

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILENOS

TOMOLXV



C. S. I. C.
2025
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LXV



MADRID, 2025

SUMARIO

Págs.

<i>Ramón de Mesonero y su relación con dos planos de Madrid en 1846 y 1849</i> Javier ORTEGA VIDAL y Francisco José MARÍN PERELLÓ.....	9
<i>La capilla de los Lujanes o del Santo Cristo de Burgos, en la iglesia medieval de San Pedro, en Madrid</i> José Manuel CASTELLANOS OÑATE.....	37
<i>Noticias biográficas de Sebastián Muñoz Díaz, pintor del rey Carlos II (1656-1690)</i> Paloma SÁNCHEZ PORTILLO.....	71
<i>Las casas madrileñas de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli</i> Dušan VASIĆ.....	101
<i>El Molino del puente de Aranjuez: evolución histórica de un vestigio hidráulico singular</i> Magdalena MERLOS ROMERO.....	121
<i>El Teatro de la Comedia, a caballo entre tres siglos</i> Antonio CASTRO JIMÉNEZ.....	153

<i>La decoración pictórica del Salón nuevo del Alcázar de Madrid desde 1626 hasta el inventario real de 1636</i>	
Juan María CRUZ YÁBAR.....	179

<i>La Imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700): las más raras ganancias (con la anulación de una noticia)</i>	
Julián MARTÍN ABAD.....	255

NECROLÓGICA	
<i>Luis Miguel Aparisi Laporta. In Memoriam</i>	
Carmen MANSO PORTO.....	307

Instituto de Estudios Madrileños.	
<i>Evaluadores.....</i>	315

Instituto de Estudios Madrileños.	
<i>Normas para autores.....</i>	317

LA DECORACIÓN PICTÓRICA DEL SALÓN NUEVO DEL ALCÁZAR DE MADRID DESDE 1626 HASTA EL INVENTARIO REAL DE 1636

THE PICTORIAL DECORATION OF THE NEW HALL OF THE ALCÁZAR OF MADRID
FROM 1626 UNTIL THE ROYAL INVENTORY OF 1636

*Por Juan María Cruz Yábar
Museo Arqueológico Nacional*

RESUMEN:

Estudiamos la llegada de pinturas al Salón Nuevo del Alcázar de Madrid tras la visita de Cassiano dal Pozzo en 1626 hasta la elaboración del inventario real de 1636. Explicamos que no hubo un concurso de la Expulsión de los moriscos que ganó Velázquez, sino una competencia entre Carducho, Cajés y Bartolomé González con cuadros de asuntos diferentes; que las ocho pinturas que trajo Rubens y las dos que pintó Ribera no fueron un encargo; la intervención del cardenal Francesco Barberini y del propio Dal Pozzo en el encargo de pinturas a Roma, y las fechas de la llegada de pinturas por medio de los marcos que se les pusieron, entre otras cuestiones.

ABSTRACT:

We examine the arrival of paintings at the New Hall of the Alcázar in Madrid following Cassiano dal Pozzo's visit in 1626 until the royal inventory was drawn up in 1636. We explain how there was no competition for the Expulsion of the Moriscos won by Velázquez, but rather a contest between Carducho, Cajés and Bartolomé González with paintings on different subjects; that the eight paintings brought by Rubens and the two painted by Ribera were not commissioned; the intervention of Cardinal Francesco Barberini and Dal Pozzo himself in the commissioning of paintings in Rome; and the dates of the arrival of the paintings based on the frames that were placed on them, among other issues.

PALABRAS CLAVE: Vicente Carducho. Eugenio Cajés. Diego Velázquez. Rubens. Domenichino. Artemisia Gentileschi. Guido Reni. Ribera. Orazio Gentileschi. Camillo Procaccini.

KEYWORDS: Vicente Carducho. Eugenio Cajés. Diego Velázquez. Rubens. Domenichino. Artemisia Gentileschi. Guido Reni. Ribera. Orazio Gentileschi. Camillo Procaccini.

En dos publicaciones precedentes¹ hemos establecido el proceso decorativo del Salón Nuevo del Alcázar de Madrid desde el 30 de octubre de 1623, en que Diego Velázquez retrató por primera vez a Felipe IV y hubo orden del rey del día siguiente de que se trajeran varias pinturas de El Pardo, hasta el mes de abril de 1626 en que se colgaron los dos últimos cuadros a los que se habían puesto nuevos marcos como los del emperador. El 29 de mayo siguiente pasó por el Salón Cassiano dal Pozzo, autor de la primera relación conocida de las pinturas que contenía, momento en que dábamos fin a nuestro estudio. Una fuente principal de nuestras aportaciones son las órdenes de pago relacionadas con la enmarcación de las pinturas, cuya transcripción completa se incluye como anexo de la segunda publicación. Fruto de esa documentación resultó la certeza de que existía un programa iconográfico desde la tempranísima fecha arriba citada, hemos datado con seguridad la colocación de los distintos cuadros y, en especial, ha ayudado a la identificación de varias pinturas que antes no se conocía que hubieran estado en el salón Nuevo.

Abordamos ahora una nueva etapa, que se inicia después de que Pozzo hiciera su visita y que finaliza con la situación que refleja el inventario elaborado por el ayuda de la furriera Simón Rodríguez al tomar el relevo de Juan Gómez de Mora, apartado del oficio de maestro mayor de las obras reales. Como solía suceder con este tipo de relevos, el responsable entrante redactó un inventario de los bienes que quedaban a su cargo, en especial de pinturas, al que nos referiremos en adelante como “inventario de 1636”. Simón Rodríguez no era experto en pinturas y las partidas de su inventario tienen que ser en su mayoría copia de uno o varios inventarios anteriores realizados, sin duda, por Gómez de Mora.

Para concluir el trabajo publicado en 2024 establecimos que la primerísima decoración, finalizada antes de abril de 1624, en que se colgaron los cuadros venidos de El Pardo y otros procedentes de otras estancias del propio Alcázar, con una sola pintura hecha *ex profeso* para el Salón nuevo, el *Felipe IV* de Velázquez, tenía como fundamento la presencia de los cuatro Austrias que habían reinado en España hasta entonces, representados por los dos retratos del primero y último de ellos en los dos testers del Salón, *Carlos V en Mühlberg* en la pared lindante con el cuarto de la reina y el *retrato de Felipe IV* en pie hecho por Velázquez en la que tocaba al cuarto del rey, la *Alegoría de Felipe*

1 CRUZ YÁBAR, Juan María, «Las pinturas del Salón Nuevo del Alcázar de Madrid que vio Cassiano dal Pozzo (1626)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LXV (2022), pp. 199-263. CRUZ YÁBAR, Juan María, «La primera decoración pictórica del Salón Nuevo del Alcázar de Madrid hasta la llegada del cardenal Barberini (agosto de 1623 - mayo de 1626)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LXVI (2024), pp. 197-239.

II ofreciendo al príncipe Fernando en la pared divisoria del salón Nuevo con el salón de Comedias y pieza de las Furias, y tres pinturas conmemorativas de sucesos memorables acaecidos durante el reinado de Felipe III en la pared trasera de la fachada. Los dos retratos reales tenían junto a cada uno de ellos dos *Furias*. La pared dedicada al que suele denominarse “rey difunto” tenía los estrechos y largos cuadros de la *Entrada de Felipe III* en Lisboa de Domingos de Vieira Serrao y *El intercambio de princesas en Fuenterrabía* y *La entrada de Felipe III en San Sebastián* de Ángelo Nardi. La pared divisoria dedicada a Felipe II tenía la mencionada *Alegoría* sobre la puerta central, *Adán y Eva* y *La iglesia socorrida por España*, ambos de Tiziano, la primera sobre una de las puertas laterales, y *El jeroglífico de la Castidad* y *El descabrado*, ambos de pequeño tamaño -el primero atribuido a Tiziano, en realidad del Padovanino, y el segundo de Jan van Hemessen- sobre sendas chimeneas. A estas catorce pinturas, con nuevos marcos en su mayoría, se añadieron otras tres durante el año 1625, una pintura de van Dyck con colaboración de Rubens, recién llegada a Palacio, *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes*, una copia antigua en lienzo de una tabla atribuida a Robert Campin, *Ciro y Tomiris*², y un lienzo larguísimo y estrecho del citado Domingos de Vieira titulado *Los Arcos de Lisboa* que reproducía la quincena de arcos levantados por los oficios lisboetas con ocasión de la entrada de Felipe III en 1619 en la ciudad, que se colocó sobre el hueco central de la pared de la fachada, cuya altura, superior a los balcones laterales, dejaba muy poco sitio hasta las ventanas. En 1625 también, Vicente Carducho amplió tres lienzos, el citado *Ciro y Tomiris* y *La iglesia socorrida por España*, de formato cuadrado, se igualaron en dimensiones para emparejarlos, y *La alegoría de Felipe II ofreciendo al príncipe Fernando* se agrandó y se igualó en forma al retrato del Emperador. Esta *Alegoría* tenía su lugar sobre la puerta central y sobre las laterales se situaron *Aquiles* y *Ulises* y *Adán y Eva*, mientras los dos lienzos cuadrados de *Ciro y Tomiris* y *La iglesia socorrida por España* ocuparían probablemente espacios laterales intermedios, quizá más arriba del saliente de las chimeneas, donde continuarían los dos pequeños cuadros de Padovanino y van Hemessen. Por último, en el mismo año 1625, el retrato de Felipe IV de Velázquez de cuerpo entero hecho en 1623 fue sustituido por el *Felipe IV ecuestre* realizado por el sevillano en junio de 1625 y colocado, con un marco dorado, en el principio de la calle Mayor durante las fiestas conmemorativas de la victoria de Breda en los días 26 y 27 de junio, y

2 Es posible que Pozzo no anotara la presencia de esta pintura ni la de la alegoría de la Castidad porque estuvieran parcial y totalmente tapadas por un gran biombo “En esta cámara, un poco más adelante, había una de aquellas pinturas del Japón que se cierran la una con la otra a la manera de sus libros, que sirve, colocada sobre el suelo, para dividir las estancias y ocultar puertas. Se llaman biombos, y están hechas con grandes cuadrados unos pegados a los otros y que se pliegan juntos. Con su colocación se había creado como una pequeña estancia, y que este era su uso. Ocupa poco espacio y se puede transportar cómodamente, constituye una amplia muestra de pintura y puede delimitar en un momento el espacio en la forma que desee” (ANSELMi, Alessandra, *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Aranjuez: Doce Calles, 2004, p. 114).

en agosto fue trasladado al Salón con ese mismo marco, sustituido luego, antes de 6 de abril de 1626, por otro marco negro y dorado como el del emperador tras modificarlo Velázquez.

A partir de esta última fecha las noticias relacionadas con la decoración del salón Nuevo cambian radicalmente de sentido. Lo que antes eran traslados de pinturas desde una casa real o de una pieza del Alcázar al Salón -excepto el retrato de Felipe IV- termina y comienza una etapa en que los nuevos ingresos se producen en virtud de encargos en que se elige la historia, las medidas y el pintor. De este modo, la composición de una estructura de ideas y mensajes con materiales *ad hoc* era mucho más fácil de construir. No obstante, hemos de sentar desde ahora que el fundamento de la construcción, que eran las cuatro personas reales de la dinastía de los Austrias españoles, no varió a lo largo del tiempo. Y también que la claridad de los mensajes fue sacrificada a veces por un deseo de colocar en aquel espacio de máxima representación del Alcázar algunas pinturas cuya excelencia les hacía merecer un lugar en él, aunque, digámoslo así, se salieran del guión.

1. AÑO 1626. EL ENCARGO A CARDUCHO, CAJÉS Y BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

Unas pinturas para puertas encargadas a Carducho y Cajés

Una primera novedad decidida a principios de 1626 respecto al conjunto pictórico del Salón fue un encargo a Vicente Carducho y Eugenio Cajés de realizar dos pinturas sobre unos bastidores que había hecho el ensamblador Lorenzo Fernández de Salazar del mismo tamaño que el del emperador “en dos medios cada uno engoznado y con sus llaves” de 12 pies y medio de alto y 10 y medio de ancho, por los que se le dieron 200 reales³. La noticia procede del mismo asiento en cuentas del 6 de abril de 1626 que anotaba el pago definitivo a Fernández de Salazar de los marcos nuevos, de la misma forma que el del emperador, para el retrato ecuestre de Velázquez y para la *Alegoría de Felipe II*. La alusión a unas pinturas sobre un bastidor dividido por mitad, con sus goznes y sus llaves sugiere que esas pinturas tenían función de puertas, y el hecho de que el tamaño fuera como el del emperador indica que eran para el salón Nuevo. No se habla ahora de marcos, sin duda porque los bastidores ajustarían en una estructura de puertas que los enmarcaban.

Cassiano dal Pozzo se refirió con admiración a dos puertas de armario pintadas que existían en el palacio del Infantado de Guadalajara y es posible que se quisieran poner dos ejemplares parecidos en el Salón⁴. La obra de la

3 CRUZ YÁBAR, Juan María, «La primera decoración...», pp. 238-239, doc. 13. Equivale a 350 x 295 cm, medida casi idéntica a la de Carlos V de Tiziano (335 x 283 cm).

4 ANSELMÍ, Alessandra, *El diario...*, p. 63: “Hay una sala grandísima toda adornada de cuadros distintos [...] y en uno de sus lados principales, en un cuadro que cierra a modo de armario, se representa el árbol y genealogía del Salvador y del otro aquel de los dichos señores de Mendoza”.

nueva fachada realizada por Gómez de Mora había dejado encerradas dentro del edificio las antiguas torres del Homenaje o del Rey y del Bastimento o de la Reina, y entre sus respectivas moles y la fachada se dejaron dos huecos por donde se comunicaba la sala con los cuartos del rey y de la reina, mientras entre la parte trasera de ambas torres y la pared medianera del Salón existían dos huecos ciegos, según representa el maestro mayor en su plano de 1626, que no servían para el paso, pero se aprovecharían como alacenas. Las puertas pintadas estarían seguramente destinadas a estos armarios. No se hallan más menciones a estos encargos, ni tampoco Cassiano cita unas puertas pintadas.

Las tres pinturas del concurso entre Carducho, Cajés y González

Al parecer, hubo un cambio en el programa decorativo apenas salió de Madrid el cardenal Barberini. El 4 de septiembre de ese año 1626 se libraron a favor de Lorenzo Fernández de Salazar 600 reales a cuenta de tres cuadros de madera de pino “del tamaño del retrato de su majestad que está a caballo” para tres pinturas que hacían para el servicio del rey Vicente Carducho, Eugenio Caxés y Bartolomé González, que se habían de pagar a tasación⁵. El 15 de octubre recibió una libranza de 420 reales que era el finiquito de los tres marcos, y la partida advierte que eran “para tres pinturas que de nuevo se hacen para el servicio de su magestad”⁶, lo que indica que el encargo no estaba acabado. Otro tanto repite la libranza del 27 de octubre de 1626 a favor de Julio César Semini a cuenta del dorado de esos tres marcos que habían de tasar los aparejadores⁷. El 24 de noviembre se le libraron

5 AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Noticias...», p. 357. ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 49, transcripción completa nuestra: “Lorenço de Salaçar ensamblador vecino de Madrid. -Por librança de quatro de setiembre del dicho año [1626] se libraron a Lorenço de Salaçar, ensamblador, vecino de Madrid, seiscientos reales, que los hubo de a ver a cuenta de lo que montare el hacer a toda costa tres quadros de madera de pino del tamaño del retrato de su magestad que está a caballo en el salón nuevo del Alcáçar desta dicha Villa, que son para tres pinturas que de nuevo se hacen para el servicio de su magestad, que están a cargo de Vicencio Carducho, Eugenio Caxesi y Bartolomé González, pintores, cuya obra se les a de pagar a tasación”.

6 Citado en AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Noticias...», p. 362. ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 49, transcripción completa nuestra: “Lorenço de Salaçar ensamblador vecino de Madrid. -Por librança de quinze de otubre 1626 se libraron a Lorenço de Salaçar, ensamblador, vecino de Madrid, quatrocientos y veinte reales, con los quales y con seiscientos reales que tiene recibidos por librança de quatro de setiembre de mil y seiscientos y veinte y seis, se cumplieron y acabaron de pagar los mil y veinte reales que hubo de haber por hacer a toda costa tres quadros de madera de pino del tamaño del retrato de su magestad que está a caballo en el salón nuevo del Alcáçar desta dicha Villa, que fueron para tres pinturas que de nuevo se hacen para el servicio de su magestad, que están a cargo de Vicencio Carducho, Eugenio Caxesi y Bartolomé González, pintores, como parece por la tasación que dello hizo Juan de Herrera, aparejador de las obras de su magestad, en quinze de otubre de 1626”.

7 La partida dice “a cuenta de lo que montare el hacer a toda costa”, lo que constituye, sin duda, un error porque los marcos estaban ya hechos y a él le correspondía dorarlos solamente. Citado en AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Noticias...», p. 362, transcripción nuestra: “Julio César Semini pintor vecino de Madrid. -Por librança de veinte y siete de otubre de 1626 se libraron a Julio César Semini, pintor, vecino de Madrid, seiscientos reales, que los hubo de haver a cuenta de lo que montare el hacer a toda costa tres quadros de madera de pino del tamaño del retrato de su magestad que está a caballo en el salón nuevo del Alcáçar desta dicha Villa, que fueron para tres pinturas que de nuevo

534 reales y 24 maravedís como finiquito del dorado de los tres cuadros de madera de pino para “tres pinturas que de nuevo se hacen”, según tasación del pintor del infante-cardenal Pedro de Carvajal”⁸. Finalmente, la víspera de Navidad de ese año, el aparejador Juan de Herrera valoró en 120 reales, que se le libraron el último día del año, la labor de Fernández de Salazar de colgar las referidas tres pinturas y “mudar todos los quadros de la sala nueva que está encima del pórtico de la puerta principal de Palacio en el Alcázar desta dicha Villa”⁹.

La última libranza certifica que hubo un cambio importante en la disposición de las pinturas como consecuencia de la entrada de las obras de Carducho, Cajés y Bartolomé González. La colocación fue tan laboriosa que el ensamblador Lorenzo de Salazar necesitó 12 días y la ayuda de otros tantos oficiales para dejar en sus nuevos lugares todas las pinturas del Salón. No sabemos si en aquel momento se retiraron algunas de las que antes había para colocar los tres cuadros nuevos, pero no cabe duda de que tan dilatada labor incluyó pruebas diversas hasta que quedaron satisfechos los responsables.

