sanz: *Revista de Archivos*, marzo-abril, 1899.

(2) *Epistolario español* (Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXII, págs. 43-45).

(3) Serrano Sanz: loc. cit.

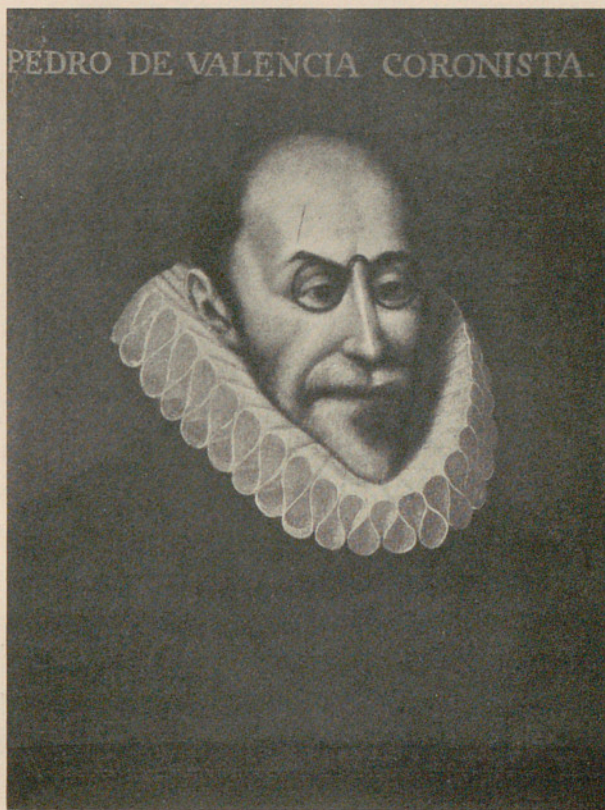
(4) Fray José de Sigüenza: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II. *Discurso X*. (Edición de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo II, pág. 579.)

nos ha de dexar grandes frutos de sus trabajos e ingenio con admiración de las naciones extranjeras que lo estimarán en más, porque conocerán mejor estas cosas, pues España, aunque cría tantos ingenios y tan excelentes, parece que los inclina luego al interés de la vida y los vee mallograr tristemente».

Aunque oscurecido, recibió el honor de ser nombrado cronista del Reino por Felipe III, con 80.000 mrs. de sueldo.

Escribió, además, *Lúculo*, de historia de la Filosofía, y dos *Discursos acerca de los brujos y sus maleficios*, obra de espíritu abierto y moderno.

Su retrato lleva un letrero antiguo, única, pero suficiente prueba de la identificación ⁽¹⁾. Como obra artística presenta escaso valor; sin embargo, como retrato no carece de carácter y no defrauda la idea que de sus escritos nace cuando nos lo queremos imaginar cómo fué en vida. Con razón escribe Serrano y Sanz: «en el semblante duro y anguloso se refleja claramente aquella lógica inflexible que domina en sus escritos y la serenidad de espíritu con que resolvió algunas cuestiones sociales que hoy mismo preocupan tanto o más que en pleno siglo XVI».



(1) Lo reprodujo Serrano y Sanz en la *Revista de Archivos*, 1906, 2.º, pág. 445, con ocasión de publicar el *Segundo Discurso acerca de los brujos*.

RETRATO DE DON JUAN ALFONSO DE PIMENTEL

OCTAVO CONDE Y QUINTO DUQUE DE BENAVENTE

Lienzo: alto 0^m 91, ancho 0^m 78

Don Juan Alfonso de Pimentel, hijo del VI Conde —aquel a quien el Obispo Guevara dirigía cartas, encabezándolas: «muy illustre señor y mayor Conde de España»⁽¹⁾— y de Doña Luisa Enriquez, fué bautizado en la iglesia de San Miguel de Villalón, villa de los estados de Benavente, el 29 de junio, día de San Pedro y San Pablo, del año 1553⁽²⁾. Por Real cédula de 9 de julio de 1567, se le hizo merced del hábito de Santiago⁽³⁾, Orden en la que llegó a ser Trece y Comendador de Castrotorat. Por haber muerto sin éasar su hermano D. Luis⁽⁴⁾, heredó el título en 1576. Sus dotes, ayudando a lo ilustre de su linaje, lleváronle a pertenecer al Consejo de Estado, a presidir el de Italia, a los virreinos de Valencia y Nápoles, y a ser mayordomo mayor de la Reina Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV. Sucedió en Nápoles al Conde de Lemos, D. Fernando, e hizo su entrada en la ciudad en la *dominica in albis*, 6 de abril, de 1603. Su gobierno justificó las esperanzas en él puestas: fué justiciero, diligente en el despacho y amigo de las artes. Procurando el ornato de la ciudad, hizo construir una hermosa fuente con estatuas de mármol, reedificó puentes, decoró el Palacio, y erigió puertas, donde inscripciones latinas conservaron su memoria. «Se fece venerare e temere», tal es el jui-

(1) *Epistolas familiares*, núm. XXXVI (Biblioteca de Autores Españoles). De este Conde hay medalla con su efigie, fechada en 1562; la describe Armand, *Les medailleurs italiens*, tomo III, pág. 283.

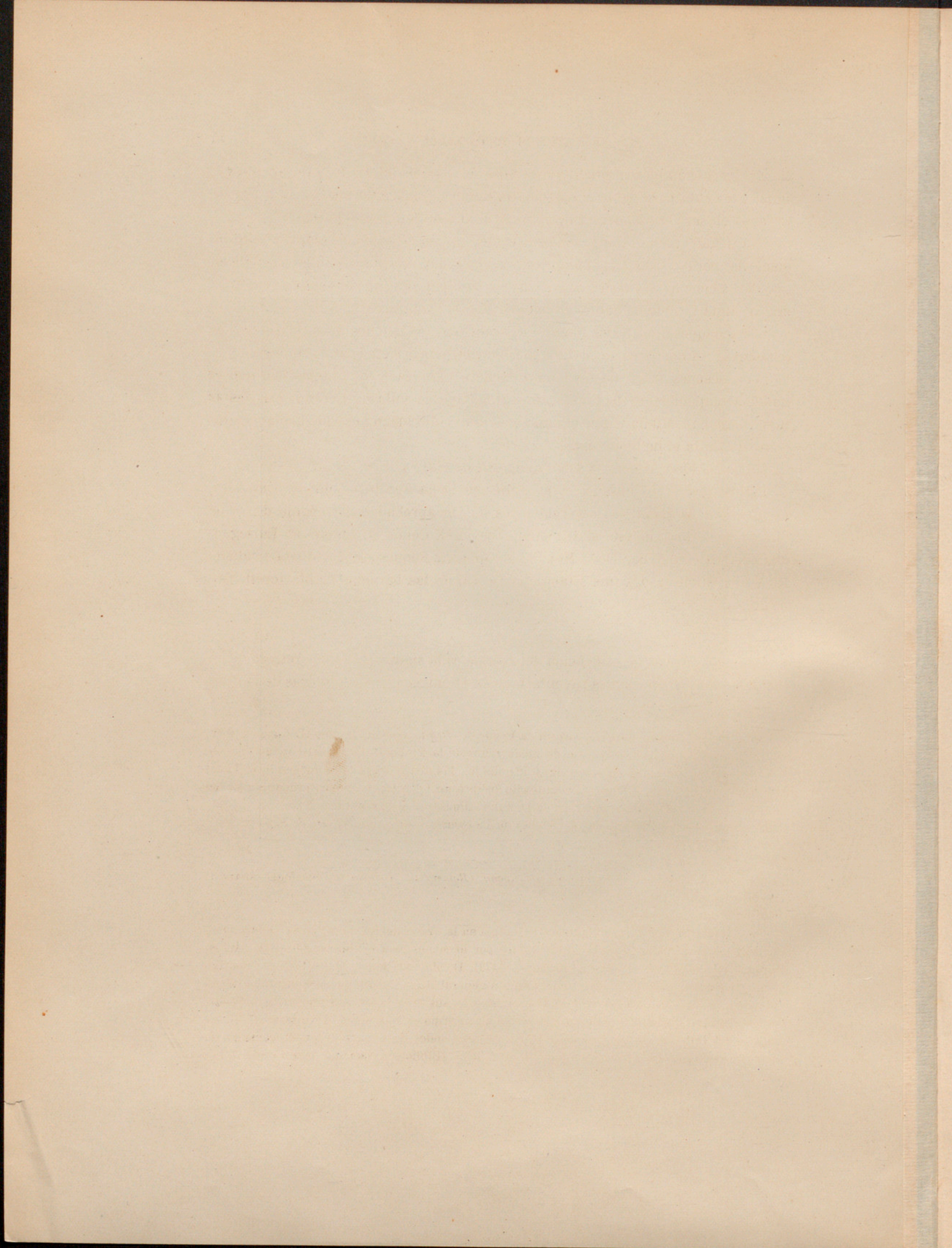
(2) Se encuentra la partida en las pruebas del hábito de Santiago de su hijo D. Manuel (Arch. Hist. Nac., Orden de Santiago, núm. 6.474). Es expediente de interés para la biografía de D. Luis de Requesens, abuelo materno de D. Manuel.

(3) Arch. Hist. Nac., Santiago, núm. 6.465.

(4) Como a sucesor de los estados paternos le dedicó cuando contaba siete años los *Colloquios satiricos* Antonio de Torquemada Mondoñedo, 1553. (Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, tomo II, pág. 485.)



DON JUAN ALFONSO DE PIMENTEL
VIII Conde y v Duque de Benavente
(1553-1621)



cio de los historiadores napolitanos. Salió de Nápoles el 11 de julio de 1610 ⁽¹⁾. Quizá fué causa para dejar el virreinato, alguna grave enfermedad: Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones* escribe en Madrid a 22 de setiembre de 1612:

«Ha llegado aquí el Conde de Benavente, con salud, aunque todavía falto de memoria, porque trueca las palabras y se le olvidan muchos vocablos; y así dicen que pide licencia para retirarse y mirar por su salud, pero no para salir de la Corte; el cual anda vestido de hábito de tercero de San Francisco» ⁽²⁾.

Los achaques de la vejez llegarónle antes que los muchos años, el retrato es fehaciente testigo, pues no contaba más de cuarenta y siete cuando se pintó.