Eugenio Cajés pidió el 4 de septiembre de 1628 el oficio de ujier de cámara por haber trabajado durante 20 años para el rey, siendo la última ocasión la pintura de un cuadro para el Salón, “poniendo por obra el servir a vuestra magestad con el cuidado posible en el estudio del”. El bureo apoyó la petición, pero el rey la desestimó porque había ordenado reducir de 17 a 8 los ujieres de cámara, si bien un año antes había burlado su propia orden cuando benefició a Velázquez con

se hacen para el servicio de su magestad, que están a cargo de Vicencio Carducho, Eugenio Caxesi y Bartolomé González, pintores, cuya obra se les a de pagar a tasación por los aparejadores de las dichas obras”.

8 Una media de 340 reales por cada marco. Es un precio algo superior al pagado por los dos marcos de Felipe IV de Velázquez, que además incluían los bastidores. Citado en AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Noticias...», p. 362; transcripción nuestra: “Julio César Semin pintor vecino de Madrid. -Por librança de veinte y quatro de noviembre de 1626 se libraron a Julio César Semin, pintor, vecino de Madrid, seiscientos y treinta y quatro reales y veinte y quatro maravedís, con los quales y con seiscientos reales que tiene recibidos por librança de veinte y siete de octubre pasado deste presente año, se le cumplieron y acabaron de pagar los mil y ducientos y treinta y quatro reales y veinte y quatro maravedís que hubo de a ver, los mil ciento y treinta y quatro reales y veinte y quatro maravedís por dorar a toda costa tres quadros de madera de pino del tamaño del retrato de su magestad que está a caballo en el salón nuevo del Alcázar desta dicha Villa, que son para tres pinturas que de nuevo se hacen para el servicio de su magestad, que están a cargo de Vicencio Carducho, Eugenio Caxesi y Bartolomé González, pintores... como todo parece por la tasación que dello hizo Pedro de Carboxal, pintor de su alteça el señor ynfante cardenal, en veinte y quatro de noviembre deste presente mes”

9 Citado por ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 49; transcripción nuestra: “Lorenço de Salaçar maestro de obras vecino de Madrid. -Por librança de treinta y uno de diciembre 1626 se libraron a Lorenço de Salaçar, maestro de obras, vecino de Madrid, ducientos y setenta y seis reales, que los hubo de haver, los ciento y cinquenta reales por un postigo que hizo enrasado con su rexa de madera en medio de seis pies de alto y cinco de ancho para la casa del Pechelín, músico de su magestad, y le puso su cerradura y le engoznó, y los ciento y veinte y seis reales restantes por tantos que pasó a doce oficiales de doce días que se ocuparon en ayudarle a acomodar y colgar los quadros de pintura que hicieron Ugenio Caxés, Vicencio Carducho y Bartolomé González, pintores de su magestad, y mudar todos los quadros de la sala nueva que está encima del pórtico de la puerta principal de Palacio en el Alcázar desta dicha Villa, como parece por la memoria que de lo susodicho dio el dicho Lorenço de Salaçar y tasación que hizo Juan de Herrera, aparejador de las dichas obras, en veinte y quatro de diciembre deste presente mes”

ese oficio. Un año más tarde lo intentó Cajés de nuevo y una vez más el bureo le apoyó, pero el rey rechazó la concesión¹⁰.

Cajés obtuvo libranza por su pintura de *Agamenón* el 3 de noviembre de 1631, de 1000 ducados según la tasación de Pedro Núñez del Valle. La libranza no la expidió el pagador Juan Gómez Mangas que habitualmente lo hacía, sino otro pagador, porque la paga corría a cargo de don Miguel de Monsalve¹¹. El pago no llegó a tener efecto, y el 9 de marzo de 1633, atendiendo a un memorial que presentó, se le libraron de nuevo los 1000 ducados por razón de “un cuadro grande que pintó a toda costa y está puesto en el salón grande nuevo del alcázar desta villa que es la ystoria de agamenón”¹². En su testamento de diciembre de 1634, Cajés declaró que la hacienda real le debía aún casi 8.000 reales de los 11000 adeudados por el cuadro del Salón¹³.

En el inventario real de 1636 se describe el lienzo de Cajés como:

“Greseida. Otro lienço al olio, del mismo tamaño y moldura, que es la Historia de Greseida, de mano de Eugenio Caxes, en que está sentado el Rei de los griegos y su padre que le está pidiendo, y en lejos un campo de guerra y en lo alto una figura con un arco en la mano sobre un carro de oro que le tiran quatro caballos blancos”¹⁴.

Aunque ha habido algunas dudas en cuanto al asunto, debido a la palabra con que se nombra a la protagonista, “Greseida”, tan ambiguo que no permite averiguar si se trata de Criseida o Briseida, las dos mujeres que toman parte en el episodio homérico de Agamenón en la guerra de Troya, como dijo Volk¹⁵. En la *Ilíada* se narra cómo los griegos saquearon la ciudad de Crise y enviaron como regalo a su rey Agamenón a Criseida, hija del sacerdote de Apolo Crises. Éste mandó un cuantioso rescate por su hija y luego fue en persona a pedir a

10 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «Los pintores de cámara de los reyes de España. Los pintores de los Austrias», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 22-4 (1914), pp. 300-301.

11 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «Los pintores de cámara...», p. 301. AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Noticias sobre Velázquez en la Corte», *Archivo Español de Arte*, 132 (1960), pp. 357-386, en esp. 361, n. 12. “Eugenio Caxesi pintor criado de su magestad vecino de Madrid. Ojo. Pagáronse estos once mil reales por otra parte y no por el pagador, y así se anota aquí, ase entendido que fue la paga por don Miguel de Monsalbe. -Por librança de tres de noviembre de 1631 se libraron a Eugenio Caxesi, pintor, criado de su magestad, vecino de Madrid, en el pagador Juan Gómez Mangas, de la consignación de millones questán aplicados para las obras para que se los pague por un quadro grande que pintó a toda costa para ponerle en el salón nuevo del Alcázar desta dicha Villa de la historia de Agamenón, como parece por la tasación que dello hizo Pedro Núñez, pintor, los quales se libran en virtud de orden de los señores de la junta de obras y bosques firmado del señor don Francisco de Prado, secretario de la dicha junta, su fecha de tres de noviembre deste presente año”.

12 AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), pp. 43-61, en esp. 49.

13 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada: Universidad, 1978, p. 38.

14 MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Qvados y otras cosas que tiene sv Magestad Felipe IV en este Alcazar. Año de 1636*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007 [en adelante, Inv. 1636], p. 84, n° 411.

15 VOLK, Mary Crawford, «Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace», *Burlington Magazine*, CXXII (1980), pp. 168-180, en esp. 176.

Agamenón que la dejara libre. Como se negó, Crises pidió ayuda a Apolo, quien envió una peste a las tropas griegas. Esto obligó a Agamenón a liberar a Criseida y tomó en su lugar a su prima Briseida, amada de Aquiles, lo que provocó su cólera, su retirada de la guerra de Troya y la momentánea derrota griega hasta que obtuvo de nuevo a Briseida. La descripción del inventario de 1636 no deja lugar a dudas de que se trata de la primera, porque, si es un padre quien la pide, es el sacerdote Crises.

Esta conclusión aleja la posibilidad de que sea un dibujo preparatorio de la pintura el que existe en los Uffizi (Fig. 1), tal como se ha propuesto¹⁶. Delante del rey, sentado, que tiene a su lado, arrodillada, a una mujer, se presenta un militar, que está en pie. Se atribuyó a Cajés tradicionalmente, de acuerdo con una mención a tinta que existía a su derecha que ponía “Eugenio Casesi”, aunque Angulo y Pérez Sánchez dudaron de que fuera suyo por razones de estilo, admitiéndolo con reservas en razón de una fecha muy temprana¹⁷, lo que no sería el caso. Más decisivo es que quien solicita a la mujer sea un soldado, lo que valdría para una escena de Aquiles que reclama a Agamenón a su amada Briseida, pero no para el cuadro de Cajés, donde el que la pide es un sacerdote que está de rodillas, según señala el inventario de El Pardo de 1701¹⁸.

En lo que respecta al cuadro de Carducho, éste realizó una petición el 31 de octubre de 1631 para obtener la merced real de una vara de alguacil de corte, civil y criminal, con paso para la persona que nombrase, y alegó como uno de sus méritos “haber pintado un lienço de Scipión que vale más de mil ducados”. La junta de obras y bosques informó favorablemente, pero Felipe IV anotó “Pida otra cosa”; sin embargo, concedió ese privilegio a Velázquez dos años más tarde¹⁹.

El inventario de 1636 lo describía del siguiente modo:

“Cipión. Otro lienço al olio grande, del mismo tamaño que el dicho, con moldura dorada y negra, de una conjuración que hizo Cipión a los romanos, es de mano de Viçençio Carducho, en que esta el dicho Cipión vestido a lo romano, armado en la mano derecha una espada alta y la izquierda conjurando, y abajo Julio Çiçerón con una corona de laurel y muchos soldados al otro lado”²⁰.

16 LAPUERTA MONTTOYA, Magdalena, *Los pintores de la corte de Felipe III. La casa real del Pardo*, Madrid, Encuentro, 2002, p. 314, n. 55, la identifica con la pintura de Agamenón, pues cree distinguir en segundo término un sacerdote. Esa figura pensamos que forma parte de los cortesanos del rey, y no tiene en absoluto actitud de pedir. También opina que es dibujo preparatorio PIERGUIDI, Stefano, “Il ‘Ratto di Elena’ di Guido Reni nel contesto del ‘Salón Nuevo’ dell’Alcázar di Madrid,” *Studi di Historia dell’Arte*, 22 (2011), pp. 145-158, en esp. 151.

17 ANGULO, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus of spanish Drawings. Madrid, 1600-1650*, Oxford: Harvey Miller, 1977, p. 25, n° 91, con ilustración en p. XXV; no propusieron una obra para la que se hizo el dibujo.

18 “[60] Primeramente Un Lienzo grande de un emperador Con su guarda y hombre que esta delante puesto de rodillas de mano del Vgenio Cases Con marco negro tassado por Don Ysidoro Arredondo en doscientos doblones” (FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II*. t. II, Madrid: Museo del Prado, 1981, p. 137).

19 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 121 (1958), pp. 59-66, en esp. 63-64.

20 Inv. 1636, p. 84, n° 407.



Fig. 1. Eugenio Cajés, *Agamenón, Aquiles y Briseida*, antes de 1627. Florencia, Uffizi.

Se ha interpretado ordinariamente el asunto como Publio Cornelio Escipión el Africano en alguna arenga antes de una batalla o en el episodio de su continencia, pero, si la primera propuesta es verosímil, nada tiene que ver con aquélla en que el general romano rechaza a una esclava. William B. Jordan pensó que la clave del asunto se hallaba en la presencia de Cicerón coronado con laurel, tal vez como poeta²¹. El romano narra en el libro VI de su República cómo Escipión el Africano se apareció en sueños a su nieto adoptivo, el tribuno militar Escipión Emiliano, cuando éste visitó al rey núbido Masinisa en el norte de África, y le reveló que destruiría Cartago y vencería a Numancia: “¿Ves aquella ciudad [Cartago] que obligada por mí a obedecer al pueblo romano renueva prístinas guerras y no puede quedarse quieta? [...] a la cual vienes ahora a combatir como casi un soldado. Destruirás ésta como cónsul en este bienio, te ganarás por ti

21 JORDAN, William B., «Velázquez's lost Expulsion of the Moriscos», en VV.AA., *Velázquez's Philip III. Donated by William B. Jordan*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, pp. 7-39, en esp. 10-11. https://www.afpradomuseum.org/media/files/Projects/Catalogue/Philip_III_Catalogue.pdf.

mismo el sobrenombre que hasta ahora tienes de nosotros como hereditario”²². La escena de Carducho representaría el cumplimiento del sueño relatado por Cicerón, cuando Escipión Emiliano jura como cónsul ante sus soldados antes de destruir Cartago. Extraña, de todos modos, que la única referencia al sueño sea la figura de Cicerón.

Nos parece, como dijo Volk²³, que la descripción del inventario coincide con mucha mayor exactitud con la historia narrada por Tito Livio acerca de la actitud heroica adoptada por el primer Escipión tras la gran derrota infringida en Cannas a los romanos por el genio estratégico de Aníbal Barca, cuyo ejército era muy inferior en número:

“A pesar de que había cuatro tribunos militares sobre el terreno [...] el mando supremo fue otorgado por unanimidad a Publio Escipión, que era bastante joven, y a Apio Claudio [...] Algunos jóvenes nobles, con Lucio Cecilio Metelo a la cabeza, volvieron sus ojos al mar con la intención de abandonar Italia a su destino y refugiarse con algún rey. Esta mala noticia, además de terrible y desconocida, cayó encima del resto de desastres y paralizó a los presentes de asombro y espanto. Pensaban que se debía convocar un consejo para tratar sobre esto, pero el joven Escipión [...] proclamó que aquello no era asunto para un consejo [...] Salió con unos pocos seguidores hacia el alojamiento donde estaba Metelo y encontrando allí a los jóvenes a quienes el informe había hecho reunirse en consejo, alzó su espada desnuda sobre las cabezas de los conspiradores y pronunció estas palabras: «Juro solemnemente que no abandonaré a la república de Roma, ni consentiré que otro ciudadano romano lo haga; si rompo a sabiendas mi juramento, que tú, Júpiter Óptimo Máximo, me destruyas completamente a mí, a mi hogar, a mi familia y a mis propiedades. Os exijo, Lucio Cecilio y a cuantos están presentes, que prestéis este juramento. Que quien no jure sepa que esta espada se blandirá contra él». Ellos estaban en tan gran estado de miedo como si vieran al victorioso Aníbal ante ellos, y todos prestaron el juramento y se entregaron a la custodia de Escipión”²⁴.

Proponemos que el asunto de esta pintura fuera el de *Publio Cornelio Escipión jurando ante Lucio Cecilio Metelo defender a Roma*, o, más abreviadamente, *El juramento de Publio Cornelio Escipión tras la derrota de Cannas*.

En su testamento de noviembre de 1638, Vicente legó a su sobrino Luis Carducho “el borroncillo de Cipion” y en el inventario hecho a continuación, tras su fallecimiento, figuró “Lo que su magestad debe del quadro del Scipion cuyos papeles están en obras y bosques mil ducados” y “Un legaxo del oratorio de la tore de la Parada y de Scipion”²⁵.

22 Efectivamente, fue nombrado cónsul en dos ocasiones, la primera en el año 147 a. C. en la tercera guerra de Cartago (149-146), y la segunda en el 134 a. C. en la guerra numantina (144-133) por la que recibió los sobrenombres de Africano Minor y Numantino; fue un gran mecenas, protector de Polibio.

23 VOLK, Mary Crawford, «Rubens in Madrid...», p. 176.

24 TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, XXII, 53 <https://www.imperivm.org/tito-livio-la-historia-de-roma-libro-xxii-ab-urbe-condita/>.

25 CATURLA, María Luisa, «Documentos en torno a Vicente Carducho», *Arte Español*, XXVI (1968-1969), pp. 145-221, en esp. 174, 186 y 190, respectivamente.

En el verano de 1640 reclamó su sobrino, el presbítero José Carducho, que se tasara el cuadro y se pagara o se devolviera, y declaró que lo pintó “en competencia de otros que se pagaron mil ducados y el de su tío fue tenido por mejor no se le an pagado”. Afirma que al difunto Cajés se le había pagado ya -sería a sus herederos tras su muerte en 1634- y que se le pagara o se devolviese “pues no sirve y se ha quitado del Salón”²⁶. El 14 de agosto se vio la petición en la junta de obras y bosques, que aconsejó que, en efecto, se le pagara o se devolviese, y el rey se decantó por lo primero una vez tasado²⁷. El 12 de agosto de 1641, un año más tarde, eligió la junta a Velázquez para que valorara la pintura con Félix Castello, designado por los testamentarios de Carducho²⁸, sin que conozcamos el resultado de la estimación ni el momento en que se pagó a los herederos.

Nada sabemos del asunto de la pintura de Bartolomé González. Orso pensó con razón que no permaneció mucho tiempo en la nueva sala, pues no la mencionan Carducho en sus *Diálogos* ni el inventario real de 1636. Según propone, la rivalidad existente entre los tres pintores reales de Felipe III se agravó al año siguiente, cuando el rey decidió añadir más leña al fuego incorporando como cuarto contendiente a su pintor Velázquez y ordenando que los cuatro pintaran un mismo asunto, *La expulsión de los moriscos por Felipe III*²⁹.

A falta de más datos que los antes expuestos, debemos recurrir a la lógica si queremos hacer alguna propuesta sobre el asunto de la desaparecida pintura de Bartolomé González. La orden real incluía la hechura simultánea de tres cuadros del mismo tamaño por parte de los tres pintores que habían sido elevados a la condición real por Felipe III, y entre ellos, su retratista principal, González. Los cuadros y sus marcos se hicieron con rapidez durante el segundo semestre de 1626 quedando colgados en el Salón antes de las Navidades de ese año.

Un segundo dato llamativo es la ausencia total de noticias en las cuentas e inventarios reales acerca de la pintura de Bartolomé González³⁰, aunque no

26 AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Algunas noticias...», p. 48.

27 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Sobre las relaciones...», p. 64; transcrito en VOLK, Mary Crawford, *Vicente Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1977, p. 279, y LAPUERTA MONTROYA, Magdalena, *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2002, p. 373, n. 133 y 134: “El licenciado Joseph Carduchi ha representado que Vicente Carduchi su tío, pintor de vuestra Magestad, hizo por mandado un quadro de la historia de Scipión para el salón del alcázar desta villa, el qual no se le ha pagado en tanto tiempo, siendo así que a Eugenio Caxesi que hizo otro para el mismo efecto, se le pagó luego. Y porque para cumplir su testamento del dicho su tío y las mandas dél y dar satisfacción a algunas deudas no ay hazienda bastante, supplica a vuestra Magestad se sirva de mandar se le pague o se le vuelba pues no sirve y se ha quitado del salón”.

28 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid: M. Guijarro, 1885, p. 129.

29 ORSO, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton: University of Princeton, 1986, pp. 50-52.

30 José Carducho hizo en 1640 la afirmación de que se habían pagado 1000 ducados a los otros pintores, lo que no parece exacto, a la vista de lo declarado respecto al cobro de las libranzas de Cajés -aunque los herederos pudieron terminar de cobrar entre su muerte y ese año- o a la ausencia de noti-

haya duda de que llegó a estar colgada en las paredes del salón Nuevo. En nuestra opinión, esa tercera pintura pudo ser *La expulsión de los moriscos*; más adelante volveremos sobre esta propuesta. Puesto que incluía el retrato del rey difunto, fue encomendada a quien había sido su retratista principal. Pensamos que lo pintado por González sería criticado por los entendidos de la Corte, lo que originaría la inmediata retirada del cuadro, su devolución al pintor y el encargo a Velázquez de hacer una nueva pintura con el mismo asunto. Un resultado tan negativo determinaría que Bartolomé González -que cobraba como pintor real unos gajes superiores a los de sus dos compañeros en la contienda- no osara nunca reclamar por este cuadro, ni tan siquiera en sus últimas voluntades de 1627³¹.