Poco después, el 17 de noviembre, refiere Cabrera ⁽³⁾ los festejos con que el Conde acompañado de sus hijos recibió al Rey en su villa de Cigales. Las fiestas tuvieron por resultado —dice el diarista— que «salió luego voz, que hacían Presidente de Italia al de Benavente».

Murió D. Juan Alfonso el 8 de noviembre de 1621 ⁽⁴⁾.

Estuvo dos veces casado; la primera con Doña Catalina Vigil de Quiñones, IV Condesa de Luna; las capitulaciones fueron aprobadas por cédula de 26 de diciembre de 1569; de este matrimonio nació el IX Conde D. Antonio ⁽⁵⁾. En segundas nupcias se unió con Doña Mencía de Zúñiga y Requesens, Marquesa viuda de los Vélez, desde 1579, y que estaba en posesión de las baronías de Martorell, San Andrés y Rosanes ⁽⁶⁾.

* * *

La razón para la identificación del retrato es la siguiente: Como «retrato de un Conde de Benavente»⁷ figura inventariado en la entrega de las pinturas de la Casa

(1) Parrino: *Teatro eroico, de' governi de' Vicere del Regno di Napoli*; tomo II, Nápoles, 1692, págs. 33 y siguientes. En la Sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional hay un tomo de *Relaciones del Gobierno de Nápoles*, sig. 6.722; del fol. 174 al 190 ocupa la minuciosa historia del virreinato de D. Juan Alfonso; es manuscrito inédito de importancia, de los primeros años del siglo XVII. Es la relación del gobierno de D. Juan Alfonso, la última del tomo.

(2) Luis Cabrera de Córdoba: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, 1857, pág. 494.

(3) Ob. cit., pág. 499.

(4) Claret: *Los Condes Duques de Benavente* (*Revista de Historia y Genealogía española*, setiembre-octubre, 1917).

(5) Claret: loc. cit.

(6) Claret: loc. cit. y expediente de D. Manuel en la Orden de Santiago, antes mencionado. Del segundo matrimonio hubo D. Juan Alonso por lo menos cuatro hijos varones: D. Alonso, Marqués del Villar (Arch. Hist., Santiago, 6.473); D. Manuel (idem, id., 6.474); D. Rodrigo (idem, Alcántara, 1.182), y D. Jerónimo, Capitán general de la Caballería en Lombardía (idem, Calatrava, 2.035). De una joven de Mayorga tuvo en sus mocedades otro hijo nuestro Conde, llamóse Enrique Pimentel y Gallega, y se cruzó alcantarino en 1606 (idem, Alcántara, 1.179); fué Ministro del Tribunal de las Ordenes. Acerca de los Condes de Benavente puede consultarse, además, Domingo Ascargorta: *Genealogía de los C. de B.* (Biblioteca Nacional, manuscritos Y 17)

depositadas en el Museo Arqueológico Nacional; y, dada la fecha en que se pintó, ningún otro personaje de los que llevaron el título puede ser más que D. Juan Alfonso. El retrato grabado que publica Parrino, en la obra que al pie se cita, con ser posterior en algunos años al del Instituto y tan poco cuidado e infiel como suelen los de dicho libro, confirma en los rasgos esenciales la identificación.

Viste D. Juan Alfonso en el grabado, ropa labrada con gran gola y capa; el rostro demacrado y las mejillas hundidas danle aspecto de muy crecida edad que no tenía.

Figúrase al Conde en el lienzo, de algo más que medio cuerpo; viste armadura y cumplida gola de lienzo encañonado, lleva en la diestra la bengala de general; el casco con cimera está a la izquierda sobre un bufete carmesí. Detrás una columna, y la cortina que a medio correr descubre celajes. Correcto de dibujo, cálido de color, revela a un artista nada vulgar. La fisonomía del Conde, prematuramente envejecido, expresa un carácter tenaz y severo. Nadie diría, a no estar firmado, que es obra de pintor, al que hasta ahora, sólo con dudas, se le atribuye un retrato.

Léese en el plinto de la columna: *Pascuale Cati, f. 1599*.

Nació Cati en Jesi en 1549, murió en Roma en 1621 ⁽¹⁾. El 1.º de noviembre de 1577 ingresó en el gremio romano de pintores, de San Lucas. Influido por el arte de Miguel Angel, pintó gran número de frescos en iglesias y palacios. Sus obras más notables son los episodios de la vida de la Virgen, que decoran la capilla del Cardenal Altemps en Santa María «in Trastevere» ⁽²⁾. Se le atribuye, por algunos críticos, el retrato del arquitecto Martino Longhi *el Viejo* († en 1591) ⁽³⁾.

¿Dónde se pintó el lienzo? Probablemente en Valencia: en febrero de 1599 estaba Benavente de Virrey, y con grandes fiestas recibía a Felipe III, que fué a aquella ciudad a esperar a su desposada Doña Margarita ⁽⁴⁾, y en octubre del mismo año continuaba en Valencia, aunque se decía le traerían pronto a Madrid para mayor-domo de la nueva Reina ⁽⁵⁾. De la estancia de Cati en España no había hasta ahora noticia. En San Isidoro del Campo (Sevilla) hay un San Pedro firmado por Cati.

(1) Andrea Corna: *Dizionario della storia dell' arte in Italia* (Piacenza, ¿1915?)

(2) Bryan: *Dictionary of Painters and Engravers*. London, 1915.

(3) Thieme: *Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler*. Leipzig, 1907.

(4) Cabrera de Córdoba: ob. cit., pág. 8.

(5) Cabrera de Córdoba: ob. cit., pág. 45.

RETRATO DE DON FRANCISCO DE SANDOVAL Y ROJAS, DUQUE DE LERMA

Lienzo: alto 0^m 75, ancho 0^m 56

Hijo de Francisco de Sandoval, Marqués de Denia y tercer Conde de Lerma; nació en 1552 ⁽¹⁾. Fué nombrado por Felipe II caballero mayor del Príncipe, cargo en el que logró adueñarse de la débil voluntad del futuro Felipe III, fuente de su rápido y decisivo encumbramiento. Duque de Lerma desde 1599, su talento, su maña en la intriga, su ambición, codicia y venalidad llenan capítulos en la historia del reinado del *Pío* Felipe. Despilfarro, inmoralidad y desgobierno fueron las notas de su política. Viendo el fin triste de don Rodrigo Calderón y los constantes peligros pidió el capelo; sin embargo, en 3 de octubre de 1618 perdió la privanza, sucediéndole en ella su hijo y enemigo Uceda. Murió el 17 de mayo de 1625 ⁽²⁾.



(1) Para su nacimiento véanse las pruebas de santiaguista de Sandoval y Borja (Francisco de), Marqués de Denia, Virrey y Capitán general del Reino de Valencia, Comendador de Mérida, Tordesillas, 1589. Y las de su hijo D. Juan, en Calatrava, núm. 2.378.

(2) Sangrador: *Historia de Valladolid*.

Casó con Doña Catalina de la Cerda, que murió en 1603, y cuando llevaba varios años viudo estuvo a punto de contraer nuevas nupcias con Doña Juana, Condesa viuda —aunque sin haberse consumado el matrimonio— de Valencia de Don Juan ⁽¹⁾; los cortesanos del tiempo creyeron en la seguridad de la próxima boda, y los diaristas aseguraban que los maduros novios habían pedido dispensa de sus votos ⁽²⁾; mas la boda se deshizo.

El donoso portugués Pinheiro da Veiga escribía del Duque de Lerma: «He homem bem apessoado, gentil-homem e bem acondicionado, que ninguém vem nunca descontente da sua pessoa e presença, e fôra adorado, se não fôra tão inacessível no dar das audiencias, porque he necesario ander dous e trez mezes para lhe poder fallar» ⁽³⁾. Refiere cómo había logrado el Duque que sus enfermedades, y aun las leves indisposiciones, fuesen fuente de crecidos ingresos.

La identificación del retrato, aparte los datos iconográficos clarísimos, la indica un rótulo en la parte superior, que reza:

D. Franc. de Roxas i Sandoval Duq de Lerma

Gran gola encañonada, traje negro con botones; de una cadena cuelga la venera santiaguista; pelo ralo, sana la color, negros el bigote y la perilla. Representa alrededor de cincuenta años.

Era Lerma muy aficionado a las Bellas Artes, en particular a la Pintura; por ello al mandar Vicente de Gonzaga, Duque de Mantua, a Rubens en 1603, le hacía portador de cuadros para el Privado. En setiembre y octubre pintó Rubens el retrato ecuestre del Duque ⁽⁴⁾. Este gran lienzo se inventaría en Valladolid en el siglo XVII entre las pinturas de la Casa Real. Fué devuelto en 1635 a la familia. Según Cruzada Villaamil ⁽⁵⁾ se conservaba en Denia, y según J. Rousseau ⁽⁶⁾ lo poseían los Duques de Medinaceli, hoy lo guarda el Conde de Valdelagrana en Madrid y ha sido sagazmente estudiado por D. Félix Boix. En el Inventario de Valladolid de 1615 se asienta un retrato del Duque por Doña Juana de Peralta, copia tal vez del Rubens perdido ⁽⁷⁾. Otros retratos suyos son: la estatua sepulcral orante, obra

(1) Véase la papeleta del retrato de D. Manrique de Lara.

(2) Cabrera de Córdoba: *Relaciones* citadas antes.

(3) *Fastigimia*. Colección de manuscritos inéditos da Bib. Municipal do Porto. Porto, 1911; 20 de mayo de 1605, pág. 59.—N. Alonso Cortés, *Boletín de Excursiones de Valladolid*, publicó traducida esta singular producción, arsenal de curiosísimas anécdotas de la corte de Felipe III.

(4) Max Rooses: *L'oeuvre de P. P. Rubens*, Amberes, 189, tomo IV, pág. 202. Menciona además dos dibujos, uno del Louvre y otro de Weimar, de un guerrero con coraza, a caballo, que podría ser un estudio para el perdido retrato de Lerma. Y en la pág. 316 cataloga, núm. 1.146, uno de la Colección del Conde de Portarlington, que estuvo en la Exposición de Maestros antiguos de Londres, 1882, núm. 163, y que se relaciona con los dibujos; mide 1,36 por 100.

(5) *Rubens diplomático*, Madrid.

(6) *L'Art*, 3 de marzo de 1878, pág. 206.

(7) Archivo de Palacio.

de Leoni, hecha para el regio panteón que, émulo de El Escorial fundó en San Pablo de Valladolid, hoy en el Museo ⁽¹⁾, y un grabado en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional ⁽²⁾.

El lienzo del Instituto no es pintura técnicamente importante; su grande interés estriba en que con verosimilitud es el último retrato —ni la estampa, ni el ecuestre, ni la escultura le aventajan en carácter— del venal político, que

«Se vistió de colorado
por no morir ahorcado» ⁽³⁾.

Los inventarios de las Colecciones reales catalogan los siguientes retratos del Duque:

Valladolid, 1615.—*En la galería baxa:*

«Vn retrato del Duque de Lerma a caballo, de quatro baras de alto, guarnecido con marco de pino, dado de oro y negro, original de Pedro Rebines.»

En el quarto aposento:

«El retrato del Duque de Lerma, armado en pie, guarnecido, de dos baras y media, de mano de Doña Joana de Peralta.»

Valladolid, 1700: Se asienta el de Juana de Peralta.

(1) Reproducido por Martí Monzó, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, páginas 266-7, acerca de las cuestiones sobre la paternidad de las esculturas de los Lermas. Vid. J. Paz: *El Monasterio de San Pablo de Valladolid*, 1897, folleto; la citada obra de Martí; Pérez Pastor, *Revista de Archivos*, mayo de 1921, y F. J. Sánchez Cantón: *Los Arfes*, Madrid, 1920, pág. 76.

(2) Catálogo de Barcia.

(3) Versos muy divulgados en Castilla cuando pidió la púrpura cardenalicia.

RETRATO DE LOPE DE VEGA

Lienzo: alto 0^m90, ancho 0^m77

Lope Félix de Vega Carpio, nació en Madrid el 25 de noviembre de 1562, en la Puerta de Guadalajara, y murió, en la misma coronada villa, el 27 de agosto de 1636; fueron sus padres Félix de Vega y Francisca Fernández Flores, naturales del Valle de Carriedo en la Montaña. No es ocasión de biografiar al Fénix de los ingenios, vida es la suya tejida de aventuras amorosas y de peripecias de todo género, que en todo fué verdadero *monstruo de la naturaleza* ⁽¹⁾.

En lo alto del lienzo se lee:

*Lope Feliz de Vega Carpio,
Protofriscal ⁽²⁾ de la
Cámara Apostólica,*

rótulo escusado, pues los rasgos de su pergeño son bien conocidos.

Viste talares ropas, es de más de medio cuerpo, carnación sanguínea, y de crecida edad, a juzgar por lo canoso del pelo y bigote; casi blanca la perilla. Apoya la diestra en un bufete sobre el que aparecen unos libros; en sus tejuelos se lee: *Rimas sacras* ⁽³⁾, *La Dorotea* ⁽⁴⁾, *Guerra de Gerusalem* ⁽⁵⁾. Permiten los libros fechar la pintura con pequeño error: *La Dorotea* se publicó en 1632, muy a los fines; pues es del 14 de setiembre la suma de privilegio y la tasa. Es, por tanto, la efigie del poeta tal como era en los últimos años de su agitada vida; nótese, sin embargo, lo saludable y enérgico de su continente, y la arrogancia de su apostura. Por ello creo este retrato de 1633; en el año siguiente sufrió Lope dos terribles disgustos que al decir de Montalván «le tenían casi reducido a una continua pasión

(1) Véanse: la *Nueva biografía de Lope de Vega*, por Cayetano Alberto de la Barrera, tomo I de las obras de Lope, de la edición de la Academia, dirigida por Menéndez Pelayo. Madrid, y *Vida de Lope de Vega*, por H. Rennert y A. Castro. Madrid, 1919.

(2) Sic en el rótulo.

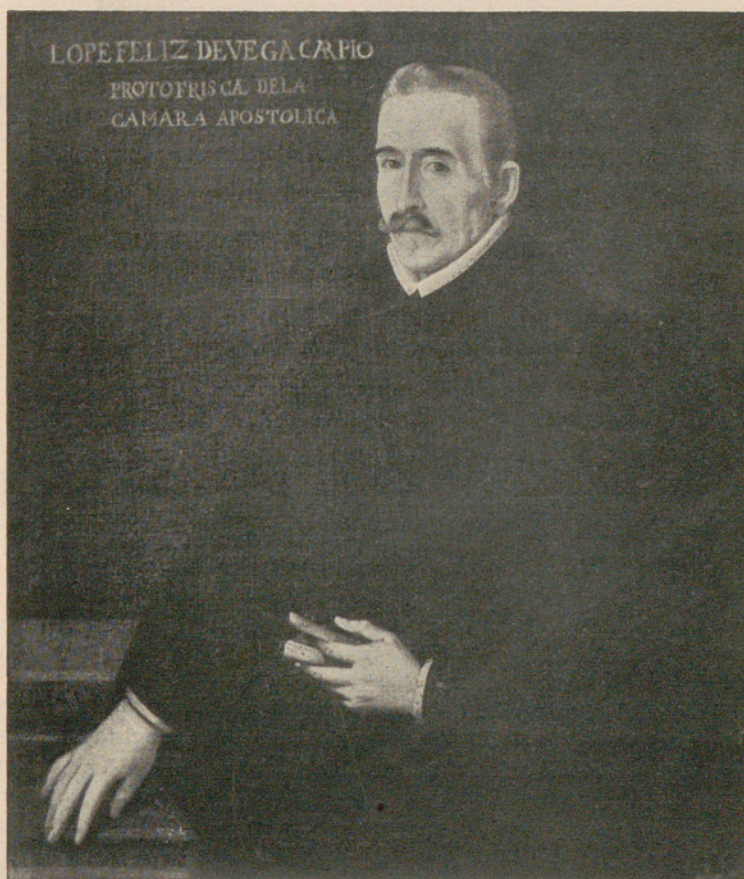
(3) *Rimas sacras*. Madrid, 1614.

(4) *La Dorotea* (acción en prosa). Año 1632. Madrid en la Imprenta de Juan de la Cuesta.

(5) *Jerusalem conquistada* (epopeya trágica). Madrid, 1609.

melancólica», (tal vez la muerte de su hijo y desde luego el rapto de Antonia Clara —su hija tan querida, fruto del repugnante adulterio de Doña Marta de Nevares—).

El cargo que acompaña al nombre de Lope en el rótulo del lienzo, no es el que



se indica literalmente: «Hacia fines de 1616, obtuvo, por influencia del Duque de Sessa, el cargo de *procurador fiscal* de la Cámara Apostólica en el Arzobispado de Toledo» (1).

Fué Lope un buen aficionado a la pintura y hasta parece que no fué del todo ajeno a su ejercicio; sus obras abundan en menciones de artistas; y, lo que más es, han podido escribirse unas interesantes notas acerca de *La visualidad y lo pictórico* (2) en sus escritos. Amigo de Carducho, al publicar éste en 1633 los *Diálogos de*

(1) La Barrera: ob. cit., pág. 244; anotan Rennert y Castro, que recibía Lope todos los honores y cargos eclesiásticos en unas de las épocas más borrascosas de su irregular vida.

(2) A. Castro: ob. cit., págs. 427-31.

la *Pintura*, pidió y obtuvo del poeta una laudatoria silva, y en 1628 dióle por escrito su parecer en el pleito sobre exención del arte. Tal vez esta amistad, explique, el que entre tantas menciones de artistas contemporáneos recogidas en Lope, no se haya registrado ni una de Velázquez, pues sabida es la enemiga de Carducho a D. Diego.

Varios son los retratos de Lope conocidos⁽¹⁾; quizá el más antiguo es el que se atribuye a Tristán en el Ermitage de San Petersburgo, sigue después el grabado de P. Perret, en 1625, en el que aparenta más años de los que en retratos más tardíos representa, lo cual con buenas razones supone D. E. Tormo, es causado, por darnos a conocer el retrato que Ribalta hizo del poeta a poco de salir de una enfermedad⁽²⁾; otro retrato hay en la colección Lázaro⁽³⁾, no se con qué motivo, a nombre de Eugenio Cajés.

El poeta se autoretrató en el soneto: «*Pregónase el poeta porque no se halla a sí mismo*»,

«... de cejas mal poblado, y de elegante
delata la nariz, de ojos dormido,
despejado de boca, y mal ceñido⁽⁴⁾.»

La atribución de la pintura del Instituto es incierta; por la fecha y circunstancias de amistad y trato en aquellos años, había de pensarse en Vicencio Carducho; más no encuentro claras y precisas sus características.

(1) Vid. además de lo que aquí se dice, *El Averiguador*, 1871, págs. 322, 337 y 372.

(2) E. Tormo: *La educación de Ribalta padre fué en Castilla* (Revista crítica hispano-americana, 1916, pág. 30); se reprodujo también al frente del citado libro de Rennert y Castro.

(3) Reproducido en las *Referencias fotográficas*, Lacoste. Madrid, 1913.

(4) *Rimas de Tomé de Burquillo*. Apud, *Bol. Bib. M. P.*, III, 1921, pág. 324.

RETRATO DEL ILMO. SR. D. DIEGO DE COVARRUBIAS

Lienzo: alto 0^m 55, ancho 0^m 43

Un rótulo declara quién es el eclesiástico retratado: mas ¿qué fe merece la vieja identificación?

El único D. Diego de Covarrubias famoso, fué el gran teólogo y jurisconsulto toledano —nacido en 25 de junio de 1512, muerto el 27 de setiembre de 1577, una de las glorias españolas en Trento, Obispo de Ciudad-Rodrigo y de Segovia ⁽¹⁾.

Mas que éste no puede ser el retratado en la pintura del Instituto está bien a las claras; porque, no sólo es posterior en más de medio siglo a la muerte de don Diego, y su pergeño e indumento impropios de un Obispo del siglo XVI, sino también porque conocemos por un lienzo del Greco el verdadero retrato de D. Diego de Covarrubias y Leiva y en nada se parece a nuestro personaje ⁽²⁾.

Hay, por tanto, que pensar, o que el letrero es apócrifo, o que se trata de un eclesiástico del siglo XVII, homónimo del prelado toledano. Para ilustrar la segunda hipótesis no se ha logrado hallar noticia alguna ⁽³⁾.