2. AÑO 1627. LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS DE VELÁZQUEZ Y LOS ENCARGOS A ROMA Y MILÁN

La expulsión de los moriscos

El asunto del concurso para el lienzo de *La expulsión de los moriscos* para el salón Nuevo ha sido objeto de mucha atención por parte de la historiografía. Narra Pacheco:

“Últimamente hizo un lienzo grande con el retrato del Rey Felipe III, y la no esperada expulsión de los moriscos, en oposición de tres pintores del rey, y habiéndose aventajado a todos, por parecer de las personas que nombró Su Majestad (que fueron el Marqués Juan Bautista Crescencio, del hábito de Santiago, fray Juan Bautista Maíno, del hábito de Santo Domingo, ambos de gran conocimiento en la pintura), le hizo merced de un oficio muy honroso en palacio, de uger de cámara con sus gajes, y no satisfecho de ésto le añadió la ración que se da a los de la cámara, que son doce reales todos los días para su plato, y otras muchas ayudas de costa”³².

Pacheco incurrió en algunas inexactitudes en este párrafo. El tratadista, al regresar de Madrid, continuó escribiendo su obra, falleció en 1644 y su escrito se publicó en 1649 de forma póstuma. Cruz Valdovinos señaló que Pacheco abandonó la corte y volvió a Sevilla en los últimos días de 1626 o primeros del año 1627³³, luego no contempló de modo directo lo sucedido a partir de entonces, sino que hubo de saberlo a través de cartas de su yerno. No es extraño

cias respecto a Bartolomé González como hemos comentado (AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Algunas noticias...», p. 48).

31 PIERGUIDI, Stefano, «Il ‘Ratto di Elena’...», p. 147, formula la hipótesis de que la tela de González no gustó, que podía ser un *Jacob y Esaú* o *Salomón y la reina de Saba*, que serían inmediatamente encargadas a Rubens o a Domenichino, o bien de algún asunto sustituido por otro muy pronto.

32 PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su Antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649, p. 103.

33 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, p. 78.

que puedan existir errores. Velázquez juró el oficio de ujier el 7 de marzo de 1627³⁴ y solían pasar unos meses entre la concesión y el juramento; además, según el citado autor, nunca percibió gajes por ese título, pues eran incompatibles con los que ya cobraba como pintor, pero sirvió para disimular la arbitrariedad de la concesión de la casa de aposento, que el rey le dio en septiembre de 1625 contra la opinión de la Junta a pesar de que Velázquez no tenía ningún derecho a ella. Haciéndole ujier subsanaba la ilegalidad, pues era la casa que disfrutaba el difunto ujier Alonso del Hoyo³⁵. En cuanto a la ración como los barberos de cámara, que le proporcionaba los 12 reales diarios, se le dio por orden real del 18 de septiembre de 1628 “en consideración de que se ha dado por satisfecho de todo lo que se le debe hasta oy de las obras de su oficio que a hecho para mi servicio y de todas las que adelante mandare que haga”³⁶. Junto a *La expulsión de los moriscos* faltaba por pagar, al menos, el *Baco*, pero posiblemente eran más las pinturas que había hecho para el rey en estos años.

Otros tratadistas posteriores hablan del concurso. Díaz del Valle siguió fielmente a Pacheco³⁷. Jusepe Martínez se refirió claramente a una actuación simultánea de los cuatro pintores: “Este se hizo a competencia de cuatro pintores, los mejores, haciendo cada uno su cuadro del mismo tamaño”³⁸. No podemos confiar demasiado en el aragonés, que no residía en Madrid en aquellos años y que obtuvo testimonios no de primera mano y así llegó a afirmar que la obra de Velázquez estaba fechada en 1610³⁹. Palomino, casi un siglo después de que sucedieran los hechos, añadió los nombres de los pintores reales. “Ultimamente hizo de orden de Su Magestad el Lienzo de la Expulsion de los Moriscos por el piadoso Rey Don Phelipe Tercero, bien merecido castigo de tan infame, y sediciosa gente; pues siendo Infieles a Dios, y al Rey, permanecían obstinados en la Secta Mahometana, y tenían inteligencia secreta con los Turcos, y Moros de Berberia para revelarse. Pinto Don Diego Velazquez esta Historia en oposición de tres Pintores del Rey, (Eugenio Caxes, Vicencio Carduchi, y Angelo Nardi),

34 ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 53. Considera que fue el premio por haber ganado el concurso.

35 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez...*, p. 67.

36 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (ed.), MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel (coord.), PITA ANDRADE, José Manuel (dir.), *Corpus Velazqueño*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, t. I, p. 72, doc. 58.

37 “Admirose con estos favores y mercedes de Su Magestad, e hizo un retrato de la majestad del rey Felipe III en un lienzo grande y la expulsión de los Moriscos de España, en oposición de tres pintores de Su Magestad” (DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, *Epílogo y nomenclatura de algunos hombres famosos en esta Arte*, manuscrito redactado entre 1656-1659, fol. 57v-59; ed. GARCÍA LÓPEZ, David, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, p. 261).

38 MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 1673 (ed. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1866), pp. 117-118.

39 “...y así el rey le mandó hacer un cuadro con la esclusión de los moros de España, que fue hecho en 1610 de grandeza de cinco varas de proporción y de anchura 3 varas y media. Colgáronse en el salón mayor de palacio, en donde se conoció por esta obra la virtud de nuestro pintor, siendo el retrato muy parecido con la historia, de lo cual corrida la envidia quedó arrinconada” (MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos...*, p. 117).

y aviéndose aventajado a todos por parecer de las personas que para este efecto nombró su Magestad, que fueron el Reverendo Padre Juan Bautista Maíno y don Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre, fue elegido para colocarse en el Salón grande, donde oy permanece”⁴⁰.

Por lo general se ha pensado que los cuatro pintores hicieron otros tantos lienzos con el mismo asunto de la expulsión de los moriscos. Pero los datos no apoyan esa idea. Carducho, Cajés y Bartolomé González estaban haciendo sus cuadros por voluntad del rey el 4 de septiembre de 1626, cuando se les hacían ya marcos, y se colgaron juntos en el salón Nuevo poco antes del 24 de diciembre de ese año. Nada se dice entonces de Velázquez. Este carácter sincrónico en la hechura y la igualdad de los formatos permitiría a los cortesanos, al colgarse juntas las tres pinturas, someterlas a escrutinio y opinar sobre ellas, a modo de concurso público. Respecto a los asuntos -es claro que en el caso de Carducho y Cajés- los cuadros tuvieron diferente tema, lo que igualmente ocurriría con el de González. Ese fue el verdadero concurso, acaecido en 1626 y no en 1627. Confirma nuestra visión las palabras de José Carducho en 1640: “en competencia de otros que se pagaron a mil ducados y el de su tío fue tenido por mejor”⁴¹. La cifra se constata en cuanto a Carducho y Cajés, y es la única alusión documental que se ha encontrado sobre algo parecido a un concurso. Efectivamente, hemos visto que el Agamenón de Cajés se tasó en 1000 ducados, aunque a su muerte no hubiera cobrado más que una parte, y que el inventario hecho a la muerte de Carducho en 1638 registraba los citados 1000 ducados de deuda de la hacienda real por su Escipión. González, como hemos señalado, no consta que reclamara nada por su pintura, pero tampoco ningún pago, libranza o deuda por ella.

En 1627 sólo Velázquez haría un cuadro para el Salón. No hay una sola noticia documental en ese año respecto a los otros tres pintores hipotéticamente participantes en el supuesto concurso. La razón rechaza, además, que se convocara a cuatro pintores para trabajar en un mismo asunto, pues es impensable que el rey estuviera dispuesto a pagar cuatro cuadros si solo había de aprovechar uno⁴². Si hubiera tenido lugar un concurso al modo de las convocatorias académicas de premios en el siglo XVIII, pagándose solo al ganador, los detalles hubieran trascendido en crónicas y cartas. El silencio de las cuentas y documentos sobre el supuesto concurso de 1627 es un argumento poderoso a favor de la hipótesis que hemos anticipado: Velázquez pudo repetir a principios de 1627 la pintura de Bartolomé González que no convenció. Como el marco estaba ya hecho, no fue preciso encargar uno nuevo, otro argumento más a favor de la tesis.

El encargo a Velázquez de sustituir la pintura de González evidenciaría la gran confianza del rey y el conde-duque en el sevillano, algo muy halagüeño para Pacheco. Pensamos que el tratadista no expuso lo sucedido en toda su

40 PALOMINO, Antonio, *El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid: Joaquín Antonio de Bedmar, 1724, p. 327.

41 AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Algunas noticias...», p. 48.

42 Hellwig y Morán Turina pensaron que se trataba de un topoi y que no hubo tal concurso.

crudeza, y se limitó a reseñar que su yerno había triunfado en esa oposición, sin mencionar el nombre de los supuestos contrincantes y menos aún el de Bartolomé González⁴³, pues a los tres habría conocido y tratado en el tiempo que pasó en Madrid entre 1624 y 1626. Y si dio por vencedor a Velázquez, no dejaba de tener razón, pues su pintura -que sustituía a una de las del concurso de 1626- debió recibir excelentes críticas por parte de Crescenzi y Maíno y, sobre todo, una magnífica recompensa en 1628 con la ración como la de los barberos, en la que Velázquez se daba por pagado de todas las obras pendientes, mientras Carducho y Cajés no habían cobrado nada todavía ni lo harían hasta muchos años después. Y aún hubo más: el *Escipión* -y sin duda también *Agamenón*- fueron retirados del Salón para dar entrada a nuevas pinturas entre 1636 y 1640, cuando, en este último año, José Carducho indicaba que el *Escipión* “no sirve ya y se ha quitado del Salón”. En cambio, *La expulsión de los moriscos* seguía allí en tiempos de Palomino representando al rey Felipe III.

En caso de que se acepte la verosimilitud de nuestra hipótesis, conviene recordar que el 5 de septiembre de 1625, la junta del aposento ordenó al marqués de Flores, caballerizo mayor del rey, lo siguiente: “Señor mio, mandad que a Velazquez el pintor, se le de en la Armería todo lo que hubiese menester para hacer los retratos que tiene entre manos de su magestad, que Dios guarde, y del rey que haya gloria. Dios os guarde como desseo. Del aposento a 5 de septiembre 1625”⁴⁴. Este documento, al que se solía asignar el año de 1628 por una mala lectura, fue utilizado en nuestro estudio del retrato ecuestre de Velázquez, junto a la orden precedente del 1 de junio de 1625 en que se ordenaba dar al pintor los arneses que precisara. Respecto a la orden de septiembre, interpretamos en 2024 que señalaba el momento en que comenzó a retocar el retrato ecuestre que había pintado para figurar en los festejos de la victoria de Breda y que terminó en un testero del Salón, hasta que fue sustituido por la imagen equivalente de Rubens en marzo de 1628. Omitimos allí cualquier consideración de la mención a un retrato que tenía entre manos “del rey que haya gloria”. No parece que existan más datos por el momento relativos a un retrato de Felipe III armado hecho por Velázquez entonces.

Con una perspectiva de conjunto más amplia tras examinar los encargos a los pintores reales de Felipe III en 1626 y la -seguramente inmediata- orden a Velázquez en 1627 de que pintara *La Expulsión de los Moriscos*, consideramos una hipótesis que ya planteó Orso respecto a la rivalidad que existía entre los antiguos pintores reales y el recién llegado⁴⁵. La presencia del retrato ecuestre de Felipe IV debió ser para los tres antiguos un motivo de resquemor difícilmente tolerable, pues significaba que el sevillano obtenía el honor de entrar en el

43 González testó el 8 de octubre de 1627 y falleció el 1 de noviembre.

44 Sobre el error en las fechas de las dos órdenes a la Real Armería en 1625 de prestar a Velázquez lo que precisara para retratos del rey, véase CRUZ YÁBAR, Juan María, «La primera decoración...», p. 220, que incluye las transcripciones correctas.

45 ORSO, Steven N., *Philip IV...*, pp. 51-52.

Salón nada menos que con una pintura que iba a ocupar un lugar idéntico al del famosísimo Tiziano del Emperador en Mühlberg. Pero la indignación tuvo que ser máxima cuando supieron que iba a hacer, además, un retrato de Felipe III, desbancando a quien había sido su pintor de retratos, González. Quizá sus enfados motivaron que recibieran en 1626 el encargo de hacer las tres pinturas para el Salón, que repararían la injusticia de que Velázquez estuviera representado allí y ellos ausentes. Puesto que González reivindicaba su antiguo papel, se le dio el mismo cometido que suponemos encargado a Velázquez en septiembre de 1625, una *Expulsión de los moriscos* que incluía el retrato de Felipe III armado en el acto de llevar a cabo su designio. Ese retrato reparaba otra injusticia, la ausencia de un retrato del padre del rey en las pinturas del Salón. Colofón de esta hipótesis sería la defectuosa pintura de González y su sustitución por la del mismo asunto de Velázquez de forma casi inmediata.

Resta por examinar el aspecto de la pintura de Velázquez. Disponemos de dos textos que la describen. El inventario de 1636 lo reseña como:

“Expulsión de los Moriscos. Otro lienço al olio, del tamaño de los dos de arriba, de la Expulsión de los Moriscos, en que está el Señor Rei Phelipe 3º armado, bestido de blanco y a su lado derecho una figura de España asentada con triunfos de guerra y una tropa de moriscos y moriscas que ban saliendo con un letrero abajo en latín, tiene moldura dorada y negra, y el dicho lienço es de mano de Diego Belazquez”⁴⁶.

Palomino, que llegó a conocer la pintura, la describe de este modo:

“En el medio de este Quadro está el Señor Rey Phelipe Tercero Armado y con el Bastón en la mano señalando a una tropa de hombres, mugeres y niños, que llorosos, van conducidos por algunos soldados, y a lo lexos unos carros, y un pedazo de Marina, con algunas Embarcaciones para transportarlos. Ay diversos Autores que de esto tratan: y algunos dicen que passaban de ochocientos mil, y otros de novecientos mil. A la mano derecha del Rey está España, representada en una Magestuosa Matrona, sentada al pie de un Edificio, en la diestra mano tiene un Escudo y unos Dardos, y en la siniestra unas espigas, Armada a lo Romano y a sus pies esta Inscripción en el Zócalo: *Philippo III. Hispan. Regi. Cathol. Regum Pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pazis et Iustitiae Cultori; publicae Quietis assertori; ob eliminatos faeliciter Mauros, Philipus IV. robore ac virtute magnus, in magnis maximus animo ad maiora nato, propter antiq. tanti Parentis, et Pietatis, observantiae que, ergo Trophaeum Hoc erigit anno 1627*. Acabóle Velázquez en el dicho año, como se califica de la firma, que puso en una Vitela, que fingió en la grada inferior, que dize assi: “*Didacus Velázquez Hispalensis. Philip IV. Regis Hispan. Pictor ipsiusque iusu fecit, anno 1627*”⁴⁷.

46 Inv. 1636, p. 84, nº 409. BOTTINEAU, Yves, «L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (suite)», *Bulletin Hispanique*, 60-1 (1958) [en adelante Inv. 1686], pp. 30-61, en espec. 41. [67] “Otro quadro del mismo tamaño de la Espulsión de los moriscos por el Sor Rey Dn Phelipe terçero original de mano de Diego Velázquez”.

47 PALOMINO, Antonio, *El Parnaso...*, p. 327.

No hay noticia de que quedara fragmento alguno del cuadro tras el incendio de 1734. Se considera la *Cabeza de Felipe III* del Museo Nacional del Prado (45,5 x 37 cm, P008374, Fig. 2) un estudio previo de Velázquez para la elaboración de esta pintura. El donante de la obra, el gran historiador William B. Jordan, la legó al Museo, después de haberla adquirido tras identificarla con dicho estudio. Velázquez no había podido retratar a Felipe III, muerto en 1621, antes de su llegada a Madrid⁴⁸, y quizá tuvo por conveniente elaborar un modelo abocetado para familiarizarse con su rostro. Parece una propuesta acertada, si bien resulta algo extraña la mirada dirigida del rey a lo alto, pues, según la descripción del inventario y de Palomino, debía haber mirado hacia la hilera de moriscos. Podría tratarse del modelo que elaboró Velázquez en 1625, cuando iniciaba sus estudios del Felipe III armado que preparaba por entonces⁴⁹.



Fig. 2. Velázquez, *Felipe III*, 1625. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Se ha querido identificar como único vestigio del concurso un dibujo preparatorio con cuadrícula atribuido a Vicente Carducho (380 x 504 mm, lápiz, pluma y aguada azul sobre papel verjurado amarillento, Museo del Prado,

48 JORDAN, William B., «Velázquez's...».

49 Es posible que, en una primera idea, hubiera algún ángel en el cielo como en el caso del Felipe II de Tiziano con el que iba a hacer pareja.

D003055, Fig. 3) en el que aparece una ingente masa de hombres, mujeres y niños que van embarcando en una nave situada a la derecha, bajo la vigilancia de un grupo de soldados, mientras otros, en fila, van llegando a la playa. Cruz Valdovinos pensó que los pintores pudieron hacer dibujos con los proyectos para mostrar a los jueces del concurso y que éste sería un detalle, pues el cuadro de Velázquez tenía formato vertical y el dibujo lo tiene apaisado⁵⁰. En nuestra opinión, el dibujo -al margen de que sea o no de Carducho- puede fecharse en 1609/10, poco después del acontecimiento; la pintura, si existió, no se conoce, y nada tiene que ver con lo que describen los inventarios acerca de la obra de Velázquez.



Fig. 3. Vicente Carducho, *Expulsión de los moriscos*, 1610.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Como advirtió Jordan, esta pintura se emparejó con la de la *Alegoría de Felipe II* en la misma pared medianera con el salón de Comedias, mediante simetría especular, con los respectivos reyes en posiciones centrales, pero en posturas contrarias, Felipe II mirando hacia la izquierda y Felipe III hacia la derecha, y ambos en pie, el fondo marino con figuras y el prisionero turco y la alegoría de España en la parte baja a izquierda y derecha, respectivamente.

50 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez...*, p. 79. Gállego (GÁLLEGO, Julián, *Diego Velázquez*, Barcelona; Anthropos, 1983, p. 61), seguido por Orso (ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 53) admitiendo el concurso, se inclinó por pensar en unos bocetos.

Los encargos a Roma y Milán

La suposición de que se iniciaba un cambio de programa en la decoración del Salón poco después de que Cassiano dal Pozzo lo visitara viene a sustentarse en el encargo de los tres nuevos cuadros a los pintores reales en 1626, los primeros que se hicieron con la finalidad de decorar el Salón, a excepción de los dos retratos de Felipe IV de Velázquez, pues, como ya señalamos, los que se habían colgado antes procedían de otras habitaciones del Alcázar o de otras casas del rey.

La iniciativa de una decoración pensada antes de los encargos se confirma con la noticia de la existencia de una carta del rey dirigida al conde de Oñate, embajador en Roma, el 27 de enero de 1627 para ordenarle que encargara unas pinturas para el Salón. La carta, conservada en el Archivo General de Simancas, dada a conocer por Gérard, dice lo siguiente:

“El Rey. Conde de Oñate pariente del mi Consejo y mi embaxador en Roma. Para una de las piezas de mi quarto he mandado que se hagan diferentes pinturas y entre ellas las que se dizen en el Papel que va con esta de Joan Gomez de Mora del tamaño y Historia que se advierte en el y de mano del Pintor que va apuntado; yo os encargo deis orden para que se hagan luego ahí essas poniendose todo cuydado en que sean muy buenas y vengan con brevedad y bien condicionadas y lo que costaren lo pagareis ahí o remitireis aca la paga como os pareciere y avisareisme de como quedays con este cuydado del. Pardo a 27 de enero de 1627. Yo el Rey. Don Joan de Billela”⁵¹.

El registro de minutas de las cartas del conde de Oñate, no citado antes de ahora a este respecto, modifica la fecha de la carta real, adelantándola al 16 de enero:

“Pintura [al margen]. Señor: En carta de 16 de Henº se sirve VM de mandarme haga hacer quatro pinturas conforme la traça que vino con ellas; en q^{to}. es de mi p^{te} será VM obedecido, procurando que estos quadros se pinten con el cuidado y dilig^a posible, de que a su tpo. avisaré a VM cuya RL etc.”⁵².

Entendemos que la fecha de la minuta es la correcta, pues la relación está elaborada por el secretario de Oñate según se hacían las cartas. El documento procedente del Archivo de Simancas, en cambio, incluye dos textos en un mismo papel, pero con fechas muy distantes. El primero es el de arriba, fechado el 27 de enero de 1627, e inmediatamente sigue una nota de entrega redactada y firmada por Gómez de Mora en la que da cuenta de que Oñate entregó el 26 de

51 GÉRARD, Veronique, «Philip IV's early italian comissions», *The Oxford Journal*, vol. 5-1 (1982), pp. 9-14. Transcripción completa en GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006, pp. 352-353.

52 Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica, Mss 18435. Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, conde de Oñate, *Minuttas de cartas que el conde de Oñatte, mi S^{or}, escribió a Su Magd desde que salió de Madrid...a la embajada de Roma*, p. 290.

mayo de 1629 en el Alcázar tres de las cuatro pinturas encargadas por el rey. El arquitecto real, que elaboró las instrucciones sobre medidas, asuntos y pintor o pintores, al recibir los cuadros, desearía dejar constancia de que había sido un encargo del rey a su embajador, y para ello reprodujo la carta del rey a partir de algún registro que guardaría el secretario Juan de Villela. Bien el registro o su transcripción incluían un error en la fecha.

Queda probado por la correspondencia de Guido Reni que este pintor tenía ya encomendado por el embajador español el 19 de agosto de 1627 el cuadro que tenía que hacer, según se dirá al comentar la pintura del boloñés.

También hay datos respecto a encargos de pinturas hechos al gobernador de Milán por este mismo tiempo. En cambio, dos pinturas que llegaron de Nápoles en 1629 probablemente debieron ser regalo de su virrey, pues no está documentado que se tratara de un encargo.

Ninguno de estos cuadros vino a España antes de 1629, y nos ocuparemos de ellos en el año en que llegaron a Madrid.

3. 1628. LAS PINTURAS DE RUBENS

Las circunstancias históricas de la segunda venida de Rubens a España

Uno de los principales problemas que se plantean a los historiadores es si existió o no un encargo previo hecho a Bruselas por la Corte española para que hiciera pinturas para el Salón, pues en septiembre de 1628, el flamenco llegó a Madrid con ocho cuadros para el rey. Aunque la mayoría de los autores recientes se han inclinado a favor de un supuesto encargo del que no hay datos, consideramos necesario revisar la cuestión con profundidad.

A tal efecto, conviene examinar los acontecimientos que precedieron la venida del pintor a Madrid, cuyo análisis parece necesario para fundamentar cualquier hipótesis sobre el problema planteado. Seguiremos para ello la actividad conocida del flamenco a partir de enero de 1627, en que la Corte española solicitaba la colaboración del embajador en Roma y, probablemente, del gobernador de Milán.

Es bien conocido que Rubens, además de ser pintor de la infanta Isabel, era consultado continuamente por ésta en asuntos políticos después de que hubiera muerto el archiduque Alberto. Además de pintar para la infanta y para multitud de clientes, cumplía las comisiones más diversas que le pedía la que llamaba su señora.

A lo largo de 1626, el pintor mantuvo una continua correspondencia con su amigo parisino Pierre Dupuy, bibliotecario de Luis XIII, y con su hermano Jacques, a los que había conocido en el tiempo (1622-1624) en que se ocupaba del encargo de decorar la galería de María de Medicis del palacio parisino del Luxemburgo. Curiosamente, a pesar de su común interés por la historia y el arte, estas cartas están llenas de noticias sobre acontecimientos políticos y no asoma el menor dato sobre las pinturas que hacía o los encargos que recibía

entonces⁵³. El día 19 de noviembre de 1626, Rubens avisó a Dupuy para que no le escribiera en tres semanas, pues iba a emprender un viaje que duraría en torno a un mes; el 26, el pintor Jan Brueghel el joven comunicaba al cardenal Federico Borromeo que Rubens había vendido bienes artísticos al rey de Inglaterra -en realidad, al duque de Buckingham, al que había conocido en París en 1625 y hecho su retrato- por valor de 130.000 escudos⁵⁴. Además de muchas pinturas, Rubens le vendía su gabinete de maravillas. Posiblemente, tras esta decisión estaba la voluntad de la infanta Isabel, que deseaba entablar conversaciones con el rey Carlos I para lograr las paces entre España e Inglaterra, en las que reservaba un papel decisivo a Rubens. El pintor marchó a Calais para concluir la operación y después a París, donde se hallaba el 28 de diciembre con un ataque de gota⁵⁵. Allí esperó al neerlandés Balthazar Gerbier, también pintor y hábil en negociaciones diplomáticas, un *alter ego* del flamenco en la corte inglesa, comisionado por el duque de Buckingham. Se vieron en París entre el 2 y el 15 de enero de 1627, aparentemente para tratar de la venta, pero, sobre todo, para iniciar conversaciones sobre la paz, la tarea que ocupará al pintor desde entonces hasta noviembre del año 1630 en que se concluyó la firma.

El 25 de enero de 1627 Rubens estaba de vuelta en Amberes. Isabel, seguida por Espínola, deseaba que Rubens hubiera seguido sus conversaciones con Gerbier y Buckingham, pero la política del conde-duque de Olivares obligó a frenar esos deseos y reducirlos a una correspondencia, pues acababa de pactar secretamente con el embajador de Richelieu en Madrid -el 20 de marzo de 1627- la reunión de las flotas francesa y española para invadir Inglaterra y repartírsela⁵⁶.

El 17 de abril de 1627, Felipe IV escribió a su tía Isabel para anunciarle el concierto que se había hecho con Francia, aunque autorizaba las conversaciones que mantenían con el rey inglés para entretenerle, pero sin acordar nada⁵⁷. En una nueva carta del rey a su tía del 1 de junio en respuesta a otra de esta última del 23 de mayo, decía:

53 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Amberes: J.-E. Buschmann, 1904, vol. IV, Cartas CCCCXIV a CCCCXVIII. La excepción son los largos comentarios sobre la simbología de lo pintado en la Galería Medicis.

54 CRIVELLI, Giovanni, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti essistente presso l'Ambrosian*, Milán: Boniardi-Pogliani di Ermeneg, 1868, pp. 344 y 353. El negocio se había cerrado en Londres en octubre-noviembre de 1626 por el mariscal francés Bassompierre.

55 TAMIZEY DE LARROQUE, Philippe, *Lettres de Peiresc aux frères Dupuy*, París: Imprimerie Nationale, 1888, citado por ROOSES y RUELENS, *Correspondance...*, vol. IV, p 794.

56 La situación era extremadamente complicada, pues Richelieu trataba con los ingleses a espaldas de España de firmar una paz, lo que lograron, si bien con grandes reticencias por parte del rey Carlos I, que no excluía por ello la paz con España. A su vez, Inglaterra protegía a los holandeses y a los daneses, con los que tenían en común su protestantismo, un conflicto en el que Isabel quería también hacer intervenir a Rubens, pero que Madrid impidió tajantemente. Londres se sentía asimismo agraviado por Madrid a causa de que hubiera ayudado al emperador a ocupar el Palatinado, por lo que exigía a Felipe IV su restitución a Federico V, que vivía exiliado en La Haya, o, al menos, la de las plazas que España tuviera fortificadas. A todo ello se unía el conflicto entre Francia y España por la Valtelina, territorio vital para las comunicaciones entre Milán y Flandes, con una posición cambiante al respecto del duque de Saboya.

57 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCXL.

“Me ha parecido dezir á V. A. que he sentido mucho que se halle introducido por ministro de materias tan grandes un pintor, cosa de tan gran discrédito, como se deja considerar para esta monarquía, pues es necesario que sea quiebra de reputation que hombre de tan pocas obligaciones sea el ministro á quien van á buscar los Embajadores para hazer proposiciones de tan gran consideracion; porque si bien á la parte que propone no se le puede quitar la election del medio, porque se entra empeñando, y no es de inconveniente para Inglaterra que este medio sea Rubens, pero para acá es grandissimo, y assi será bien que cerrando V. A. puerta á estas pláticas, por este medio del Duque de Saboya se continúen por el de Gebier, tanto en lo de Inglaterra, como en lo de Olanda, con las circunstancias y en la forma que se avisó á V. A. en el despacho antecedente, su data de primero deste”⁵⁸.

El rey ordenaba, por tanto, que cesara la intervención de Rubens en las conversaciones por parte de España en la búsqueda de la paz con Inglaterra y las Provincias Unidas y se continuara por medio del embajador del duque de Saboya, el abad Scaglia. Isabel se excusó en su respuesta del 22 de julio de 1627:

“Gerhier es pintor como Rubens, y el duque de Bocquingam le embió aquí con carta de su mano propia para el dho Rubens a hacer su proposición: con que no se podía dexar de oyrlle. Y estas proposiciones, aunque se comiencen por uno o por otro, haviendo después de pasar adelante, cosa clara es que se harían por personas graves. Y yo me gobernaré como V. M^d manda, procurando entretenir la plática lo que pudiere sin concluir nada”⁵⁹.

La infanta sabía, no obstante, que Rubens había marchado hacia Holanda para entrevistarse con Gerhier, sir Dudley Carleton, embajador inglés en La Haya, y el abate Scaglia, pero nada comentó sobre ello. El pintor, con instrucciones de la infanta, estaba en Delft el 21 de julio recorriendo desde allí diversas ciudades holandesas junto con Gerhier acompañados por el joven pintor Joachim von Sandrart bajo la apariencia de que visitaban a pintores. El 25, Carleton comunicaba a lord Pembroke que Rubens estuvo en La Haya el día anterior y que les aseguró las buenas intenciones de los españoles respecto a la paz, y que en Bruselas esperaban al marqués de Leganés, que traería órdenes al respecto⁶⁰. Estuvo en Holanda hasta el 6 de agosto, pero como el marqués, que estaba en París, pretendidamente enfermo, no llegaba, se volvió a Amberes⁶¹. Una carta de Rubens a Gerhier del 27 de agosto y la respuesta del 6 de septiembre muestran desaliento. El 9 de septiembre llegó por fin Leganés a Bruselas y se confirmaron los temores, pues su retraso se debía a la necesidad de conseguir la avenencia de los franceses a que fuera Espínola quien dirigiera las flotas contra Inglaterra. Rubens, siempre sincero, escribió el 18 de septiembre a Gerhier para decirle que

58 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCXLI.

59 GACHARD, Louis Prosper, «Rapport sur la bibliothèque du roi...», *Bulletin de la Commission Royale*, 3 (1840), p. 56, despacho del 22 de julio de 1627, citado en ROOSES y RUELENS, *Correspondance...*, vol. IV, p. 85.

60 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, cartas CCCCXLII a CCCCL.

61 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, cartas CCCCLI y CCCCLIV.

Leganés les había explicado el concierto entre Francia y España, pero que la infanta y él seguían en sus propósitos respecto a la paz con Inglaterra e insistían en convencer a Leganés de la condición traidora de Francia. En otra carta del mismo día a Gerbier se comprometía a seguirle informando de todo lo que pasara y en una tercera, dirigida al duque de Buckingham, juró formalmente sobre su sinceridad⁶². El mismo marqués de Leganés escribió también el día 18 a Olivares sobre la invasión de Inglaterra, pero en otro párrafo se refirió a la correspondencia de Rubens con los ingleses y aconsejó que se prosiguiese, pues era mucho lo que se ofrecía, si bien con la espada en la mano y sin comprometerse a nada⁶³.

El 17 de diciembre Rubens escribió a Espínola, que le respondió el 21 anunciando que partía para España en unos días y que llevaría noticia de lo conversado con Gerbier para comunicarlo al rey⁶⁴. El general no regresaría a Flandes. El mismo día 21, Rubens escribió a Gerbier⁶⁵, que no le contestó hasta el 18 de febrero de 1628, ratificándose en su confianza en la buena voluntad de la infanta, Espínola y Rubens a pesar de todo⁶⁶. El abate Scaglia escribió a Rubens el 21 de febrero una misiva que el pintor remitió a Espínola para que conociera sus propuestas sobre holandeses y daneses, que Gerbier aprobaba, según dijo⁶⁷. Entonces apareció en Bruselas un mandatario del rey de Dinamarca llamado Josias de Vosberghen, que pasaba a Inglaterra a tratar de los asuntos de la paz. En este punto, comenzaron en Madrid a tomar en serio los tratos con los ingleses auspiciados por la infanta y desarrollados por medio de Rubens, y se celebró una junta en el aposento del conde-duque el 29 de febrero de 1628 que acordó que Espínola escribiera a Rubens diciendo, respecto al enviado danés, que no había nada que responder porque no tenía poderes para acordar nada, pero que, de todo lo demás, siguiera enviando noticias⁶⁸.

Fecha el 25 de febrero, Rubens recibió una carta de Inglaterra en la que le presionaban para que se cerrase el concierto entre las dos coronas, y lo comunicó inmediatamente a Espínola el día 30 de marzo, remitiéndole los papeles⁶⁹. Por fin, el 1 de mayo de 1628 escribió Felipe IV a la infanta indicándole que había ordenado a Espínola que respondiera a Rubens que le había hallado en muy buena disposición respecto al asunto, pero que debía pedirle los papeles originales, pues podría existir en ellos alguna cosa que no hubiera transmitido⁷⁰. La contestación de la infanta lleva fecha del 31 de mayo:

62 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, cartas CCCCLX y CCCCLXI.

63 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCLXIII.

64 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCLXX y CCCCLXXII.

65 No recibió la carta hasta el 14 de febrero de 1628 por los malos vientos y la muerte del correo.

66 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCLXXIII.

67 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCLXXIV.

68 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, comentario a la carta CCCCLXXVI y carta CCCCLXXVII. El 3 de marzo de 1628 le escribe Spinola con el mandato de la Junta y Rubens lo comunica el día 18 siguiente a Vosberghen, que había recibido comisión de Carlos I para tratar con España, y al duque de Buckingham (cartas CCCCLXXVIII y CCCCLXXIX).

69 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, cartas CCCCLXXVI y CCCCLXXX.

70 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta CCCCLXXXVIII.

“La carta de V. M^d de primero del presente he recibido, que trata de la materia de concierto con Inglaterra que corre por via de Pedro Pablo Rubens, á quien en la conformidad que me manda V. M^d he ordenado que entregue todas las cartas originales y en cifra que le han escrito en esta materia; y ha respondido que está prompto para cumplir lo que se le manda, pero que ninguno entenderá las cartas que él, por los términos dellas y contener otras cosas particulares diferentes de la materia, y que siendo V. M^d servido de nombrar aquí persona á quien las pueda mostrar en confianza, lo hará, ó las llevará á essa corte sirviéndose dello V. M^d, que mandará lo que fuere servido se haga tocante á esto. Y por lo que me refirió el embaxador de Lorena, y por lo que se ha entendido y entiende por otras vías, se tiene por cierto que ingleses dessean concertarse con V. M^d; y assí, quanto á mí, no pongo duda en que Rubens ha declarado lisamente lo que le ha propuesto Gervier”⁷¹.

El 4 de julio se reunió una junta en el aposento del conde-duque, cuyo mandato acordaba:

“Parece a la junta que, siendo V. M. servido, se podría responder a su Alteza que diga a Rubens que venga a esta corte y traiga las dichas cartas y papeles que se le an pedido. Pues con esto se podra entretener la platica y dilatarla lo que fuese necesario, y si fuese menester que tenga efecto, antes abra echo provecho que daño la venida de Rubens”⁷².

Y el 6 de julio, el Rey le respondió a través de su secretario Juan de Villela, lo siguiente:

“He visto la carta de V. A. de 31 de mayo en respuesta de lo que escribí á V. A. en orden a Pedro Pablo Rubens. Y pues ha dado a entender que vendrá por acá, si se le ordena, y traerá las cartas y papeles que tiene tocantes a la plática de Inglaterra, será bien que V. A. le mande dezir que lo haga, pero ajustando primero con él lo que se huviere de hazer y diziéndole que trayga todo lo que tuviere deste genero. Y si ingleses quisiessen embiar alguna persona con poder secretamente á los puertos de Cantabria, podría V. A. dar passaporte: con que seria mas útil la venida de Rubens. Pero en esto no se le ha de hazer instancia, sino dexar que él, como interes suyo, lo disponga”⁷³.

Así quedó decidido que Rubens viniera a Madrid. Por lo que respecta al problema planteado en un inicio, hemos podido comprobar que, ni una sola vez en tan extensa correspondencia entre la corte española y la infanta Isabel, Espínola o el propio Rubens, se hace la menor alusión a un encargo de pinturas.