El lienzo es un excelente retrato: la clasificación que en el Inventario de Depósito en el Museo Arqueológico se hacia puede quedar subsistente; juzgábase de «escuela de Velázquez», y, en efecto, es patente su filiación en los retratos que, teniendo por precedentes las obras de su suegro Pacheco, pintó Velázquez en la primera época (el Suárez de Ribera ⁽⁴⁾, el Góngora ⁽⁵⁾).

Estuvo este cuadro en la Exposición de Retratos (Madrid, 1902), núm. 990.

(1) Murió nombrado Obispo de Cuenca; Carlos V le había propuesto para Arzobispo de Santo Domingo. Fué Presidente de Castilla.

(2) Cossío: *El Greco*, lám. 134, págs. 444 y 582; el Greco no debió de retratarlo del natural, sino tomar su efigie de un retrato anterior de estilo de Sánchez Coello, hoy en el Museo del Greco, de Toledo.

(3) Cotarelo y Mori: *El Lic. Sebastián de Horozco y sus obras. Boletín de la Academia Española*, II, 1915, págs. 646-95. Reune muchas noticias referentes a los Covarrubias; no menciona ningún D. Diego que pudiera ser el retratado.

(4) En San Hermenegildo de Sevilla.

(5) Sobre el Góngora véase Allende-Salazar y Sánchez Cantón: *Retratos del Museo del Prado*, págs. 172-4).

RETRATO DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO ⁽¹⁾

Lienzo: alto 0^m 60'5, ancho 0^m 48

No es lugar este de escribir la biografía del personaje retratado, ni de analizar su ingente labor literaria.

Nació Quevedo en Madrid y fué bautizado el 26 de setiembre de 1580. Caballero de la Orden Militar de Santiago desde 1617, murió en su Torre de Juan Abad el 8 de setiembre de 1645.

Se describió él mismo, sin halagarse, en el texto tan conocido: «Es hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo, para ser hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas; es de buen entendimiento, pero de no buena memoria; es corto de vista como de ventura; hombre dado al diablo, prestado al mundo y encomendado a la carne, rasgado de ojos y de conciencia, negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones» ⁽²⁾.

La cortedad de vista le obligaba a continuado uso de lentes grandes. El Duque de Lerma, contestándole a un soneto en que pedía una esfera y un estuche de instrumentos matemáticos, escribió:

«Lisura en verso y en prosa,
don Francisco, conservad.
Ya que vuestros ojos son
tan claros como un cristal.»

Podrían multiplicarse las referencias a su físico, pues él fué pródigo en autocaricaturas y sus enemigos nada parcos en burlas e invectivas.

Nos quedan del gran satírico excelentes retratos, en pintura y en escultura ⁽³⁾. Es artísticamente el mejor el que aquí se cataloga.

* * *

(1) El texto de esta papeleta fué revisado puntualmente por D. Guillermo J. de Osma, que con laudable criterio dejó en dudas las que eran convicciones en el ánimo del autor.

(2) En la lista de estudiantes con voto en la Universidad de Valladolid (abril de 1605), figura Quevedo, «barvirrojo, cojo». (R. Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria*, págs. 48 y sigs.)

(3) El busto en barro conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, obra anónima de gran carácter y fuerza, reproduciese en la *Guía de la Biblioteca Nacional*, publicada en la *Revista de Archivos*.

Sobre un fondo sienoso se destaca el busto de Quevedo. Viste ropa negra con botones, capa sobre el hombro izquierdo, como terciada; cuello blanco estrecho de golilla; en lo negro del vestido vibra el rojo de la Cruz de Santiago. La cabeza de firmes trazos maravillosamente encajada, tiene expresión compleja; miran los ojos fijamente tras los cristales de los *quevedos*, y hay en los labios apenas perceptible un rictus de ironía. El pelo largo no atusado, con abundantes canas, anuncio de calvicie en la frente desmesurada; el bigote y la mosca poblados y casi sin hebras blancas. La edad que representa será unos cincuenta años; se pintaría, por tanto, el cuadro después de 1630.

Diríase que está por acabar el retrato o estudio. Es fluída la pintura; en ciertas partes las pinceladas apenas recubren la imprimación. Todo está hecho sin apurar detalles; conseguida la realidad por toques definitivos, no repasados, y modelado con color.

* * *

Es lógico proceder a relacionar este lienzo con el texto de Palomino: «Otro retrato hizo Velázquez de D. Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero del Orden de Santiago y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad, de cuyo raro ingenio dan testimonio sus Obras Impresas... Pintóle con los anteojos puestos, como acostumbraba de ordinario traer...» (1).

En el siglo XVIII, el viajero inglés Richard Twiss, que estuvo en Portugal y en España en los años 1772 y 1773, menciona un retrato «original de Quevedo pintado por Velázquez», que vió en la colección de D. Francisco de Bruna, en Sevilla (2). Dice que el retrato lleva lentes; y añade que de dicho retrato se había publicado un hermoso grabado por Carmona en el tomo IV del *Parnaso Español* (3).

(1) *Museo pictórico y escala óptica. Theoria de la pintura* [Madrid, 1715-24], tomo III, 333.

(2) *Travels through Portugal and Spain*, by Richard Twiss (London, 1775). Dice: «After having viewed the public edifices I went in search of pictures: Murillo, Velasquez, and de Valdes, three of the best spanish painters, vere born in or near Sevilla, so that I expected to find many of their pictures here, and I was not disappointed. I first waited on Don Francisco de Bruna, to whom I brought an introductory letter: that gentleman began by showing me his own collection of pictures, among which the following are worthy of notice.

A picture representing the Adoration of the Three Kings... This picture is one of Velasquez's best pieces...

An original portrait of Quevedo, with spectacles, by the same Velasquez. A fine engraving, by Carmona, of this picture is inserted in the fourth volume of the Spanish Parnassus.»

(3) *Parnaso Español*. «Colección de poesias escogidas de los más célebres poetas castellanos», por D. Juan José Sedano. Madrid, 1768-1779. El tomo IV, que contiene con efecto el grabado de Carmona, se imprimió en Madrid el año 1776.

Dicho cuadro de la colección de Bruna, llevado en algún tiempo a Inglaterra, lo poseía en 1841 Lady Stuart. De esta señora lo adquirió en aquel año el Duque de Wellington, en cuya célebre galería de Apsley House se conserva. Figuró en la Exposición de Londres en 1855, y en la de 1913-14 en las Grafton Galleries.

En el *Catálogo de las Obras de Velázquez*, de Curtis, impreso en 1883, ya se sentenciaba que el cuadro de Apsley House era el mismo retrato mencionado por Palomino ⁽¹⁾, y el Dr. Carl Justi, por aquel mismo tiempo, dió por averiguado que así era: extrañando únicamente que los grabadores anteriores a Carmona no hubiesen conocido, al parecer, ese «original de Velázquez», descrito por viajeros, y que hasta el siglo XIX no había salido de España ⁽²⁾.

La noticia, que a la sazón parecía admitida sin disputa por los críticos de más nombre en Europa, de que el original pintado por Velázquez y descrito por Palomino era el de los Duques de Wellington, fué sin duda parte —con otros naturales miramientos— a que el retrato que hoy es del Instituto de Valencia de Don Juan, cuando se llevó a la Exposición Histórico-Europea de Madrid en el año 1892, figurase en Catálogo sin que sus dueños dieran nombre de autor ⁽³⁾.

Empero, en años sucesivos, hubo de advertirse que Curtis, al afirmar que el cuadro de Apsley House era indudablemente el mismo a que se refería Palomino, escribía en todo caso sin tener a la vista ni muy presente aquel retrato; pues taxativamente dice que el personaje retratado lleva en el pecho la Cruz de Santiago, que en el lienzo de Apsley House *no se puso*.

También aparece que al viajero Sr. Twiss pudieron, sin duda, decirle que Carmona había grabado el retrato de Quevedo de la colección Bruna, mas no vería él mismo la estampa que pondera, por cuanto antes se imprimió su *Viaje* que el tomo del *Parnaso*, que contiene el retrato con la insignia de Santiago.

Como quiera que la cruz —que la tuvo Quevedo desde 1617— se veía también en un grabado antiguo, de Amberes, se acudió, para explicar la diferencia, al socorrido argumento de adición puesta a cuenta del grabador, sin reparar en que es

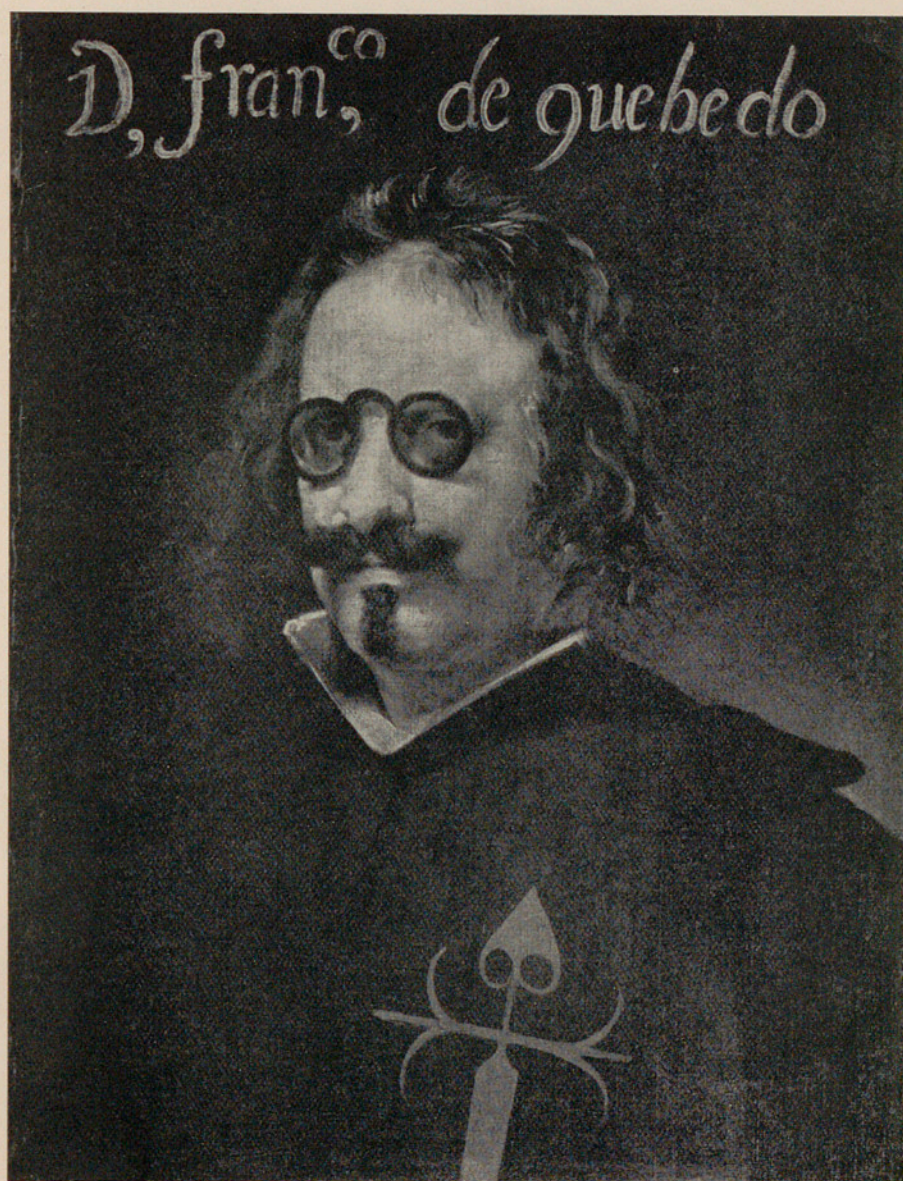
(1) *Velasquez and Murillo*, by Charles B. Curtis (London, 1883), pág. 78:

«Don Francisco de Quevedo Villegas, 1580 1645. *Duke of Wellington*. Bust, with abundant grayish frizzled hair, a narrow linen collar, a huge pair of spectacles on his nose, and the cross of Santiago on his breast. Life size.

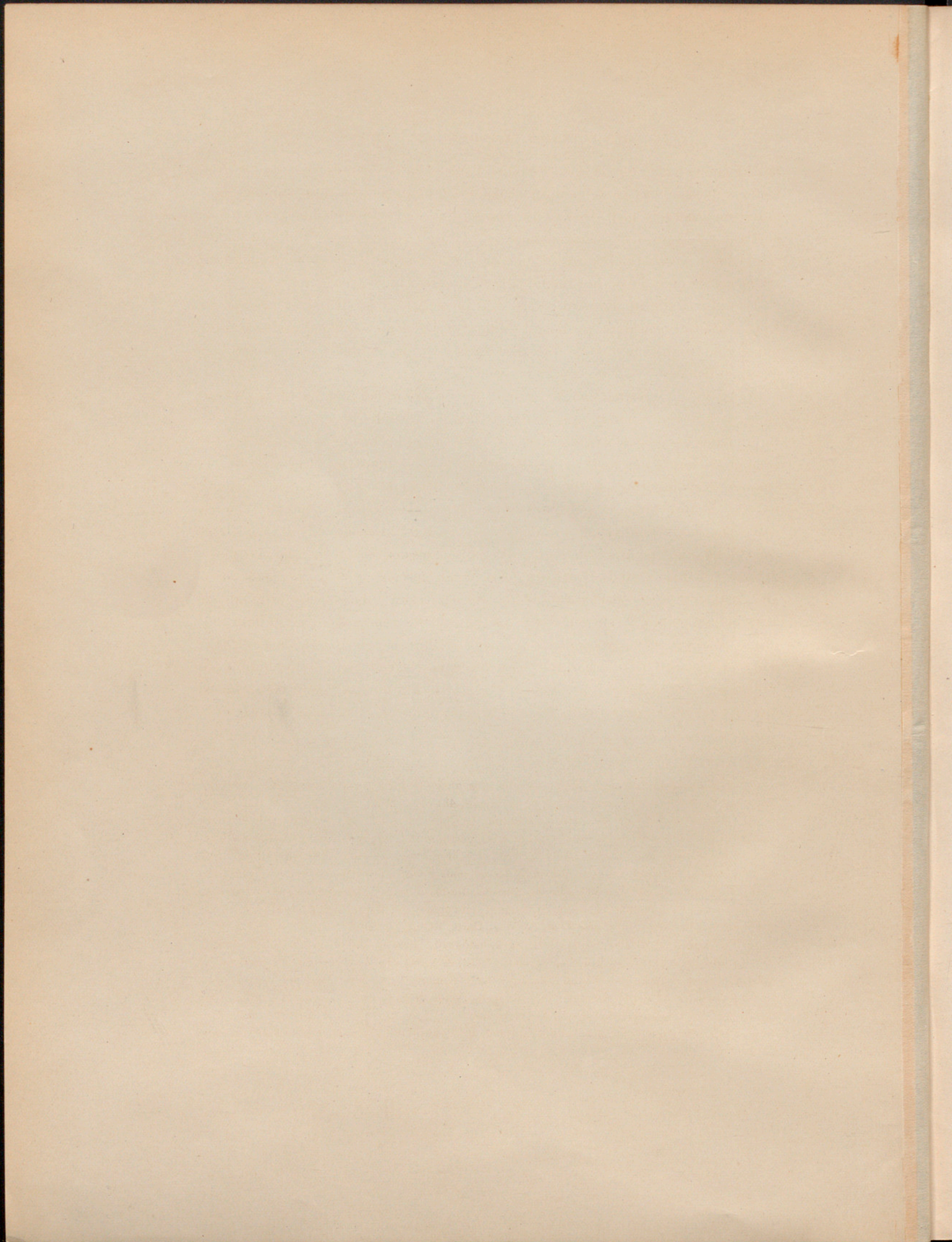
Formerly belonged to Don Francisco Bruna at Sevilla. Mentioned in R. Twiss, *Travels through Spain*, etc. London, 1775, pág. 308. This is doubtless the portrait spoken of by Palomino (III, 333) in which the poet is represented with glasses which he was accustomed to wear.

(2) *Velasquez and his Times*, by Carl Justi [Traducción inglesa. Londres, 1889, página 278].

(3) Al reseñar aquella Exposición, la *Gazette des Beaux Arts* (1893, pág. 42) dice únicamente: «Dans la belle collection de M. la Comte de Valencia se trouve un très remarquable portrait du célèbre poète Francisco de Quevedo: oeuvre d'un grand caractère.



DON FRANCISCO DE QUEVEDO
(1580-1645)



mucha coincidencia que la misma adición naciera en las mentes de todos los grabadores, pues no hay estampa antigua donde no aparezca. Es más: aunque pudo muy bien ignorarlo Justi, D. Valentín Carderera —cuya autoridad en punto a iconografía y retratos históricos españoles es tanta— poseyó él mismo un retrato de Quevedo, y en su Catálogo consigna que es «copia antigua», y menciona que «tiene cosida en el jubón la Cruz de la Orden de Santiago» ⁽¹⁾.

Don Aureliano de Beruete padre, que tuvo ocasión de visitar la galería de Apsley House, consideró perdido el original de Velázquez ⁽²⁾ a que aludiera Palomino; y no necesitó aquilatar el detalle de la cruz de Santiago, que no aparece en aquel lienzo.

Aparte lo inverosímil que se estime que el pintor del original hiciese caso omiso de tan significativa presea, y que en cambio la suplieran, generaciones más tarde, todos los grabadores del mismo retrato, es el hecho que si se quisiera contrastar el cuadro del Instituto de Valencia de Don Juan con el célebre de los Duques de Wellington —y aun cuando hubiesen de ser de un mismo autor—, nunca habrían de apreciarse dos ediciones de la misma labor, sino en todo caso relación de boceto o estudio de primera intención a obra muy acabada ⁽³⁾. Podría decirse, con efecto, que son características respectivas de los dos lienzos lo cuasi inacabado del uno y lo minucioso de la factura del otro. No desconoció esta circunstancia el Dr. Justi, que aun considerando el retrato de Apsley House como original del gran maestro, apunta, sin embargo, que «faltan los rasgos sueltos del impresionismo, sin los cuales parece que no se puede celebrar a Velázquez». Cabe, en verdad, que eso del «impresionismo» —en profecía— sea el sello inconfundible de Velázquez; y si no fuese reprochable extremar el argumento, acaso pensaríamos que en cualquier pintura pudo Velázquez velar o disimular su técnica caracteris-

(1) *Catálogo y descripción sumaria de Retratos antiguos de personajes ilustres...*, coleccionados por D. Valentín Carderera (Madrid, 1877, pág. 43).

(2) «Outre la perte de ce portrait [Madame de Chevreuse]... il faut déplorer celle de deux autres originaux de Velazquez representant deux personnages non moins célèbres: le poète Quevedo et le Cardinal Don Gaspar Borja. A vrai dire, il y à Apsley House un portrait en buste du grand poète, attribué à Velazquez, mais on ne peut y voir qu'une bonne copie de l'original perdu. Il y manque, en effet, la griffe du maître... Ma manière de voir est partagée par un connaisseur d'une compétence reconnue, M. Bonnat, en compagnie duquel il m'a été donné d'examiner cette toile (*Velazquez*, par A. de Beruete. Paris, 1898, pág. 89).

(3) D. Aureliano de Beruete hijo, ilustre y malogrado Director que fué del Museo del Prado, en nota inédita al Catálogo de la Exposición de 1913, escribió: «De este retrato de Quevedo ya se ha dicho por el padre todo lo que había que decir. A mí me sigue pareciendo una buena copia. En los pelos parecen toques de Mazo, de esos de imitación de Velázquez, pero más gordos; todo ello es más liso y menos corpóreo que Velázquez.»

D. Juan Allende-Salazar cree que el retrato de Apsley House puede ser obra de Vicencio Carducho.

tica, menos en el retrato de aquel que con extraña clarividencia para su tiempo definió así la manera de pintar de D. Diego:

«... Ansi animar lo hermoso
ansi dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes
que son verdad...»

y siendo esas «manchas distantes» la genial adquisición de la técnica velazqueña, quede consignada aquella observación a sus efectos propios entre las notas que aquí se recogen. Con vista también del retrato que reseñamos, podrá cada lector formar el juicio personal que le corresponda.

* * *

Es mera coincidencia la de que escribiera Quevedo un soneto para el enterramiento de la Condesa de Valencia de Don Juan, Duquesa de Nájera, mujer del Duque de Maqueda, Virrey de Sicilia, que murió en 1627, pues las casas de Valencia de Don Juan y de Oñate, aun cuando ya fueran emparentadas, no se refundieron hasta más tarde.

Acaso merezca más oportuno recuerdo la circunstancia de haber tenido Don Diego de Silva Velázquez relaciones de personal amistad y de trato, en cierto modo familiar, con el VIII Conde de Oñate, D. Iñigo Vélez de Guevara, y también con su hija, la IX Condesa, casada (en segundas nupcias y teniendo ya heredero de su primer matrimonio) con el Duque de Medina de las Torres. Consta que Velázquez, en su segundo viaje a Italia, tuvo en 1649 que ir a Nápoles a presentarse al Virrey, Conde de Oñate, «el qual tenia orden de Su Magestad para asistirle larga y profusamente de todo lo necesario para su intento». Y luego nos dice Palomino cómo diez años más tarde, cuando en 1659 vino a Madrid de Embajador del Rey de Francia el Duque de Grammont, le sirvió de guía artístico D. Diego de Velázquez, y el Embajador «tuvo mucho que admirar en las casas que visitó, y singularmente en la... del Duque de Medina de las Torres y Condes de Oñate, que tienen excelentísimas pinturas originales».

* * *

El lienzo del Instituto de Valencia de Don Juan perteneció —al parecer desde la propia generación del personaje retratado— a los Condes de Oñate. Con los demás cuadros, tapices y muebles de su palacio en la calle Mayor, lo poseía el XIV Conde, D. Diego Isidro de Guzmán (XXII Conde de Valencia de Don Juan), desde que en el año 1805 heredó el vínculo de su casa. A su muerte, en 1849, quedó entre los bienes que, a título ya de libres, pasaron a ser de su hijo mayor, D. Car-

los de Guzmán, XV Conde de Oñate, que siguió viviendo, en unión de sus hermanos no casados, el palacio de la calle Mayor. Consta que hacia los años 1860 a 1865, el retrato estaba en las habitaciones del segundo piso, donde sólo conocerían su existencia, sin fijarse mayormente en ella, los familiares de la casa. Murió el Conde D. Carlos en 1880, y en 1884 la Condesa Doña María Josefa de la Cerda, su viuda, legando ésta a sus hermanos políticos cuanto en sucesión universal le había dejado a ella su marido. En cumplimiento de disposición testamentaria se vendió —en almoneda, que en primer término fué entre los individuos de la familia— una parte del mobiliario del palacio. En dicha almoneda tomaron los Condes de Valencia de Don Juan, con otros veinte cuadros, el retrato de Quevedo, siendo luego computada la tasación de dichas pinturas en pago de su parte de la herencia a la Condesa Doña Adelaida de Guzmán, madre de la XXIV Condesa co-fundadora de nuestro Instituto.

GRUPO DE TRES RETRATOS: UN NIÑO DE FRAILE CARMELITA Y SUS PADRES

Cobre: alto 0^m08, largo 0^m11

Sobre un fondo rojo liso se destacan fuertemente las tres figuras diseñadas con maestría. Visten el padre de amarillo con gran cuello de encaje, de gris plumizo y perlas la dama, y el niño se disfraza de fraile carmelita; rubios los tres y tipos no españoles; probablemente flamencos. Recuérdese la pujanza que tuvieron los carmelitas en Flandes cuando el gobierno de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Pero por los trajes es obra muy posterior.

El delicioso grupo es un buen trozo de pintura por su distinción; tal vez haya que pensar en Peeter van der Faes, llamado Lely, discípulo de van Dyck (nació en Soest, Westfalia, el 14 de octubre de 1618, murió en Londres en 1680).

RETRATO DE UN CABALLERO JOVEN

Cobre: 0,7 × 0,6 cms.

Es una bella pintura por el cuidado en la ejecución. Retrato en busto de un hombre de unos veinticinco años, con gran cuello, pelo largo. Ni por el traje, ni por el tipo es español. El estilo de los miniaturistas de Flandes y de Inglaterra que se inspiraron en van Dyck, es patente en este pequeño retrato.

RETRATO DE HOMBRE

Lienzo: alto 0^m38, ancho 0^m27

Larga y rizada la peluca, arrogante la actitud y la expresión de hombre satisfecho y suficiente. Al cuello chorrera de encaje.

Todos los detalles convienen para clasificarlo con retrato de un personaje francés ¿tal vez pintor? de tiempos de Luis XIV, al final de su reinado.

Es lienzo apreciable por la corrección del dibujo y lo bien entonado del color.

RETRATO DEL CARDENAL DE ROHAN

Lienzo: alto 0^m95, ancho 0^m81

Armando-Gastón-Maximiliano de Rohan Soubise, nació en París en 1674. Era hijo de Francisco de Rohan y de Ana Chabot. A los diez y seis años era Canónigo en Strasburgo; de la rapidez de su encumbramiento se hace lenguas el Duque de Saint-Simon⁽¹⁾. Obtiene el título de alteza serenísima; en 1701 Obispo titular de Tiberiades y auxiliar de Strasburgo; en 1704 propietario de la Sede. En el mismo año, sin haber escrito una línea, la Academia Francesa le llama a su seno. Abad de Foigny, Sant Vaast y la Chaise-Dieu. Cardenal desde 1712 y gran limosnero en 1713; del Consejo de la Regencia en 1722; tocado de molinismo tomó parte activa en las cuestiones religiosas del tiempo, siempre con espíritu conciliador. Amante de los libros logró una soberbia colección. Aficionado a las artes ordenó construcciones lujosas. Murió en París en 1749⁽²⁾.

Saint-Simon le retrata así:

«Le Cardinal de Rohan etoit né avec de l'esprit naturel que paroissoit au triple par les graces de sa personne, de son expression, du monde le plus choisi dont le commerce l'avoit formé, par les intrigues et las liaisons où M.^{me} de Soubise l'avoit mis de fort bon heure. Son naturel etoit bon, doux, facile et sans l'ambition et la nécessité qu'elle impose, il etoit né honnête homme et homme d'honneur d'ailleurs d'un acces charmant, obligeant, d'une politesse generale et parfaite... Il etoit assez grand un peu trop gros, le visage du fils de l'Amour, et outre la beauté singuliere, son visage avoit toutes les graces possibles; mais les plus naturelles, avec quelque chose d'imposant et encore plus d'interessant, une facilité de parler admirable et un desinvolte merveilleux pour conserver toutes les aventages qu'il pouvoit tirer de sa princerie et de sa pourpre, sans montrer ni affectation ni orgueil, et n'embarrasser ni lui-meme ni les autres»⁽³⁾.

(1) *Memoires du Duc de Saint-Simon*. Paris, Hachete, 1881, tomo II, pág. 309-310.

(2) *Grand Encyclopedie*.

(3) Saint Simon: ob. cit., tomo X, págs. 28-30.

Fué, en suma, el Cardenal de Rohan uno de aquellos prelados cortesanos y galantes de la Francia de los Luises. Aunque apenas residió en sus diócesis, se publicó a su nombre el *Rituale argentinense* (Strasburgo, 1742).

Da hecha la identificación el rótulo que se lee detrás de la pintura:

Consta que le retrató Hyacinthe Rigaud et Ros (1659-1743), pintor rosellonés,



nacido poco después de haber dejado de pertenecer a España su patria; sus padres fueron súbditos de nuestros Reyes.

Data el retrato de Rigaud de 1710 ⁽¹⁾, y a pesar de no ser todavía Cardenal Armando de Rohan, ya aparece en él vestido de púrpura. Costó 1.000 libras la pintura, y se registra en las cuentas de 1710 en *Le Livre de Raison* del pintor. Como

(1) Para todo lo que sigue se consultó *Le Livre de Raison du peintre H. R.*, publié avec une introduction et des notes par Román. Paris, Henri Laurens, 1919, págs. 150, 165, 166, 170 y 179,

de costumbre, Rigaud multiplicó este retrato, y por sus cuentas consta lo repitió cuatro veces en 1712 (una para el Cardenal Albano y otra para Versalles); en 1713 se copió por Bailleul otras dos veces, y otra, quizá por Lapenate —siempre en el taller de Rigaud— en 1715. Fué grabado en busto por L. Cars hijo, por María Hor-temels y por un anónimo, y mirando hacia la izquierda por P. Drevet en 1716, y con adornos y adiciones por P. Dupin (sin fecha).

Considéranse originales los que se guardan en Versalles, Nancy y en Casa del Duque de Beauffremont.

Es imposible afirmar cuál de las réplicas hechas en el taller de Rigaud de este retrato es la que posee el Instituto; tal vez la fecha indica que responde al primero de los registrados en *Le Livre de Raison*.

RETRATO DE JOVEN FRANCESA

Cobre: 0,7 × 0,6 cms.

Busto. Mujer de unos veinte años, agraciada, cabellera empolvada y con lazos rojos; cinta roja también por gargantilla. Gran descote. Viste traje azul con flores de lis.

Es pintura francesa de tiempos de Luis XV. Las lises del vestido hacen pensar en si será una dama de la Casa de Francia. Los rasgos convienen en parte con los de «Madame Infante», hija mayor de Luis XV —véase el retrato por Nattier en Versailles— y en parte con los de la Princesa de Beauvau Sofía Carlota de la Tour d'Auvergne, retratada al pastel por Nattier en 1746 (Pierre de Noehae, *Nattier*. Paris, 1910, páginas 168 y 225).

Núm. 42

RETRATO DE SEÑORA

Sobre marfil: 0,5 × 0,4 cm.

Busto de una señora joven: rubia, la cabellera suelta. Viste traje azul celeste escotado.

Miniatura quizá inglesa a juzgar por la elegancia y por el tipo de la dama retratada. Puede fecharse hacia 1790.

RETRATO DE MR. ARCHER MILTON HUNGTINTON

FUNDADOR DE LA «HISPANIC SOCIETY OF AMERICA»
Y PATRONO DEL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

Lienzo: 0,77 × 0,60 cm.