Las cartas cruzadas semanalmente entre Rubens y los hermanos Dupuy en julio y agosto de 1628 dan a conocer otro hecho muy importante para resolver la cuestión de los encargos: el retraso en la comunicación al pintor de la orden de partir para Madrid. Las cartas de los días 6, 14 y 27 de julio a Pierre y del 20 de julio

71 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta XD.

72 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, varta XDI.

73 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, cartas XDII y XDIII.

a Jacques no dicen una palabra sobre el viaje⁷⁴. Por fin, la fechada el 10 de agosto a Pierre, muy larga y prolija en comentarios sobre los acontecimientos bélicos, incluye un último párrafo que dice: “Me temo que nuestra correspondencia quede suspendida durante varios meses, a causa de un gran viaje que debo hacer. Ciertamente, nada es seguro hasta que llega el momento, por lo que os daré aviso de mi partida, y, para que no me escribáis inútilmente, os prevendré sobre cualquier retraso o impedimento que pueda sobrevenir”⁷⁵. Es claro que acababan de decirle que debía emprender el viaje a Madrid. El 13 escribía la infanta a Felipe IV anunciándole la ida de Rubens con todos sus papeles y los que ella tenía además en su secretaría. El pintor puso en orden sus asuntos antes de salir: el 19 de agosto dio un certificado de buena conducta a su discípulo Deodato del Monte y el 28 otorgó un inventario de los bienes de su esposa a su muerte, que fue aprobado por su suegro y su cuñado Henry Brandt, tutores de sus hijos⁷⁶. En días inmediatos se produciría su salida. La infanta le ordenó que atravesara Francia sin detenerse en París ni en otra parte, y, en efecto, tan solo se desvió de su camino para contemplar el sitio de La Rochelle. Rooses y Ruelens estiman que llegó a Madrid entre los días 10 a 14 de septiembre⁷⁷.

Rubens guardó sigilo absoluto sobre la misión que le habían encomendado, como observamos en el texto de la carta a su amigo. Señalan Rooses y Ruelens en sus comentarios que las especulaciones fueron numerosas, aunque el primero en desvelar el destino y el motivo del viaje fue un cortesano cercano a la infanta en una carta del 1 de septiembre: “Rubens ha ido a España, donde se dice que ha sido enviado para que pinte para el Rey, pero, por lo que he podido enterarme, ha sido encargado por S.A. de los asuntos que negocia con Inglaterra tocantes al comercio”⁷⁸. Gachard recopiló otras noticias de diversos embajadores que no fueron engañados sobre el verdadero motivo, así el nuncio Giovanni Battista Pamphili, que conocía bien la amistad del pintor con el duque de Buckingham, o el embajador veneciano Alvise Mocenigo⁷⁹.

Los cuadros que Rubens trajo al rey, ¿encargo o regalo?

La correspondencia de Rubens comentada en el punto anterior demuestra que el pintor conoció con escasísima antelación que debía salir hacia Madrid.

74 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, cartas DLVI a DLIX.

75 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, carta DLX. Original de Rubens en italiano traducida por Rooses y Ruelens al francés. La traducción al castellano, sobre esta última traducción, del autor (p. 455).

76 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, p. 456. Mencionan la existencia de una carta del día 24 de agosto, al parecer, perdida.

77 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, comentarios a la carta DLX, p. 456.

78 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, Carta de 1 de septiembre del 1628 de Philippe Chifflet a Guidi di Bagno, p. 456. Traducción del autor del texto en francés.

79 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. IV, comentarios a la carta XDIII, pp. 233-234.

Recibió la noticia hacia el 10 de agosto de 1628 y abandonó Amberes el 29 o 30 de ese mes, apenas tres semanas para preparar el viaje. No podemos pensar que, en ese breve espacio fuera capaz de pintar ocho cuadros.

No hay el menor dato en la abundante correspondencia entre el rey y su tía acerca de un posible encargo de pinturas a Flandes. Si hubiera sido simultáneo con los encargos a Italia, pensamos que no hubiera habido dilaciones, pues Rubens tuvo posibilidades de pintar en su ciudad durante la segunda mitad de 1627 y primera mitad de 1628. Espínola regresó a España en enero de este último año y pudo haber llevado consigo los cuadros. Nada de esto sucedió.

Descartado el encargo hecho desde Madrid, debemos tener en cuenta otro factor. Las telas tenían que estar bien secas para no estropearse, ya que viajaban enrolladas y no extendidas en un bastidor. Por tanto, las posibilidades de que los cuadros estuvieran acabados hacía tiempo son decisivamente mayores.

Lo lógico es que los tuviera ya pintados, y que formaran parte de las abundantes existencias que solía tener dispuestas para la venta. El maestro había preparado un gran número de modelos sobre asuntos diferentes, que los pintores que servían en su obrador repetían. Rubens participaba en mayor o menor medida en su terminación y solo algunos de ellos eran casi enteros de su mano.

A estas consideraciones debemos añadir las circunstancias del pago de esas pinturas. Rubens no reclamó lo adeudado por ellas hasta año y medio después de salir de Amberes hacia Madrid. Lo hizo a fines de 1629 y cobraría a su vuelta de Londres en mayo de 1630. Hemos de extendernos sobre este punto.

Rubens pasó siete meses y medio en Madrid. Salió de la Corte el 29 de abril de 1629 camino de Londres por orden de Felipe IV para seguir los tratos de la paz⁸⁰. El mismo día de su partida, Felipe IV designó al pintor secretario del consejo privado de Flandes con salario de 1000 ducados cada año y con derecho de sucesión para su hijo, una dádiva que gratificaba muy generosamente las gestiones políticas y lo que había pintado para el rey en Madrid. El 12 de mayo pasó por París y visitó a su amigo Jacques Dupuy⁸¹. El 17, Isabel comunicó a su sobrino que había recibido en Bruselas de mano de Rubens sus instrucciones con fecha de 27 de abril de 1629 sobre la misión en Inglaterra⁸². El 18 de mayo el pintor estaba en Dunkerque. El 30, Carlos I ordenó al capitán del *L'Aventure* que desembarcara en Dunkerque al duque de Lorena y recogiera allí a la persona que le indicaría el portador de la carta⁸³. Finalmente, Rubens embarcó el 3 de junio, ese mismo día llegaba a Dover y dos días después a Londres.

80 Sus interlocutores serían el mismo Carlos I y los hispanófilos tesorero Richard Weston y sir Francis Cottington, que habían sucedido en el favor real al duque de Buckingham, asesinado el 23 de agosto de 1628.

81 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Amberes: J.-E. Buschmann, 1907, vol. V, carta DLXXVIII de Dupuy a Gevartius.

82 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DLXXIX de Isabel a Felipe IV.

83 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DLXXXVII.

La frenética actividad de Rubens durante el resto de 1629 en la corte inglesa hizo avanzar el restablecimiento de relaciones diplomáticas con España, hasta el punto de que en octubre estaba ya decidido el intercambio de embajadores. Sir Francis Cottington vendría a España y don Carlos Coloma se instalaría en Londres. El 3 de noviembre, Cottington embarcaba con destino a Lisboa, pero Coloma no terminaba de acudir a Dunkerque, lo que estuvo a punto de frustrar todo el asunto. De nuevo tuvo que actuar Rubens para apagar el incendio⁸⁴, y, finalmente, el 14 de diciembre escribió a Olivares para decirle que, de acuerdo con su permiso, había tomado ya las disposiciones para regresar a su casa en cuanto llegasen Coloma, “perchè veramente non posso piu differirla senza gran pregiudicio delle cose mie domestiche, che per la mia longa assenza de dieciotto mesi vanno in perditione”⁸⁵.

Entre las disposiciones tomadas por el pintor para su regreso a Amberes debió estar el envío de una reclamación al consejo de finanzas de Flandes del precio de los ocho cuadros que había llevado a Madrid casi año y medio antes. Rooses dio literalmente cuenta de ella a fines del siglo XIX, una documentación que no ha sido usada en toda su extensión para juzgar sobre los problemas que plantean estas pinturas⁸⁶. El primer documento, fechado el 22 de diciembre de 1629, es la relación que el citado Consejo hizo a la infanta de la reclamación de Rubens:

“A rapporter à Son Altèze Sérénissime:

Qu’ayant le fourier mayor del’hostel et cour de Vostre Altèze Jean Montfort délivré au comte de Couppigny le compte et relation cy-jointe des peintures que Pierre-Paul Rubbens, secrétaire du conseil privé, at faict et fait faire par ordre de Vostre Altèze pour le service de Sa Majesté, et envoyé en Espagne durant l’année passée, portant à sept mille cinq cens florins ; et ayant icelle relation par ledict comte esté exhibée en finances, le conseil a trouvé convenir de la remectre ès mains royales de Vostre Altèze, afin qu’icelle soit servie de déclarer sur ce son bon plaisir et intention, mesmes si elle a appaisement desdictes peintures, et de l’estimation d’icelles faicte par personnes entendues en ceste matière, et en jugeans sans réflexion d’amitié et neutrallement. Ainsy advisé, à très humble correction de Vostre Altèze Sérénissime, à Bruxelles, au bureau des finances, le xxiie de décembre 1629”⁸⁷.

A la recepción de la nota, la infanta la apostilló y devolvió al Consejo de Finanzas: “Estas pynturas se concertaron con Rubens por este precyo antes que las ycyese, y estan ya en Espana con mucha satysfacion del rey; y asy a mandado

84 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DCLXXI de 27 de febrero de 1630.

85 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DCXLVII.

86 Solamente BALIS, Arnout, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XVIII. Landscapes and hunting scenes. II Hunting scenes*, Londres-Nueva York: Harvey Miller Publishers-Oxford University Press, 1986, p. 183, transcribe íntegramente la documentación que comentamos y señala la más que probable participación en las pinturas traídas a Madrid en 1628 de artifices como Snyders o Wildens.

87 ROOSES, Max, *L’oeuvre de P.P. Rubens*, Amberes: Josias Maes, 1886, pp. 129-130.

se le paguen luego. Y como abrâ de venyr en llegando don Carlos y á menester dynero para salyr de Londres, sera byen se le pague este luego”.

Finalmente se asentó el pago al pintor el 18 de mayo de 1630⁸⁸: “A Pierre-Paul Rubens, secrétaire du conseil privé du roy, 7,500 livres, montant du prix des peintures qu’il a faites et fait faire, par ordre de S. A. S. et envoyées en Espagne, comme est plus amplement spécifié en certaine déclaration portant au pied ordonnance et quittance y servante”. Tanto el asiento de la reclamación como el apunte del pago hacen referencia a la nota enviada por el pintor que se unía al pie, donde, según dice, había una lista de los cuadros llevados a Madrid, pero no ha sido hallada. No obstante, destacamos que ambos apuntes incluyen la expresión “qu’il a faites et fait faire par ordre de S.A.S et envoyées en Espagne”, según más ampliamente se contenía en su declaración. El asiento del 22 de diciembre especifica algo más: “at faict et faict faire par ordre de Vostre Altèze pour le service de Sa Majesté”. El servicio de su Majestad quiere decir que eran para que entraran en su servicio, esto es, en su propiedad, y no otra cosa. Queda claro, por tanto, que la orden de llevar pinturas a España se debía a la infanta. Puesto que no hay datos de una petición previa en la frecuente correspondencia entre ambos, es razonable pensar que Isabel obsequiaba así a su sobrino, y, además, cubría las apariencias de que Rubens marchaba a España como pintor, alejando las sospechas acerca de su misión diplomática.

El último episodio de estos acontecimientos es una nota enviada por Felipe IV el 22 de septiembre a su tía Isabel, en la que le recordaba los pagos pendientes a Rubens:

“Serenissima Señora, Pedro Pablo Rubens trajo aquí algunas pinturas para mi servicio. Debésele el precio dellas y lo que gastó en Inglaterra el tiempo que assistió allí por órden mia, y fuera desto lo que ha de haver de su sueldo. Encargo á V. A. que de todo le haga dar justa satisfacion, de manera que quede contento, que yo holgaré dello. Y en las buenas partes de Rubens, y en zelo que tiene de mi servicio, cabe bien lo que por él se hiziere. Nuestro Señor guarde á V, A. como desseo. De Madrid, á 22 de settiembre 1630. Buen sobrino de V. A. Yo el Rey”⁸⁹.

No se conoce el motivo por el que Felipe IV envió esta nota a fines de septiembre recordando una deuda sobre unas pinturas que se habían pagado a mitad de mayo, pero se debería a que no tendría noticia de ese pago. En cuanto a sus gastos en Inglaterra, el alojamiento y manutención durante los diez meses que estuvo en la isla corrieron a cargo de Balthazar Gerbier, según este último detalla en la carta con diversas quejas que dirige a lord Cottington el 27 de febrero de 1630, cuando Rubens estaba a punto de salir de Londres, donde añade, además, que eran suyos un cordón de diamantes y un anillo que Carlos I

88 FINOT, Jules, “Documents relatifs à Rubens conservés aux Archives du Nord”, *Rubens-Bulletijn*, 3 (1888), pp. 97-144, en esp. 124.

89 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DCLIII.

había entregado al pintor, gastos que el rey le reintegró pronto⁹⁰. Por último, el salario al que se refiere la nota tiene que ser el de secretario del consejo privado de Flandes, de 1000 ducados al año, pues no hay duda de que los gajes de pintor de la Archiduquesa se le pagaban puntualmente.

Nos quedan aún por comentar las manifestaciones de Rubens en relación con las ocho pinturas que trajo de Flandes para el rey en 1628. El grado de honradez de Rubens era muy alto, como pudo verse en sus tratos con los ingleses, donde nunca mintió, incluso a los enemigos de España. Coherente con su modo de actuar, incluyó en su nota la confesión de que, entre los cuadros que llevó a Madrid, unos eran suyos y otros mandados hacer por él. Pensamos que se refería a pintores que trabajaban en su obrador o bien a los que habían estado allí y se habían independizado, pero seguían colaborando. En cualquier caso, nos interesa destacar que esa confesión ayuda a la hipótesis de que el pintor hubo de reunir apresuradamente las ocho pinturas, pues, de haber tenido tiempo para pintar, hubiera hecho todos los cuadros de su mano, dada la calidad del destinatario.

Recordemos lo que el flamenco entendía por original según las aclaraciones sobre sus existencias que realizaba en la carta de 28 de abril de 1618 a sir Dudley Carleton. Decía de un *Juicio final*: “Comenzada por un discípulo mío según una composición mucho más grande ejecutada para el príncipe de Neoburg, que me la ha pagado contante en 3.500 florines. El cuadro que cito no está terminado; yo lo retocaré enteramente de mi mano, y de esta manera pasará por un original”⁹¹. El pintor distinguía entre originales todos de su mano -por ejemplo, dentro de esta misma oferta, una *Leda con el cisne* y *Cupido* o un *Daniel entre los leones*- y los que, como el *Juicio final*, se habían realizado con sus modelos y con colaboración de discípulos en los primeros estados de la pintura, pero terminados por él que podían pasar por originales⁹².

La cantidad reclamada en diciembre de 1629 era de 7.500 florines, una media de poco menos de 1000 florines cada cuadro. En la lista de Carleton, los precios oscilan entre 1.200 florines el más caro y 100 o algo menos los más baratos, aunque lo normal son 500 o 600 florines según su tamaño, número de figuras y participación del maestro, pero estas cantidades, a nuestros efectos, son solo orientativas, porque habían pasado más de diez años y, sobre todo, porque Rubens ofrecía sus pinturas al noble inglés a cambio de objetos preciosos que le interesaban mucho, por lo que incluiría alguna rebaja. Un *Prometeo* pintado por

90 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DCLI, pp. 274 y 275. “Le roy a pris de Gerbler un cordon de Diamant et une Bague pour donner à Rubens. Dieu sçait quand Gerbler en sera païé, et aussy des charges de 10 mois d’entretennement”. El rey le reintegró del precio de las joyas el 2 de marzo (500 libras esterlinas) y de la manutención de Rubens, de su cuñado y su servicio el 11 de marzo por la última etapa de su estancia (del 7 de diciembre de 1629 a 3 de marzo de 1630, 128 libras, 2 chelines y 11 peniques).

91 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Amberes: J.-E. Buschmann, 1898, vol. II, carta CLXVI.

92 No nos extendemos en estas cuestiones puesto que han sido tratadas en la reciente exposición “El taller de Rubens”, celebrada entre octubre de 2024 y febrero de 2025 en el Museo del Prado y comisariada por Alejandro Vergara, jefe de conservación del área de pintura flamenca y escuelas del norte.

él con el águila de Snyders de 6 x 8 pies lo valoraba en 500 florines, un *Daniel con los leones* todo de su mano de 8 x 12 pies en 600, el citado *Juicio Final*, de 13 x 9 pies, en 1.200 florines, una *Caza de hombres a caballo y leones* de 8 x 11 pies iniciada por un discípulo según la que él hizo para el duque de Baviera y retocada de su mano, 600 florines, mismo precio que asigna a *Aquiles vestido de mujer*, de 9 x 10 pies, hecho por su mejor discípulo y todo retocado de su mano, el cuadro que acabó en el Salón madrileño. Según veremos, la mayor parte de las pinturas que llegaron a Madrid en septiembre de 1628 eran grandes o muy grandes, salvo dos de tamaño mediano, y las pocas que conocemos hoy muestran muy buena calidad, si bien los especialistas suelen observar participación de manos diferentes a las del maestro. El precio pedido por Rubens no parece salir de lo normal, por tanto.

Los ocho cuadros que Rubens trajo a España

Los historiadores de arte españoles han dado siempre un papel fundamental en el relato de la segunda estancia del flamenco en España a los fragmentos, amplios y detallados, que le dedicó Francisco Pacheco en su tratado, que explica lo siguiente:

“Al Rei de Inglaterra y Emperador de Alemania hizo muchos i excelentes cuadros. Después, habiendo venido a Francia el duque de Boquingan para tratar del casamiento del rey de Inglaterra [...] con la ermana del de Francia (que se efectuó el año de 1625), comunicó mui estrechamente con él (por su mucha capacidad i letras) discuriendo sobre las pazes de Inglaterra i España de parte de su Rei, de donde se originó su venida a Madrid, por orden de su Alteza la Señora Infanta doña Isabel, de quien (como se ha dicho), es mui estimado, la qual le envió a llamar y le despachó por la posta desde la corte de Bruselas a la de España, donde llegó por el mes de Agosto de 2628 (*sic*). Traxo a la Magestad de nuestro Católico Rey Felipe 4. ocho cuadros de diferentes cosas i tamaños que están colocados en el Salón nuevo entre otras pinturas famosas. En los nueve Meses que asistió en Madrid, sin faltar a los negocios de importancia a que venía, i estando indispuerto algunos días de la gota, pintó muchas cosas, como veremos (tanta es su destreza y facilidad)”⁹³.