Es Mr. Archer M. Hungtinton el extranjero a quien más debe España. A nuestro pasado dedicó muchos años de constante estudio y buena parte de sus grandes caudales. Que no le satisface el mero papel de Mecenaz lo probó cumplidamente con su edición, traducción y estudio del *Poema del Cid*, que en tres tomos publicó en 1897, 1902 y 1903. Su obra magna es la *Hispanic Society of America*; fundada en 18 de mayo-30 de julio de 1904. Los Estatutos llevan la fecha de 17 de noviembre del mismo año. Fué su núcleo inicial la colección de libros, manuscritos, mapas y monedas que desde hacía más de catorce años venía reuniendo el prócer norteamericano. De cuanto significó y significa para el conocimiento y la difusión de la lengua, las letras y las artes españolas la *Hispanic Society*, no es ocasión de hablar. La labor hispanista de Mr. Archer M. Hungtinton no se reduce al sostenimiento de la *Hispanic Society*: no hay vez que se invoque sin fruto su ayuda para cualquier empresa cultural. Por circunstancias que no son del caso reseñar, estuvo a punto de ser cofundador del Instituto de Valencia de Don Juan, del que es Patrono. España le cuenta como el mejor entre sus amigos extranjeros. Es caballero Gran Cruz de la Orden de Alfonso XII, y la Universidad de Madrid ha acordado concederle la investidura de *Doctor honoris causa* en la Facultad de Filosofía y Letras.

* * *

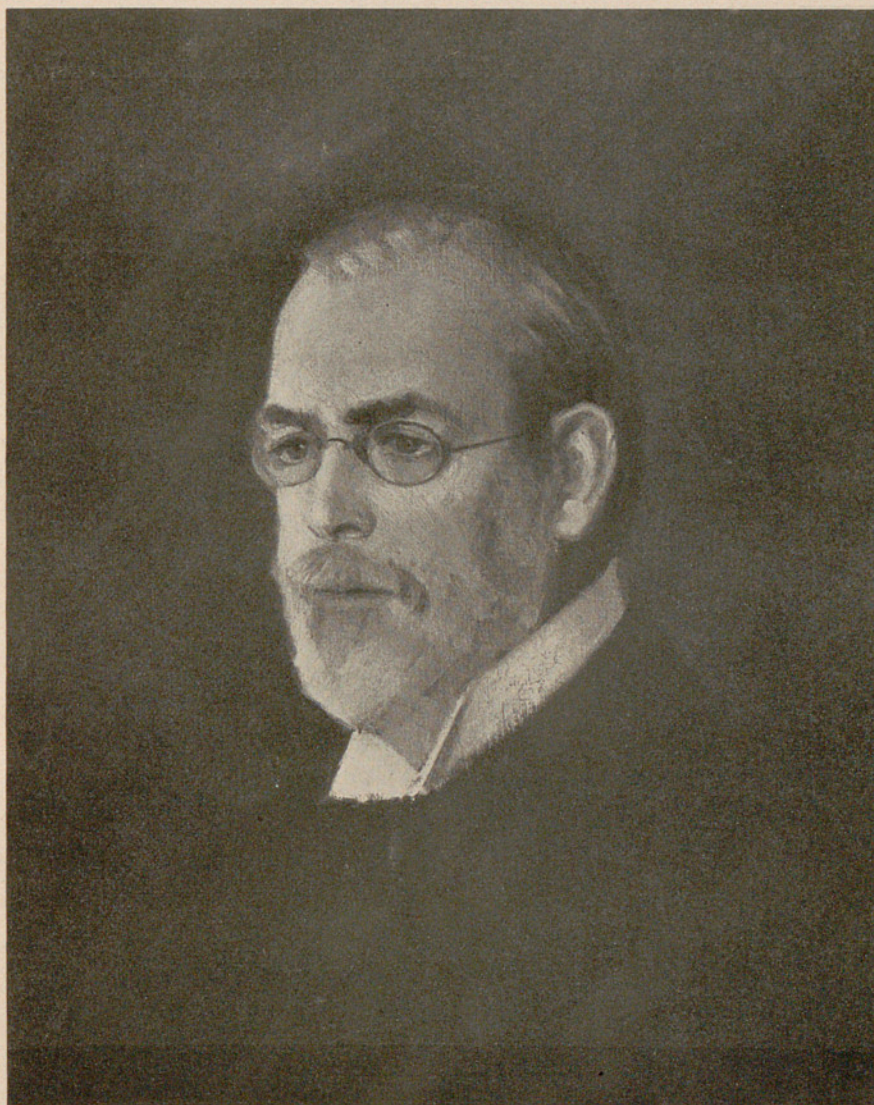
Retrato de busto: sobrio y de mucho carácter, pintado con técnica muy moderna y amplia factura. Es obra de un gran artista: está firmado en el ángulo inferior derecho:

P TROUBETZKOY

1919.

Por donación de Mr. Archer M. Hungtinton posee España esta interesantísima pintura, obra del famoso escultor Paul Troubetzkoy, uno de los más grandes artistas contemporáneos.

Hijo del príncipe ruso Pedro Troubetzkoy y de una norteamericana, nació el



célebre escultor en Intra (a orillas del Lago Mayor) en 1866; de niño quiso ser pintor, pero habiéndose dedicado a la Pintura un hermano mayor, aprendió el arte de la Escultura. A los treinta y dos años marchó a Moscú, trató a Tolstoi y creó su soberbia estatua ecuestre, que en la Exposición Universal de Paris le dió el triunfo, y fué adquirida por el Luxemburgo. Los años de la gran guerra los pasó

en los Estados Unidos; en 1921 volvió a París e hizo una Exposición de sus obras revelando que se halla en el dominio pleno de su arte. Para un crítico francés «ningún escultor ha comprendido mejor sus modelos, ni ha traducido con más fidelidad a la vez el espíritu y la fuerza». Son maravillosas sus estatuas de bailarines, por la expresión del movimiento ⁽¹⁾.

(1) J. Bremonnier: *Paul Troubetzkoy. Revue de l'Art ancien et moderne*, 1921, enero, pág. 63 y siguientes.

III

RETRATOS DE
ASCENDIENTES DE LOS FUNDADORES
DEL INSTITUTO

ASSOCIATES OF LOS ANGELES

RETRATO DE SEÑORA JOVEN

Tabla: 0^m14 × 0^m11 1/2

No hay elementos para identificar este bello retrato, preciosamente ejecutado y hondamente sentido; no parece una dama de familia reinante y es muy probable sea del linaje de los Duques de Nájera, en el siglo XVI preeminente. Como se indica en el PRÓLOGO, se incluyen en esta sección de *Ascendientes de los fundadores del Instituto* varios retratos de personajes desconocidos, que verosímilmente por estar de antiguo en la casa de los Condes de Oñate han de ser recuerdos familiares: en las papeletas que siguen, más de un caso análogo se encontrará, repitiéndose y reforzándose con razones la hipótesis.

* * *

Retrato de busto de una señora, de veinte a treinta años, ricamente vestida. Rubia la cabellera, el tocado con joyas; cuello de puntas de encaje y aderezo de granates: el traje, bordado con piedras preciosas y galón de oro, es de terciopelo labrado y el corpiño interior de raso blanco fruncido.

De autor, tampoco puede precisarse más que está claramente filiado en la escuela que representan en la Corte de Felipe II, Antonio Moro y Sánchez Coello.

Es uno de los más bellos ejemplares conocidos de retratos pequeños de aquel tiempo; no se relaciona con el estilo de Cornelio de La Haya, llamado de Lyon por los franceses, especialista en retratos de cortas dimensiones y del que queda hecha referencia en la papeleta núm. 25.

RETRATO DE UN CABALLERO ARMADO ¿DON ÍÑIGO DE GUEVARA

QUINTO CONDE DE OÑATE? (1)

Cobre: 0,6 × 0,5 cm.

No hay otro fundamento para la identificación que el de convenir edad e indumentaria; y lanzada la hipótesis, se abre camino a la rectificación, como en el PRÓLOGO queda dicho.

Es retrato de un hombre joven, de no más de treinta y cinco años, bigotes y mosca vigorosos. Viste armadura damasquinada y enorme gola o fresa de lienzo encañonado. La fecha puede fijarse en la última década del siglo XVI.

La pintura es de mano diestra, correcto el dibujo y cálido el colorido, y análoga a las que sin fundamentarlo suelen ponerse bajo el nombre de Felipe de Liaño, «el pequeño Tiziano», así llamado por su maestría en pintar retratos diminutos en *naipes* y cobres.

(1) Para la biografía del V Conde de Oñate, consúltese Salazar y Castro: *Casa de Lara*, libro VIII, tit. II, págs. 91-3.

RETRATO DE DON MANRIQUE DE LARA, CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN

Lienzo: alto 0^m 61, ancho 0^m 47

Hijo del Duque de Nájera D. Manrique y de Doña María Girón, nació en Osuna el 2 de agosto de 1555 ⁽¹⁾; llevó el título de Conde de Valencia, como lo había llevado su padre antes de heredar el Ducado, que él no llegó a disfrutar, pues murió antes del Duque viejo. Asistió al juramento del Príncipe Don Felipe, celebrado en Madrid el 11 de noviembre de 1584. Fué varón de raras dotes, tanto que Felipe II le dió el virreinato de Cataluña. Su carácter agrio y violento prodújole el mayor pesar de su vida. Las enfermedades, en particular la gota, martirizáronle largos años cuando estaba en la plenitud de la edad, y pasó encamado mucho tiempo: a pesar de ello, «por el deseo de

continuar su grande casa, se desposó la mañana del martes de Carnaval, 31 de enero de 1592, con su tía Doña Juana Manrique, dama de Doña Isabel Clara Eugenia



(1) Salazar y Castro: *Casa de Lara*, tomo II, pág. 200.

nia». Mas «estaba el Conde tan impedido de su enfermedad, que no pudo, ni para la boda, dejar la cama, y falleció sin consumir el matrimonio» ⁽¹⁾. Por razones que la Historia cela tuvo un fuerte altercado con su padre, causa de continua separación y de enconado odio, que no terminó, como se verá, ni con la muerte del hijo; escribe así Cabrera de Córdoba el fin de D. Manrique ⁽²⁾:

«Acabó la enfermedad larga de D. Manrique —el 14 de mayo de 1593— y en el día antecedente el Duque de Náxera, su padre, entró a darle su bendición, diciéndole el hijo tiernamente: «sólo para partirse desta vida la esperaba». El Duque le respondió: que aunque no le había visitado, siempre le amó como a su hijo primogénito y le encomendó a Dios y su salud, pues quedaba encargado de lo que le podía dar cuidado, y principalmente de la Condesa: bendíxole y salió... Murió don Manrique en el aposento donde se había desacatado con él. Depositaron su cuerpo en el Monasterio del pie de la Cruz.»

De pasar lo que Cabrera cuenta, faltó sinceridad a la reconciliación: muchos años después su hermana Doña Luisa, en memoria testamentaria, ordena se cumpla la cláusula ordenada por el Duque «en quanto a no juntar con sus huesos los del Sr. D. Manrique» ⁽³⁾.

La viuda de D. Manrique, pasado largo tiempo, estuvo a punto de casarse con el Duque de Lerma; así lo cuenta un diarista de la época ⁽⁴⁾:

«Tiénese por muy cierto —Madrid-julio de 1610— el casamiento del Duque de Lerma con la señora Condesa de Valencia, y que para efectuarlo solamente se espera la dispensación del voto de religión de él y de castidad de ella; la cual es señora de muchas partes y hermosura aunque ha engordado, como pasa de los cuarenta, y si bien fué casada con el Conde de Valencia su sobrino..., por estar muy enfermo cuando se casó —se entiende que no pudo llegar a ella y siempre ha sido muy estimada por su discreción— y dicen que tiene 14.000 ducados y grande recámara de cosas muy ricas y curiosas...»

Mas, la boda se deshizo; era el sino de Doña Juana morir doncella (2 marzo de 1631).

D. Manrique dejó una hija llamada Mariana, que fué monja en la Concepción de Torrijos.

* * *

Identificase el retrato por el rótulo antiguo que en la parte superior ostenta: edad e indumentaria no lo contradicen.

(1) Salazar y Castro: loc. cit.

(2) Cabrera de Córdoba: *Felipe II, Rey de España* (Madrid, 1877), IV, pág. 91.

(3) Salazar y Castro: ob. cit., tomo IV, págs. 345-6.

(4) Cabrera de Córdoba: *Relaciones*, pág. 412.

Viste ropa labrada, gran gorguera de lienzo con encaje y banda roja y oro de general.

Es retrato de enérgica individualidad. La dureza del gesto declara la violencia de su carácter. Sin embargo, de su *humor* guarda, tal vez, memoria un *Cuento* recogido por D. Juan de Arguijo, que dice así:

«El Conde de Valencia encargó a un amigo ... que le buscara una dueña. Respondió: que no hallaba sino una; mas, que era tuerta y coja de una pierna. Respondió el Conde: --En todo caso se me envíe luego, porque en mi vida he encontrado con dueña que tenga menos faltas que esas.» ⁽¹⁾

Por la edad que representa, ha de fecharse la pintura en los últimos tiempos de la vida de D. Manrique, hacia 1590, por tanto, fecha con la que conviene la anchura y riqueza del cuello. No hubo por aquellos años otro personaje del mismo nombre en la familia con el que pudiera confundirsele.

Es lienzo, en el cual no se acusan los caracteres del pincel de Pantoja; mas no se puede negar que cae dentro del círculo de su arte.

(1) Paz y Melia: *Salas españolas*, II, 183.

RETRATO DE ¿DOÑA LUISA MANRIQUE DE LARA

QUINTA DUQUESA DE NÁJERA, CONDESA DE VALENCIA DE DON JUAN?

Tabla: 0^m 9 1/2 × 0^m 6 1/2

Doña Luisa, hija de D. Manrique, IV Duque de Nájera, y de Doña Maria Girón, nació en Valencia de Don Juan el 8 de enero de 1558 ⁽¹⁾; fué dama de Doña Ana de Austria, en su servicio estaba cuando en 31 de enero de 1580 fué capitulado su casamiento con D. Bernardino de Cárdenas, III Duque de Maqueda, que fué Virrey en Cataluña y en Sicilia y que murió en Palermo el 17 de diciembre de 1601. Fué la Duquesa Doña Luisa mujer de reñío temple acreditado en continuos pleitos por mayorazgos y patronatos a los que consiguió ver fin. Murió en 1627; tuvo diez hijos en su matrimonio ⁽²⁾.

* * *

Aparece en el pequeño retrato de más de medio cuerpo, la mano diestra al pecho —por cierto que los dedos están colocados como en el famoso retrato del Greco—, tocado de perlas, como los pendientes y los bordados del traje oscuro. Enorme gola de encaje en modo alguno anterior a 1600: representa unos cuarenta años, que son los que contaba cuando la moda de los grandes cuellos comenzó a extenderse.

Tiene interés el fijar claramente la fecha del retrato por la identificación probable.

Donó este retrato al Instituto el erudito palentino D. Francisco Simón y Nieto, acompañado de la siguiente nota:

«Doña Luisa de Acuña, mujer de D. Manrique, III Duque de Nájera, fué hija única y sucesora de D. Enrique, IV Conde de Valencia de Don Juan; se casara antes de 1.º de junio de 1528: «tuvo ilustres virtudes de prudencia, piedad y gran-

(1) Salazar y Castro: *Historia de la Casa de Lara*, libro VIII, cap. IX, págs. 184-7 del tomo II.

(2) Ob. cit., libro VIII, cap. XIII, págs. 202-6, tomo II.

deza de ánimo. Se retiró a acabar sus días en Calabazanos por la santa comunicación de las religiosas de aquel ilustre monasterio, y en la misma villa falleció el 10 de octubre de 1570.» Con tales fechas se demuestra que no puede ser la retratada, y que la identificación propuesta fué fácil error por confundirla con su nieta, de igual nombre y que llevó los mismos títulos.

RETRATO DE JOVEN

Tabla: 0^m22 × 0^m15 1/2

Retrato de las rodillas arriba, de una joven, casi niña. Viste traje cortesano de terciopelo verde con rayas sembradas brochadas en plata, bordura y líneas generales de galón múltiple de plata; en las mangas rosetas de abalorios, al parecer metálicos; gran cuello de puntas de encaje de Flandes, como los puños; dobles mangas; cadenas con joyel al pecho; en la mano izquierda coge un pañuelo con puntillas.

El indumento es análogo al de varias hermanas de Doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en retratos conservados en el Museo del Prado. Su fecha es seguramente muy próxima a 1600. Su autor, relacionado con el estilo de Pantoja de la Cruz.

Será retrato familiar, y no deja de presentar una vaga semejanza con la retratada en el núm. 47: ¿quizá madre e hija?

RETRATO DE UN CABALLERO DE LA ORDEN DE ALCÁNTARA

GENTIL-HOMBRE DE SU MAJESTAD ¿D. PEDRO MANRIQUE DE LARA,
SÉPTIMO CONDE DE PAREDES?

Lienzo: alto 0^m 62, ancho 0^m 47

La orden militar y la llave convienen con la edad y traje del retratado para suponer que sea don Pedro Manrique de Lara, VII Conde de Paredes de Nava, único que en aquellos años llevó en las Casas de Oñate y de Valencia de Don Juan (Nájera), el hábito de Alcántara y la llave de la Cámara ⁽¹⁾. Es, por tanto, una identificación, aunque basada en indicios, con fuerza suficiente para su enunciado.

Nació D. Pedro en los primeros meses del año 1567; era segundo hijo de D. Enrique, VI Conde de Paredes, y de su prima hermana Doña Inés Manrique de Lara; nieto, por tanto, de D. Manrique, III Duque de Nájera, y de Doña Luisa de Acuña, V Condesa de Valencia de Don Juan.



(1) Véase la lista que figura en la pág. 579 del tomo III de la *Historia de la Casa de Lara*, de Salazar.

Hubo largos pleitos con su tío el Duque de Nájera. Gozando de la encomienda de las Casas de Plasencia en la Orden de Calatrava, fué mejorado por Felipe III al heredar el trono, quien le concedió la encomienda de la Magdalena en la Orden de Alcántara de más pingües rentas. «Por esta causa dejó el Conde el hábito de Calatrava y recibió el de Alcántara; el Pontífice Clemente VIII, por Breve dado en Roma a 4 de enero de 1600, le dispensó para que, sin embargo, de no ser profeso, pudiese gozar, desde luego, los frutos de aquella encomienda»; en 2 de abril de 1607, le dió el Rey la encomienda de Portezuelo en la misma Orden. Por estos años se enredó en nuevo pleito con su prima Doña Luisa, retratada en el núm. 47, por la herencia de los estados de Nájera; litigio que perdió. Estuvo en la jura de Felipe IV como Príncipe heredero —13 de enero de 1608— y asistió a la jornada a Guipúzcoa en 1615, cuando las entregas reales. Honró después Felipe III la prudencia del Conde, con el gran empleo de Ayo del Príncipe, su hijo, desde la marcha del Duque de Lerma —4 de octubre de 1618—. Los achaques y desengaños lleváronle a renunciar el cargo y huir de las fatigas de la Corte y aun del cuidado de sus propios bienes; hizo donación de su casa y estados, y se retiró a su villa de Paredes, donde murió el 7 de febrero de 1636, y fué sepultado en el Convento de San Francisco cuya capilla mayor había reedificado a su costa en 1610.

Casó en 1592 con Doña Catalina Fernández de Córdoba, dama de la Infanta Isabel Clara Eugenia, matrimonio que no logró sucesión ⁽¹⁾.

* * *

Es un buen retrato por la interpretación del personaje, ya que técnicamente carezca de primores; su clasificación fácil, en cuanto a la escuela —indudable obra de un pintor cortesano próximo a Pantoja de la Cruz— es aventurada en cuanto se pretenda indicar un nombre.

Representa alrededor de cuarenta años; barba y cabellos negros, duro el gesto y poco franca la mirada; viste de negro con botones de oro ricos, cadena al cuello de sencillos eslabones, de la que cuelga la venera de la Orden de Alcántara; puños y cuello de puntas de encaje; en la diestra la llave de oro de gentil-hombre de Su Majestad.

La indumentaria fecha esta pintura en los primeros años del reinado de Felipe III, anterior a las grandes gorgueras de sólo encaje, que se ven en cuadros posteriores a 1615.

(1) Biografiado en las págs. 234-7 del tomo II del citado libro de Salazar y Castro.