Pacheco cita gran cantidad de obras que hizo el flamenco en los meses que estuvo en Madrid. Aún siguen descubriéndose obras hechas en España en ese breve tiempo. Debió de tomar, además, muchos apuntes y dibujos, que luego desarrollaría en su obrador. Con razón afirma el tratadista: “Parece cosa increíble aver pintado tanto en tan poco tiempo, i en tantas ocupaciones”.

Las noticias le llegaron a Pacheco a través de Velázquez, que fue distinguido por el flamenco entre los artífices de la corte: “Con pintores comunicó poco, solo con mi yerno (con quien se avía antes por carta correspondido) hizo amistad, i favoreció mucho sus obras con su modestia, i fueron juntos a ver

93 PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura...*, pp. 99-100.

el Escorial”. A pesar de disponer de una fuente tan cualificada, Pacheco no citó los asuntos de las pinturas que Rubens trajo para el rey en 1628. Los posteriores tratadistas no ampliaron las noticias ni las mejoraron, e incluso, Palomino introdujo confusión pues señala que dos de ellas eran los dos cuadros grandes de las Sabinas (*Rapto de las Sabinas*, Palacio real, y *Reconciliación de Romanos y Sabinos*, desaparecido), que, como es bien conocido, fueron parte de un encargo de 1639⁹⁴.

Mary Crawford Volk⁹⁵ propuso que los ocho cuadros traídos de Bruselas fueran otros tantos mencionados en el salón Nuevo en el inventario de 1636. Descartó correctamente el *Aquiles* que estaba ya allí cuando visitó la pieza Cassiano dal Pozzo, así como el *Felipe IV ecuestre*, pintado ese año al llegar a Madrid. La afirmación de Volk es razonable, pues son todos los cuadros de Rubens que habían aparecido nuevamente en el Salón tras comparar el inventario de 1636 con lo que vio Cassiano dal Pozzo en 1626.

Las descripciones en el citado inventario de cuadros de Rubens son:

“-Jacob y Saúl. Otro lienço poco más pequeño de mano de Rubens, pintor flamenco, de la reconciliación de Jacob y Saúl, en que ai tres camellos, un cavallo, un cordero y otros animales y otras figuras, que tiene moldura dorada y negra.

-Muçio Çebola. Otro lienço quadrado, mayor que la de las Furias, con moldura dorada y negra, de mano de Rubenes, con la historia de Muçio Çebola abrasándose el braço sobre una pira en que está el fuego, ai un rei sentado y un hombre muerto en lo bajo con un puñal y otras figuras de pie.

-Montería de Jabalíes. Otros dos lienços, de mano de Rubenes, largos y angostos, con molduras doradas y negras, de figuras al natural, que el uno es una montería de jabalíes con una ninfa con un arco en la mano con el que ha clavado una flecha al jabalí y ai unos perros muertos y otros vivos y unos caçadores con benablos en las manos.

-Montería de venados. Y el otro de una caça en que están matando un benado muchos perros y ninphas que están en habito de caçadoras que le ban siguiendo con lanças y otra ninfa que despidió una flecha que la clava en un árbol y otra que tiene un perro.

-Sansón matando un león. Otro lienço mediano, de la misma mano y moldura, el uno es de quando Sansón estaba descixarando un león.

-David matando un oso. Y el otro de David que está matando un oso y tiene muerto un león y al otro lado una oveja muerta y otras bibas.

-Un Sátiro. Otros dos lienços, yguales del tamaño de los dichos y mas angostos de la misma mano y molduras, que el uno es un Sátiro que está exprimiendo un raçimo de ubas a dos chiquillos y una tigre recién parida con tres cachorrillos.

-Diosa Çeres. El otro es la Diosa Çeres con dos ninphas que tiene una cornucopia de frutas y un mico a los pies que está comiendo otras frutas”⁹⁶.

94 PALOMINO, Antonio, *El Parnaso...*, p. 327: “donde llegó por el mes de agosto año de 1628. Trajo a la Magestad de nuestro Catholico Rey, y Señor Don Phelipe Quarto, ocho Quadros de diferentes assumptos, y tamaños, que están colocados en el Salon antiguo entre otras famosas Pinturas: y de ellos son el robo de las Sabinas, y la batalla entre Sabinos, y romanos”.

95 VOLK, Mary Crawford, «Rubens in Madrid...».

96 Inv. 1636, pp. 84-86, n° 408, 414, 423-428.

El retrato ecuestre de Felipe IV de Rubens

Rubens hizo varios retratos del rey español tras llegar a Madrid, y el más famoso de todos ellos fue el retrato ecuestre, que sustituyó al de Velázquez de 1625.

La documentación revela su cronología con precisión. Su comienzo data del 10 de octubre de 1628, apenas un mes después de que el pintor llegara a Madrid, cuando el marqués de Flores-Dávila, caballero mayor del rey, mandó que se entregara a Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras reales, lo que pidiese Rubens de la caballeriza y la armería reales para pintar el retrato ecuestre del monarca⁹⁷. El 2 de diciembre de 1628, Rubens escribía a su amigo Nicolás-Claude Fabri de Peiresc, jurista y gran arqueólogo que residía en Aix-en-Provence “ho gia fatto il ritratto Equestre di Sua Maesta, con molto suo gusto e sodisfattione”⁹⁸.

El inventario real de 1636 lo describe del siguiente modo:

“Rei Nuestro Señor. Otro lienço al olio, del mismo tamaño y moldura, en que está el retrato del Rei, Nuestro Señor, Phelipe 4º, que Dios guarde, es de mano de Rubenes, está armado a cavallo, en un cavallo castaño, tiene banda carmesí, bastón en la mano, sombrero negro y plumas blancas, en lo alto un globo terrestre que le sustentan dos ángeles y la Fee que tiene ençima una cruz y ofrece a su magestad una corona de laurel y a su lado la divina Justiçia que fulmina rayos contra los enemigos y al otro lado, en el suelo, un indio que lleva la çelada”⁹⁹.

Aunque ha desaparecido, se conoce una copia atribuida con fundamento a Juan Bautista Martínez del Mazo en los Uffizi (337 x 263 cm, inv. 792, Fig. 4). Perteneció al marqués de Heliche, como muestra su inventario de 1653:

“229. Un lienço grande del Rey Nuestro Señor en un cavallo castaño y Su Magestad armado con bastón en la mano y el sombrero puesto y en el aire mas mujeres que llevan la esfera sobre su caveça y detrás del caballo un yndio que lleva en las manos la celada (tachado: el cavallo y cuerpo del Rey y mujeres de la mano de Juan Baptista el Maço y la cara del rey de Velázquez) copia de Rubens y la caveça de Diego Velásquez de cuatro baras de cayda y tres de ancho con su marco negro tasado en (espacio en blanco)”¹⁰⁰.

97 Transcrito en BEROQUI, Pedro, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado III. Parte tercera. Escuela flamenca*, Valladolid: E. Zapatero, 1918, p. 77: “Sr. Marques de Flores. S^{or} mío, mandad que a Juan Gómez de Mora se entregue de la cavalleriza y de la Armería todas las cosas que pidriere Rubens haver menester para hazer el retrato de su Mag^d a cavallo y este entrego se podrá hacer con quenta y razón para que con ella buelba todo el dicho Juan Gomez. Dios os gu^{de} como desseo. Del Apo^o 10 de octubre de 1628”.

98 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DLXIV.

99 Inv. 1636, pp. 84-85, n^o 411.

100 PITA ANDRADE, José Manuel, «Los cuadros de Velázquez que poseyó el séptimo Marqués del Carpio», *Archivo Español de Arte*, 218 (1952), pp. 226-232, en esp. 228.



Fig. 4. Velázquez y copia de Rubens por Juan Bautista Martínez del Mazo, Felipe IV ecuestre, h. 1653. Florencia, Uffizi.

La colección de Heliche estaba repleta de copias de pinturas de Velázquez realizadas por Mazo, pero, en este caso, pediría al sevillano que pintara la cabeza, porque no se trataba de una copia, sino que mostraba al rey con 25 años más que en el retrato original de Rubens.

Como se ha dicho, el retrato de Rubens tenía un carácter alegórico que no tenía el anterior de Velázquez. Recordemos además las dudas que había suscitado el de éste y que el flamenco despejó las que se tenía en torno a su figura de diplomático y despertó un gran entusiasmo como pintor en la Corte, lo que explica el encargo. Lope de Vega y Francisco de Zárte compusieron dos poemas laudatorios del retrato¹⁰¹.

4. 1629. LA COLOCACIÓN EN EL SALÓN DE LAS PINTURAS DE RUBENS Y LAS VENIDAS DE ROMA Y NÁPOLES

Los marcos para las pinturas de Rubens

Un dato que merece la pena destacar es que los cuadros traídos por Rubens en 1628 no ingresaron inmediatamente en el Salón, lo que resulta extraño si tenemos en cuenta la ansiedad que se demostró en otras ocasiones por colgar allí los cuadros recién llegados. La afición a Rubens del rey y el conde-duque no era tan intensa como lo fue una vez que le conocieron, gozaron de su trato y comprobaron su genio de pintor y sus dotes intelectuales.

La documentación que hemos consultado sobre los pagos a los oficiales que realizaron sus marcos y herrajes permiten precisar -lo que nunca se ha señalado- que tardaron más de siete meses en exponerse cuatro de ellos, los más grandes, que entraron junto con el retrato ecuestre del rey que el flamenco pintó en Madrid. Los otros cuatro, algo más pequeños en origen, se colgaron más tarde, después de que se hubieran ampliado dos.

Cuando el retrato real estuvo acabado, se empezó a hacer su marco y los de cuatro de las pinturas llegadas de Flandes.

“Lorenço de Salazar maestro de obras. -Por librança de 25 de março del dicho año se libraron a Lorenço de Salazar, maestro de obras, quinientos reales, que los hubo de haber por cinco quadros que hizo de manos de madera de Cuenca para poner en las cinco pinturas grandes de Ruvenes que se colgaron en el salón nuevo encima del pórtico y sacó la madera de munición a cepillo y fixó en los bastidores y los colgó, en que se ocupó él y dos personas tres días, como parece por certificación de Antonio de Herrera, aparejador, en veinte y quatro de março deste presente mes”¹⁰².

El encargo ha de datar, por tanto, de los días posteriores a la terminación del retrato ecuestre. Lorenzo Fernández de Salazar había acabado los cinco marcos antes del 6 de marzo del año siguiente, en que se pusieron en poder de Angelo Nardi para su dorado. Seguían el modelo usual en el Salón, marcos dorados y negros, tal como se describen en el inventario de 1636. El 25 de marzo Salazar

101 ROOSES, Max, *L'oeuvre...*, p. 234. Transcripción completa en LIGO, Larry L., «Two Seventeenth-Century Poems which link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Equestrian Portrait of Charles V», *Gazette des Beaux-Arts*, 75 (1970), pp. 345-350.

102 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 475.

recibió 500 reales, pago único porque no había recibido nada a cuenta, pues no necesitó provisión para la compra de madera al habersele dado el material en la munición del Alcázar. El precio incluía sólo el trabajo de manos. Aunque nada se dice, él mismo haría los bastidores, tanto para el retrato ecuestre como para los cuatro cuadros, que debieron llegar a Madrid enrollados. En el pago se incluía el trabajo de colgar los cinco cuadros en el Salón, tarea que duró tres días y en la que Salazar estuvo acompañado por dos oficiales. El día anterior a la libranza, 24 de marzo, Antonio de Herrera, aparejador y escultor de las obras reales, certificó que su trabajo estaba bien hecho. No hubo tasación, ya que el precio se habría establecido de antemano.

Angelo Nardi doró los marcos para las cinco pinturas de Rubens, recibiendo para ello, según hemos dicho, una primera libranza a cuenta el 6 de marzo¹⁰³, lo que indica que ya tenía en su poder los marcos construidos por Salazar; la primera entrega del dorador, en este caso 400 reales, correspondía habitualmente a una provisión para la compra de los panes de oro. El día 10 siguiente recibió 100 reales más¹⁰⁴, también a cuenta. El pintor terminó rápidamente ya que el 24 de ese mismo mes estaban colgados en su lugar los cinco cuadros. Su finiquito fue tardío y nada pacífico. El pintor reclamaba, al parecer, 712 reales, pero Antonio de Herrera fijó el 22 de junio de 1629 el precio final en 515 reales, por lo que la última entrega fue tan solo de 15 reales y se efectuó el 26 de junio. El asiento en las cuentas expresa en nota marginal la contingencia de la reclamación de Nardi y que no se había admitido.

“Angelo Nardi pintor criado de su magestad.

Nota. Esta partida de quince reales se paga para que en ningún tiempo se haga otra librança ni se pague a Angelo Nardi por la causa que se dice en el pliego 461 de atrás, escrito en...de setecientos y doce reales.

-Por librança de veinte y seis de junio de 1629 se libraron a Anjelo Nardi, pintor, criado de su magestad, vecino de Madrid, quince reales, con los quales y quinientos reales que tiene recibidos por dos libranças, la primera de quatrocientos reales, fecha en seis de março deste año, y la segunda de cien reales, fecha en diez del dicho mes y año, se le cumplen y acaban de pagar los quinientos y quince reales que hubo de a ver por cinco molduras de madera que doró a toda costa de las pinturas de Rubenes que están al presente puestas en el salón nuevo de encima del pórtico del dicho Alcáçar, como parece por la tasación que dellos hizo Antonio de Herrera, aparexador de las dichas obras, en veinte y dos de junio deste presente mes”¹⁰⁵.

103 AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Algunas noticias...», p. 53; transcribió entre interrogantes Ribera en vez de Rubens, error corregido por Orso (ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 56, n. 84); transcripción nuestra: “Angelo Nardi pintor. -Por librança de 6 de março de 1629 se libraron a Angelo Nardi, pintor, quatrocientos reales a cuenta de lo que montare el dorar cinco quadros de las pinturas de Ruvenes que se an de poner en el salón nuevo del Alcáçar”.

104 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 472: “Angelo Nardi pintor vecino de Madrid. -Por librança de 10 de março del dicho año se libraron a Angelo Nardi, pintor, vecino de Madrid, cien reales a la dicha cuenta de lo que montare el dorar cinco quadros de las molduras pinturas de Ruvenes que se an de poner en el salón nuevo de dicho Alcáçar”.

105 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 494.

Queda por mencionar el precio de los herrajes utilizados para colgar los cuadros, cuyo pago confirma la fecha antedicha de su ingreso en el Salón. El 24 de marzo de 1629, Antonio de Herrera tasaba también este capítulo, valorando en 50 reales las 10 sortijas con sus chapas y clavos y 20 escarpías de hierro que había hecho el cerrajero real Miguel Hernandez para colgar en el Salón las pinturas de Rubens, y recibió libranza de la cantidad el 31 de marzo¹⁰⁶.

Los cinco cuadros de Rubens que ingresaron en el Salón en marzo de 1629

La identificación de las cuatro pinturas de Rubens colgadas en el Salón, además del retrato ecuestre, viene orientada por la referencia al tamaño grande de los cuadros en la partida del ensamblador Salazar. El de mayor tamaño es *La reconciliación de Jacob y Esaú* (erróneamente denominado Saúl en 1636), del que se dice que era un poco más pequeño que el *Escipión* de Carducho, que, a su vez era igual en tamaño a los retratos reales. En 1686, la pintura seguía en el Salón según el inventario del Alcázar de ese año: “Otro quadro de las vistas de Jacob y Esaú, hermanos, con diferentes figuras y animales, de tres varas de ancho y cinco de alto, original de mano de Rubens”¹⁰⁷. En el inventario redactado a la muerte de Carlos II en 1701, el cuadro no aparece, pues había sido regalado en 1694 por la reina Mariana de Neoburgo a su hermano Juan Guillermo, elector palatino y duque de Neoburgo, gran aficionado a la pintura de Rubens.

Afortunadamente conservado en la Staatsgalerie del palacio de Schleissheim por depósito de la Alte Pinakothek de Múnich, mide 331 x 282 cm (inv. 1302, Fig. 5), equivalente a casi 4 varas de alto por poco más de 3 de ancho, claramente muy grande y similar a los retratos reales y otros cuadros de gran tamaño del Salón. Existe un boceto en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo (NG 2397, 42,5 x 40,3 cm, Fig. 6). El modelo se conservó en el obrador de Rubens, según se deduce de la existencia de una versión -bastante fiel aunque ampliada en anchura- de Abraham Willemsen, posterior al menos en 30 años al momento en que Rubens trajo a Madrid su original¹⁰⁸.

El segundo en tamaño es *Mucio Scevola ante Lars Porsena*, desaparecido, del que dice el inventario de 1636 que era cuadrado y algo menor que las Furias. En 1686 se describe: “Otra pintura de la historia de Mucio Scavola, romano, de tres

106 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 477. “Miguel Hernández cerrajero de cámara de su magestad. -Por librança de 31 de março 1629 se libraron a Miguel Hernández, cerraxero de cámara de su magestad, cinquenta reales, que los hubo de haber por diez sortixas con sus chapas y clavos y veinte escarpías de yerro que hiço a toda costa para colgar los cinco quadros de las pinturas de Rubenes que se pusieron en el salón nuevo de encima del pórtico de Palacio, como parece por la tasación que dello hiço Antonio de Herrera, aparejador de las obras, en 24 de março de este presente año”.

107 Inv. 1686, p. 41 “[66] Otro quadro de las vistas de Jacob y Esau Hermanos con diferentes figura y animales de tres varas de ancho y cinco de alto original de mano de Rubenes”. La medida debía de incluir el marco, que tenía cerca de 30 cm de ancho.

108 Subastado en Christie’s Londres, 6 de abril de 2006, lote 234 <https://www.christies.com/en/lot/lot-4684788>.

*Fig. 5. Rubens,
Reconciliación
de Jacob y Esaú,
antes de 1629.
Schleissheim,
Palacio.*



*Fig. 6. Rubens,
Reconciliación
de Jacob y Esaú,
antes de 1629.
Edimburgo,
Galería Nacional
de Escocia.*



varas en quadro, original de Rubenes”¹⁰⁹. Tenía, por tanto, dos metros y medio de lado aproximadamente y puede calificarse de grande, aunque la diferencia con la pintura de la *Reconciliación* es evidente. Seguía en el Salón a la muerte de Carlos II. El inventario la describe: “Yten Una Pintura de la histtoria de Muçio Siluolo Romano de tres Varas en quadro original de Rubenes tasado en seiscientos Doblonos”¹¹⁰. No se reconoce en inventarios posteriores al incendio del Alcázar, por lo que se supone que pereció en aquella ocasión.

Se ha señalado que la descripción en el inventario real de 1636 coincide con la pequeña pintura de Rubens del mismo asunto existente en el Museo Pushkin de Moscú (44,7 x 35,5 cm, Inv. 334, Fig. 7). Este ejemplar no es cuadrado, por lo que quizá no fuera su boceto original; debe serlo del muy acabado y similar cuadro que se atribuye al maestro con colaboración de Van Dyck conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest (187 x 156 cm, inv. 749, Fig. 8). La colaboración con este pintor sugiere que sea unos diez años anterior al ejemplar que vino a Madrid. En la Sala Drouot de Munich se ha subastado recientemente un ejemplar de las mismas medidas del anterior (164 x 183 cm), atribuido a Theodoor van Thulden, que colaboró asiduamente con Rubens en torno a 1635. Sigue el mismo esquema de los dos anteriores, aunque enriquecido notablemente por la presencia de otros personajes y el trípode responde a un tipo muy diferente, pues en los ejemplares de Moscú y Budapest tienen cabezas de carneros en el extremo superior de las patas y menor altura que en la pintura de Van Thulden¹¹¹, que se ha datado pasada la mitad del siglo XVII, lo que prueba la persistencia de los modelos de Rubens bastante después de su muerte entre los pintores que habían colaborado con él.

Los otros dos ejemplares han de ser *Sansón desquijarando al león* (226 x 265 cm, Fundación Juan-Miguel Villar-Mir, Fig. 9) y *David matando a un oso*, desaparecido pero conocido por una versión de obrador de colección particular (103 x 154 cm, Fig. 10), de las mismas medidas, pues formaban una pareja por su tamaño y por sus asuntos bíblicos de trasfondo semejante, y sus marcos eran negros y dorados. En el inventario de 1636 se califican de “medianos”, a pesar de que tenían más de tres varas de ancho y más de dos y medio de alto.

Dos estampas de Willem Panneels reproducen todo o parte de estos cuadros bíblicos. Ya señaló Rooses que Panneels había grabado la pintura de *David matando al oso* (Fig. 11)¹¹². En cuanto a la pintura de Sansón, existe otra estampa

109 Inv. 1686, p. 42 “[69] Otra pintura de Mucio Scevola Romano de tres varas en quadro original de Rubenes”.

110 FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, Madrid: Museo del Prado, 1975 [en adelante inv. 1701], t. 1, p. 19 “9 Yten Una Pintura de la histtoria de Mucio Siluolo Romano de tres Varas en quadro original de Rubenes tasado en seiscientos Doblonos. 600”.

111 Recordemos la extensísima misiva de Rubens a Peiresc hacia el 10 de agosto de 1630 sobre la verdadera forma de los trípodes griegos, que incluye dibujos (ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DCLXXXI, pp. 309-313). Los dibujos responden al tipo de trípode que aparece en el citado modelo de Moscú y ejemplar de Budapest.

112 ROOSES, Max, *Rubens*, Londres: Duckworth, 1904, p. 455.

*Fig. 7. Rubens, Mucio
Scevola ante Lars
Porsena, antes de 1629.
Moscú, Museo Pushkin*



*Fig. 8. Rubens, Mucio
Scevola ante Lars
Porsena, antes de 1629.
Budapest, Museo de
Bellas Artes.*





*Fig. 9. Rubens, Sansón desquijarando al león, antes de 1629.
Madrid, Fundación Juan-Miguel Villar-Mir*



*Fig. 10. Obrador de Rubens, David matando a un oso, antes de 1629.
Colección particular.*



Fig. 11. Estampa de Willem Panneels por composición de Rubens, David matando a un oso, antes de 1629. Londres, British Museum.

de este grabador que contiene la misma figura del león utilizado en ese cuadro. Este hecho sugiere que eran dos asuntos que habían hecho fortuna entre la clientela del flamenco, hasta el punto de difundir la imagen mediante estampas. Es posible, por tanto, que el pintor, apremiado por el escaso tiempo que se le daba para salir hacia Madrid, recurriera a este par de ejemplares que tuviera ya pintados con ayuda del obrador.

La colocación en el Salón de los cuatro últimos cuadros de Rubens

Las libranzas a oficiales que se ocupaban de los marcos y de su colocación en las paredes nos informan asimismo sobre lo sucedido al menos con dos cuadros más traídos por Rubens de Flandes. Sin embargo, los datos no tienen en este caso la misma claridad que respecto a los cuatro cuadros más grandes, pues el encargo incluía otros muchos marcos. El 4 de septiembre de 1629, el carpintero Jerónimo Sánchez recibió libranza de 803 reales por diversas obras que había hecho, que junto a 600 que había recibido el 8 de junio a cuenta de 20 marcos que tenía que hacer, completaban lo adeudado, 1.403 reales por 25 marcos. La partida de los 600 reales pagados a cuenta en junio

correspondía a un encargo de 20 cuadros “para las pinturas de Ytalia y las de los retratos”¹¹³, lo que excluye cualquiera de las cuatro pinturas de Rubens que habían quedado fuera del Salón. En septiembre, en cambio, los marcos eran cinco más. Diez de ellos están identificados en el texto: tres también aludidos en la libranza de junio, para los cuadros que vinieron de Italia -traídos por el embajador Oñate- de los que trataremos en el epígrafe siguiente, otros tres de bocel para el cuarto del rey, tres más para pinturas de Van der Hamen y uno pequeño para el cuadro de la Virgen que se colocó en el oratorio de la Reina. Después de esta descripción, se indica que “clavó y deshiço los quadros de las caças de Ruguez [sic, Rubens], hiço los bastidores grandes para ellos y para los quadros de Ytalia, y los clavó y acomodó y ayudó con sus oficiales a colgar los dichos quadros de Rugues (sic)”, todo según tasación del aparejador real Alonso Carbonel del día 2 de septiembre¹¹⁴. Existe certeza, por tanto, de que dos de esos marcos no identificados eran para las dos cazas de Rubens, y ello nos lleva a pensar que dos de los 13 restantes se hacían para los cuadros más pequeños, el *Sátiro* y la *Ceres*.

Otro dato que se desprende de la libranza de septiembre es que las cazas eran en origen más pequeñas, y si seguimos el orden en que se describen las operaciones efectuadas sobre estos cuadros -“clavó y deshiço”-, parece que se les pusieron primero bastidores y llegaron a colgarse en las paredes del Salón, quizá solo para prueba, después de lo cual se decidió ampliarlos, probablemente a lo largo, y se deshicieron los bastidores y se les hicieron otros más grandes. No sabemos cuándo se sucedieron estas operaciones, pero, seguramente, después de que Rubens saliera de Madrid a fines de abril de 1629. De hecho, en la entrega a cuenta de 8 de junio no se habla de bastidores ni de marcos para cuadros de Rubens.

113 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 489. “Gerónimo Sánchez carpintero vecino de Madrid. -Por librança de ocho de junio de 1629 se libraron a Gerónimo Sánchez, carpintero, vecino de Madrid, seiscientos reales, que los hubo de haber a cuenta de lo que montare el hacer a toda costa veinte quadros de madera para las pinturas de Ytalia y las de los retratos, cuya obra se le a de pagar a tasación”.

114 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 509. “Gerónimo Sánchez carpintero vecino de Madrid. -Por librança de quatro de setiembre de 1629 se libraron a Gerónimo Sánchez, carpintero, vecino de Madrid, ochocientos y tres reales, con los quales y con seiscientos reales que tiene recibidos por librança de ocho de junio deste año de mil y seiscientos y veinte y nueve, se le cumplieron y acabaron de pagar los mil quatrocientos y tres reales que hubo de haber por hacer a toda costa veinte y cinco quadros de madera, los doce grandes, tres medianos, tres grandes, el uno de vigueta de catorce pies de alto y los dos menores para las pinturas de Ytalia, tres de bocel para el quarto del rey nuestro señor, tres para las pinturas de Balderramen, y clavó y deshiço los quadros de las caças de Ruguez (sic, Rubens), hiço los bastidores grandes para ellos y para los quadros de Ytalia, y los clavó y acomodó y ayudó con sus oficiales a colgar los dichos quadros de Rugues, y hiço un quadro de quarta para la imagen del oratorio de la reina nuestra señora y su bastidor y se clavó en él, de que le ban bajados quarenta reales que montó la madera que se le dio para los dichos quadros de los grandes, como todo lo susodicho consta y parece por la tasación que dello hiço Alonso Carbonel, aparejador de las obras de su magestad en dos de setiembre deste presente mes y año de mil y seiscientos y veinte y nueve, y se le libraron con orden del señor Tomás de Angulo”. Las tres pinturas de Van der Hamen son las que se pusieron en el cuarto bajo de verano según el inventario de 1636.

Iniciaremos el estudio por las cazas. En el inventario de 1666, las dos habían salido ya del Salón y se hallaban en la pieza Ochavada¹¹⁵, donde seguían en 1686¹¹⁶ y en 1701¹¹⁷. Los tres inventarios determinan sus medidas, 5 x 2 varas, y la montería de venados se atribuye a Rubens y Snayders, mientras la de jabalíes se pone a nombre de Rubens solamente. Tras el incendio, no se les localiza en los inventarios de las pinturas rescatadas.

Balis comenta que era habitual en la producción de Rubens emparejar la caza del jabalí de Calidonia con una Diana cazando venados, así como la abundancia de copias de la pareja¹¹⁸. Registra dos bocetos como 12a y 13a de su catálogo de estos asuntos¹¹⁹ en un momento en que la propiedad era de un coleccionista suizo. Estos bocetos fueron adquiridos por el príncipe de Lichtenstein Hans Adam II en subasta de 1999, y coinciden a la perfección con las descripciones de los cuadros en 1636.

Sus medidas, 24,2 x 61,9 cm y 24,4 x 61,7 cm (Museo de Lichtenstein, GE 74 y GE 84, Figs. 12 y 13), responden con exactitud al formato y, proporcionalmente, a las medidas que indican los cuatro inventarios reales citados, pues todos ellos ofrecen una relación de ancho y largo de 1 a 2,5. Esto permite suponer que la ampliación en Madrid en 1629 no fue muy importante, aunque tampoco hay seguridad sobre la medida exacta en los inventarios, porque las pinturas no se descolgaban. Los modelos de Lichtenstein parece que son de la mano del maestro, pero los cuadros llegados a Madrid podrían tener colaboración abundante del obrador, ya que se repetían con frecuencia en tamaño grande, como muestra el catálogo de Balis.

Como se ha dicho, la supuesta Diana carece de su atributo alusivo a la luna, por lo que se trata de una caza genérica de ninfas, y del mismo modo hay que pensar que la caza del jabalí tampoco representa un episodio mitológico concreto, y así consta en los inventarios reales, seguramente siguiendo lo que explicara el propio Rubens.

Según indicamos más atrás, entre los 25 marcos pagados el 4 de septiembre de 1628 a Jerónimo Sánchez debían hallarse los correspondientes a la segunda pareja de cuadros de menor tamaño traídos por Rubens que se colgaron en el Salón.

115 Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: “5 varas de largo dos de alto de una caza de perros y jabalíes y figuras de Rubenes. 300 ducados”. “5 varas de largo dos de alto las ninfas cazando venados de Rubenes y Esnaile, 300 ducados”.

116 Inv. 1686, p. 58 “[178] Otra Pintura de cinco varas de largo y dos de alto de unas ninfas cazando venados de mano de Rubenes y Esneile”; p. 59 “[182] Otra Pintura de cinco varas de largo y dos de alto de una caza de Jabalíes y Perros y figuras de mano de Rubenes”.

117 Inv. 1701, p. 21 “[30] Ytten Ottra Pinttura de Cinco Uaras de largo y dos de alto de Vnas Ninfas Cazando Uenados de mano de Rubenes y Esneyle tasada en Cien Doblonos”; “[33] Ytten Ottra Pinttura de Zinco Uaras de largo y dos de alto de Vna Caza de Jabalíes y Perros y figuras Copia de Rubenes tasada en Zient Doblonos”.

118 BALIS, Arnout, «Corpus...», pp. 180-184, comentó, frente a la opinión de que los cuadros descritos como cazas en el Salón en 1636 no podían ser los de 1666 en la pieza Ochavada, que en 1636 no se dieron medidas, pero se les calificó de “largos y angostos”, lo que cuadra perfectamente con las medidas de 5 x 2 varas que proporcionan los inventarios posteriores.

119 BALIS, Arnout, «Corpus...», pp. 187 y 192.



Fig. 12. Rubens, *Caza del jabalí*, antes de 1629. Lichtenstein, Museo.



Fig. 13. Rubens, *Caza de ciervos*, antes de 1629. Lichtenstein, Museo.

Ambas pinturas permanecieron en el Salón hasta el incendio de 1734. Se registran en los inventarios de 1686¹²⁰ y 1701¹²¹ con medidas de dos varas y media de alto por dos varas de ancho. Entre los cuadros rescatados en 1734, solo aparece la pintura de *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia*¹²², que actualmente se halla en el Museo del Prado (223 x 162 cm, P001662, Fig. 14). Vergara lo considera hecho en colaboración por Rubens, a quien atribuye las figuras, y por Frans Snyders el resto, por la similitud con los detalles que aparecen en la pintura de *Ceres y Pan* llegada en 1623 para decorar la torre de la reina del Alcázar¹²³. La existencia de un boceto menos abundante en detalles en

120 Inv. 1686, p. 44 “[80] [81] Otros dos quadros iguales de a dos varas y media de alto y dos varas de ancho, el vno de vn Sattiro exprimiendo vn razimo de vbas, y el otro de vnas nimfas con vna cornucopia de flores y frutas ambos de mano de Rubenes”.

121 Inv. 1701, p. 19. “15 Yten dos quadros iguales de a dos Varas y media de Alto y dos Uaras de Ancho, el Vno de Vn sattiro exprimiendo Un razimo de Vbas y Vna leona = Y el otro de Vnas Nifas con Vna Cornucopia de flores y fruttas ambos de mano de Rubenes tasado Cada Vno a trescientos Doblonos”.

122 Inventario del Alcázar de 1734. “Otro de dos varas y media de alto y dos de ancho con marco dorado, bien tratada, de la diosa Ceres con diferentes figuras, original de Rubenes”.

123 Comentado por Alejandro Vergara en el catálogo online: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tres-ninfas-con-el-cuerno-de-la-abundancia/75faa7e5-f985-43f8-bf56-0be9e07952bd>.



Fig. 14. Rubens, *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia*, antes de 1629. Madrid, Museo Nacional del Prado.

la Dulwich Picture Gallery de Londres (30,9 x 24,4 cm, DPG 43, Fig. 15) sugiere que se trate de un tipo de pintura muy repetido en la producción del maestro y su obrador. La composición responde a los modelos que Rubens podía hacer por módico precio, según su respuesta a Balthasar Moretus cuando le transmitió la petición del mercader flamenco establecido en Madrid, Jan van Vucht, que quería gastar 100 patacones en una pintura del maestro¹²⁴.

124 ROOSES, Max, y RUELENS, Charles, *Correspondance...*, vol. V, carta DCLXXX, pp. 333-334: "He hablado abiertamente con Rubens de que querriais gastaros cien patacones. Y me respondió que no sabría hacer nada con tres personajes por debajo de doscientos patacones, porque lleva mucho trabajo. Pero que si quisierais hacerle pintar una Diana con dos ninfas o algún otro asunto de dos o tres personajes, él os proveería gustosamente un cuadro tal por los cien patacones. Espera vuestra respuesta". En la carta DCLXXXIX, del 22 de octubre, p. 338, Moretus comunica que accede a hacérselo del tamaño deseado con tres o cuatro personajes por 100 patacones como una gracia especial.



Fig. 15. Rubens, Tres ninfas con el cuerno de la abundancia, antes de 1629. Londres, Dulwich Picture Gallery.

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo estiman que el otro ejemplar que lució en el Alcázar es el *Sátiro con racimo de uvas* conservado en Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde (220 x 148 cm, inv. 974, Fig. 16)¹²⁵. El museo data la pintura en 1618-1620, y podría tratarse de un precedente del traído por Rubens a Madrid, pues el modelo seguiría haciéndose durante bastante tiempo, sobre el boceto del Ashmolean Museum de Oxford (33,4 x 24,2 cm, WA1855.170, Fig. 17), que no tiene a los niños sino a un leopardo, grabado por Lucas Vorsterman (Fig. 18).

¹²⁵ Inv. 1636, p. 142.



Fig. 16. Rubens, Sátiro con racimo de uvas, antes de 1629. Dresde, Gemäldegalerie.



Fig. 17. Rubens, Sátiro con racimo de uvas, antes de 1629. Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 18. Estampa de Lucas Vorsterman por composición de Rubens, Sátiro con racimo de uvas, antes de 1629. Nueva York, Metropolitan.



Los marcos para las pinturas llegadas de Roma

Hemos relatado que el 16 de enero de 1627 el conde de Oñate, embajador español en Roma, había recibido un mandato de parte de Felipe IV para encargar pinturas en Roma según “una traza” adjunta. Su embajada se había iniciado en 1626 y apenas un año después, en julio de 1627, Oñate padeció un desgraciado suceso, un altercado -con muertos y heridos- entre los criados de la embajada y los ministros papales que agrió en lo sucesivo las relaciones del conde con el Papa Urbano VIII y su corte. Su sustitución por el conde de Monterrey fue decidida en abril de 1628, pero Oñate la conoció de modo oficial mediante una carta del rey fechada el 12 de mayo que llegó a Roma el 12 de junio. El retraso de Monterrey en llegar a su embajada aplazó la partida de Oñate hasta los primeros días de 1629, momento en que el conde debió de pagar las pinturas que estaban ya hechas entre las que había encargado, para poder llevarlas consigo a Madrid. Su correspondencia deja manifiesto las angustias padecidas en estos últimos meses por la falta de dinero. El virrey de Nápoles, don Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, al que recurrió Oñate para que le pagara al menos sus gajes, no quiso atenderle, y se vio obligado a solicitar un préstamo de 12.000 ducados para poder abandonar la ciudad de forma honorable, pagando sus deudas¹²⁶.

Según dio a conocer Gérard, las cuentas de la embajada de Roma de 1626 a 1628 conservadas en el Archivo de Simancas recogen pagos “de tres de cuatro pinturas que Felipe IV ha ordenado ejecutar en Roma” por importe de 11.700 julios: 10.000 julios pagados a Domenichino por un *Sacrificio de Isaac* y un *Salomón y la Reina de Saba*, y 1.467 julios y 14 baioccos pagados a Artemisia Gentileschi por *Hércules y Onfale*, más 233 julios del transporte hasta Madrid¹²⁷. La equivalencia de 10 julios a un escudo determina que Oñate pagó por cuenta del rey 1.170 escudos. Cada escudo equivalía a 440 maravedís, de modo que lo pagado en ducados de 375 maravedís por Oñate fueron casi 1373 ducados. Corresponden a Domenichino por sus dos cuadros casi 1.173 ducados. Artemisia cobró una cifra módica por su pintura en relación con los precios de su colega, poco más de 172 ducados. Los pagos no están fechados, pero es seguro que Oñate hizo frente a ellos poco antes de partir¹²⁸. Llegaron con el cesado embajador en su equipaje, y Gómez de Mora hizo constar su entrega a Palacio del siguiente modo:

“Por el mes de mayo de mill y seyscientos y beynte y nueve años mando el S.r Conde de Oñate del Consejo de Estado de Su Mag.d entregar en el Alcazar R.l desta villa de Madrid las pinturas hechas en Ytalia en virtud de la orden de su Mag.d ariba escrita [la de 27 de enero de 1627, aunque es más fiable el día 16, según las

126 BNE, Mss 18435, pp. 393-410.

127 GÉRARD, Veronique, “Philip IV’s...”, pp. 10-11.

128 BNE, Mss 18435, p. 411.

minutas de las cartas de Oñate]. La una es de Ercules ylando entre las mujeres, la otra el sacrificio de Abraham y la tercera la bisita de la Reyna de Saba a Salomon y las quales pinturas por mandado de su Mag.d se an colgado en la pieça nueva sobre el zaguan que esta delante de su dormitorio y por ser assi verdad lo firme de mi nombre en Madrid a beynte y seis de junio del dicho año de mil y seyscientos y beynte y nueve. Joan Gomez de Mora”¹²⁹.

Inmediatamente después de la entrega a Gómez de Mora, verificada el 29 de mayo, el carpintero Jerónimo Sánchez recibía una libranza fechada en 8 de junio de 1629 de 600 reales a cuenta “de lo que montare el hacer a toda costa veinte quadros de madera para las pinturas de Ytalia y las de los retratos, cuya obra se le a de pagar a tasación”.

El encargo a Jerónimo Sánchez era voluminoso, pero el carpintero inició sin duda su trabajo por los tres marcos para los cuadros italianos, que se doraron muy pronto y se colgaron en su lugar antes del 26 de junio, según manifiesta Gómez de Mora en su certificación. Cuando el carpintero recibió el finiquito por su obra el 4 de septiembre de ese año, comprobamos que había realizado también bastidores para los tres cuadros italianos, pues las telas vendrían enrolladas en el equipaje de Oñate. El documento describe los marcos como “tres grandes, el uno de vigueta de catorce pies de alto y los dos menores para las pinturas de Ytalia”. El dorador de los tres marcos debió de ser Ginés Carbonel, el hermano de Alonso, pagado el 31 de agosto por haberse ocupado de dorar varios marcos grandes, algunos de los cuales estaban en el cuarto del rey, que han de ser estos¹³⁰.

Las dos pinturas de Domenichino

El inventario de 1636 las describe en el Salón del siguiente modo:

“-Reina de Sabah. Otro lienço al olio, del mismo tamaño y moldura [Felipe IV ecuestre de Rubens], de mano de Guido Bolones, pintor romano, en que está la Reina Sabaa ofreciendo sus tesoros al Rei Salomón, que está sentado debajo en un solio y otras figuras que acompañan al Rei y Reina.

-Sacrificio de Habran. Otro lienço quadrado, con moldura dorada y negra, y más pequeño que los dichos [los dos de Ribera], en que está el Sacrificio de Habrahan, de mano de Guido Boloñes”¹³¹.

El primero de los dos cuadros, *Salomón y la reina de Saba*, era el de mayor tamaño, complejidad compositiva y número de figuras, por lo que se le ha de asignar la mayor parte de los 10.000 julios pagados a Domenichino. Según el inventario de 1636, su medida era como la del desaparecido retrato ecuestre de *Felipe IV* de Rubens, el cual, a su vez, debía de ser igual al de los otros

129 GÉRARD, Veronique, «Philip IV's...», pp. 9-14. Transcripción completa en GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés...*, pp. 352-353.

130 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 508.

131 Inv. 1636, p. 85, n° 412 y 419.

tres retratos reales que adornaban el Salón. El finiquito del carpintero Jerónimo Sánchez indica que el marco medía 14 pies de alto, los mismos que tenía el que Lorenzo de Salazar había hecho en 1626 para la *Alegoría de Felipe II*¹³². Tomando las medidas de esta última pintura tras la ampliación de Vicente Carducho en 1625, que son 335 x 274 cm (4 varas de alto por 3 varas y un pie de ancho), pensamos que éste era el tamaño y formato de *Salomón y la reina de Saba*. Además, lo mismo que sucedía con los retratos reales, el marco que se le puso debía ser muy ancho, pues la diferencia entre la altura del marco (390 cm) y la de la pintura indica que su anchura era de una tercia (28 cm). El mencionado finiquito de González señala, además, que era de vigueta, de modo que cada travesaño tenía un rehundido en su borde interior, formando un canalón para mejor sujetar un cuadro tan grande y pesado.

Pope-Hennessy identificó lo descrito en el inventario de 1636 en dos dibujos del pintor sobre el asunto de la visita de la reina de Saba a Salomón pertenecientes a la colección real inglesa conservados en Windsor Castle. Son muy semejantes entre sí, uno en sanguina y otro en carboncillo (Royal Collection Trust, RCIN 901061 y RCIN 901062, Figs. 19 y 20). El dibujo a sanguina es una primera idea en la que hay un balcón al fondo con espectadores que son testigos de la escena como los cortesanos junto al trono, tarima y dosel. El rey Salomón se ha levantado para acercarse a la reina de Saba en gesto afectuoso. Unas damas detrás de esta llevan fuentes y otras dos se arrodillan, una para coger un cántaro. Son los regalos que ofrece la reina y que llevan otros criados en camellos. En el dibujo a carboncillo los cortesanos se reparten a derecha e izquierda de Salomón, que se queda ahora sentado en su trono, tal como describe el inventario de 1636, lo que demuestra que es una segunda idea. La reina de Saba sigue en la misma postura, indicando los regalos, pero ahora sus damas no los portan, sino que un criado entrado en años es el que se arrodilla para depositar el cántaro tras haberlo hecho con un gran jarro. Los dos criados que bajan una enorme ánfora de los camellos se repiten, pero ya no es visible el balcón de fondo.

El investigador británico mencionó la cita por Bellori de esta pintura, donde se añaden detalles no reconocibles en esos dibujos: “Fra l’altre figure che vi sono, è degno di memoria, il concetto di una Damigiella, che porta un vaso di odori fabei: alza ella il coperchio & accosta il vaso ad un nano, il quale in odorarvi, sorpeso del soave fragore, fiuta, ed attrahe l’odore con maraviglia”¹³³. El pequeño tamaño de los dibujos (23,9 x 17,8 cm el carboncillo) permite suponer que se trataba de unos proyectos iniciales, a los que se añadieron después otros detalles como los citados por Bellori. Más importante para confirmar la identificación parece el hecho de que se observan al dorso algunos esbozos relacionados con la otra pintura que fue encargada a Domenichino por Oñate, *El sacrificio de Isaac*.

132 CRUZ YÁBAR, Juan María, «La primera decoración...», p. 227.

133 POPE-HENNESSY, John, *The drawings of Domenichino in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Nueva York: Phaidon, 1948, pp. 21 y 99.

Fig. 19.
Domenichino,
Salomón y la reina de
Saba, 1627. Windsor;
Castillo (Royal
Collection Trust).



Fig. 20.
Domenichino,
Salomón y la reina de
Saba, 1627. Windsor;
Castillo (Royal
Collection Trust).



Este cuadro, también entregado por el conde, se conserva en el Museo del Prado (147 x 140 cm, P000131, Fig. 21). Sus dimensiones eran inferiores a la mitad del anterior, y también el esfuerzo compositivo y pictórico, pues tiene solamente tres figuras. Le correspondió, por tanto, uno de los dos marcos “menores” realizados para los cuadros de Italia por Jerónimo Sánchez, y estaba ya colgado en el Salón el 26 de junio de 1629, según la certificación que hizo ese día Gómez de Mora.



Fig. 21. Domenichino, El sacrificio de Isaac, 1628. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Ambas obras acreditan la influencia del cardenal Francesco Barberini y su secretario Cassiano dal Pozzo en la decisión del rey y del conde-duque de renovar la decoración del salón más noble del Alcázar. No dudamos de que en el “papel” -según la transcripción de Gómez de Mora de la carta enviada por el rey a Oñate, alternativamente denominada la “traza” según las palabras del secretario del conde en su registro de minutas-, aparecían en primer lugar estas dos pinturas romanas con sus medidas y asuntos, al lado de las cuales figuraba el nombre de Domenico Zampieri. No era demasiado conocido entonces en España, y esta preferencia fue sin duda debida a la propaganda sobre su calidad

difundida entre mayo y agosto de 1626 por la legación italiana. Son muchas las pruebas de la protección de Domenichino por Barberini y su secretario Pozzo. El pintor había marchado a Roma en 1621, llamado por Gregorio XV, dejando pendientes obras que tenía comprometidas y Cassiano dal Pozzo, ya el 3 de diciembre de 1621, elogió en una carta dirigida al obispo de Volterra lo que había visto de su pintura *La conversión de San Pablo*, en su afán de aplacar las quejas del obispo por la tardanza del pintor¹³⁴. El cardenal Barberini fue padrino de la única hija de Zampieri, Camilla, la cual recibió un regalo de 40 escudos de su parte por mano de Pozzo, del que dio recibo el pintor el 1 de diciembre de 1623¹³⁵. En 1625 obtuvo por su mediación el importantísimo encargo del *Martirio de San Sebastián* para el altar del Santo en la basílica de San Pedro (ahora en Santa Maria degli Angeli) y sin duda también se debió a su elección su participación en los frescos de Santa Maria della Valle, panteón de los Barberini. En 1629, el cardenal favoreció su designación como príncipe de la Accademia de San Luca, en perjuicio de Guido Reni, que había sido propuesto, pero al que se opuso el hecho de que ya no vivía en Roma.

Lo mismo que la tela de *Salomón y la reina de Saba*, pensamos que *El sacrificio de Isaac* ha de datarse en 1628¹³⁶, después de que el boloñés terminara los frescos para Sant'Andrea della Valle en cuyo coro y bóveda trabajaba desde 1626; por esta magna obra consta que Domenichino recibió 2900 escudos entre julio de 1626 y el 15 de febrero de 1628. La diferencia entre el esfuerzo pictórico de Sant'Andrea durante casi año y medio de trabajo y el de las dos telas pintadas para Oñate por 1.000 escudos pone de manifiesto lo exagerado de la factura al español, que debió de pagar a Domenichino -sin saberlo- una parte de su labor en los frescos del panteón familiar de los Barberini¹³⁷.

La pintura de Artemisia Gentileschi

Algo parecido podría suceder en cuanto a la causa del encargo de la tercera obra pagada por el conde de Oñate, *Hércules y Onfale* de Artemisia Gentileschi. La recomendación de la pintora, sin duda desconocida en España en 1626, tuvo que venir por Cassiano dal Pozzo, que había actuado hasta entonces como amigo de la pintora, pero también como agente, según lo muestra claramente la carta que le escribe al eclesiástico apenas se había instalado en Nápoles, el 24 de agosto de 1630, que muestra un antiguo conocimiento y un alto grado de confianza:

134 GIGLIOLI, Odoardo H., «La capella Inghirami nella Cathedrale di Volterra», *Rivista d'Arte*, XII, 3 (julio 1930), pp. 29-54. Entregaría la pintura en 1623.

135 BOTTARI, Giovanni Gaetano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura*, Roma: Eredi Barbiellini, 1757-1768, t. I, p. 261, citado en *Domenichino 1581-1641*, Milán, Electa, 1996, p. 561.

136 Desde 1629 estuvo ocupado ya en varias obras diferentes.

137 Es digno de señalar que ambas pinturas están puestas en el inventario a nombre de "Guido boloñés". Habitualmente se piensa en una equivocación con Guido Reni, pero el error no llega a tanto, pues Domenichino era también boloñés.

“He visto la misura che V.S. Illustrissima mi ha fatto grazia mandarmi, e l’averei servito súbito, se non mi occorresse fare alcune quadri per la Imperatrice, et e bisogno che stano finiti a mezzo setiembre, che fatto questo, la prima cossa sarà il serviré V. S. Illustrissima, alla quale tanto devo. Devo supplicarla che voglia restar servita inviarme per il proccaccio sei para di guanti delli piu belli, che ion e ho da regalare algune dame, et altro per ora non occorrendomi, facendole riverenza, le prego dal sig. Iddio ogni contento. Di Napoli, 24 agosto 1630”¹³⁸.

Se piensa que, en 1627, la pintora había dejado ya Roma para instalarse en Venecia. Es intrascendente, pues no cabe duda de que Cassiano dal Pozzo pudo transmitirle el encargo de Oñate como lo hizo en la carta transcrita, de 1630, en que le encargaba un retrato con sus medidas. Artemisia lo enviaría después de terminado. Quizá tenga relación con el transporte el poco redondeado total pagado a la pintora de 1467 julios y 14 baioccos, que podría incluir los gastos del envío.

La pintura se registró así en el inventario de 1636:

“Hércules. Otro del mismo tamaño y moldura [*Aquiles descubierto por Ulises, de Van Dyck*] de la historia de Hércules, que está hilando entre unas mujeres, ai un Cupido que señala lo que está haciendo Hércules. Es de mano de la Gentilesca, pintora romana”¹³⁹.

La medida de *Hércules y Onfale* era, según el inventario de 1636, como la de *Aquiles y Ulises* de Van Dyck y Rubens, que la precedía en la lista. Ésta era una pintura grande, ligeramente apaisada (248,5 x 269,5 cm, equivalentes a casi 3 varas por 3 varas y cuarta).

En 2020, con ocasión de la explosión acaecida en el puerto de Beirut, resultó dañada una tela con el asunto de *Hércules y Onfale* que se conservaba en el palacio Sursock (Fig. 22), la cual ha sido restaurada en el Museo Paul Getty de Los Ángeles, siendo identificada sin lugar a dudas como obra de Artemisia Gentileschi realizada entre 1635 y 1637, sin que se advierta participación del obrador. Al parecer, la familia Sursock la había adquirido en Nápoles hace unos 100 años a la familia Spinelli¹⁴⁰. Mide 2 metros y medio de ancho por 2 metros de alto, más pequeña por tanto que la que estuvo en el Alcázar, pero también apaisada. La descripción del inventario de 1636 muestra claras coincidencias con este lienzo. Sin duda, Artemisia repetía esquemas y modelos precedentes.

El cuadro que llegó a Madrid se pagó por Oñate con 1.467 julios y 14 baioccos, equivalentes a poco más de 172 ducados, una cifra muy inferior a los 1373 ducados cobrados por Domenichino. La pintora no tuvo nunca un gran mecenas, lo que influyó sin duda en sus bajos precios. En una carta escrita por

138 BOTTARI, Giovanni Gaetano, y TICOZZI, Stepano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milán: Giacomo Silvestre, 1822, t. I, pp. 342.

139 Inv. 1636, p. 85, nº 416.

140 FINKEL, Jori, «Il dipinto di Artemisia ferito a Beirut e risanato a Los Angeles», *Il Giornale dell'Arte*, 23 de mayo de 2025.



Fig. 22. Artemisia Gentileschi, *Hércules y Onfale*, h. 1630.
Beirut, palacio Sursock.

Artemisia en Nápoles a 30 de enero de 1649 a Antonio Ruffo a propósito de una *Galatea* que había hecho para su pariente Fabricio Ruffo, prior de Bagnara, le dice: “Qualunque parte io sono stata mi è stato pagato cento scudi l’una la figura tanto a Fiorenza, quanto a Venetia e quanto a Roma e a Napoli”¹⁴¹. La afirmación no parece muy exacta, según resulta de lo pagado por Oñate a la pintora por un cuadro que contenía al menos dos figuras y probablemente alguna más, y en cuanto al precio de la *Galatea*, conducida por dos delfines y rodeada de cinco tritones, le dieron finalmente en 1650 la cantidad de 160 ducados.

Los dos lienzos de Ribera venidos de Nápoles

En el inventario de 1636 aparecían dos pinturas atribuidas José de Ribera, así descritas:

“-Xael y Sissara. Otros dos lienzos prolongados medianos, pintura al olio de mano del Españolito Jusepe de Rivera, valenciano. El uno es la historia quando Xael estava metiendo un clavo por el oído a Sissara, bestido de açul y armado y ella sobre él con un martillo en la mano derecha y una çelada sobre un paño carmesí.

141 *Bollettino d'Arte del Ministero della R. Istruzione. Notizie delle Gallerie dei Mysei e delle Monumenti*, Roma, MCMXVI, p. 48. https://archive.org/stream/bollettinodarte10italuoft/bollettinodarte10italuoft_djvu.txt

-Dadila y Sansón. El otro es de Dadila quando cortó la guedeja a Sansón estando durmiendo y ai un soldado armado con una alabarda en la mano”¹⁴².

Los inventarios de 1686 y 1701 -con el mismo texto salvo en la tasación- proporcionan detalles importantes de estas dos pinturas, que continuaban entonces en el Salón, pues ofrecen sus medidas (1,67 x 2,52 cm), que confirman su formato apaisado:

“Yten Ottros dos quadros yguales Sobre las Venttanas de a tres Varas de Ancho y dos de Alto. El Vno la histtoria de Jael y sisara. Y el otro de Sansón y Dalida originales de Joseph de riuera tasados a Ciento y Cinquenta Doblonos Cada Vno”¹⁴³.

No constan datos sobre el posible encargo a Nápoles semejante al que hizo el rey a principios de 1627 al conde de Oñate para los cuatro cuadros romanos o el similar que hizo a Milán a don Gonzalo Fernández de Córdoba¹⁴⁴. Si lo hubo, el destinatario sería el virrey de Nápoles, don Antonio Álvarez de Toledo Beaumont, V duque de Alba, que había sido el primero de los designados por el conde-duque para ocupar el cargo napolitano (1622). Terminó su mandato el 16 de agosto de 1629, cuando fue llamado por el rey para que acompañara a su hermana María en el viaje que debía emprender para reunirse con su esposo el emperador Fernando III, con el que había contraído matrimonio por poderes el 29 de abril. El duque de Alba regaló a su sustituto, don Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá, un cuadro del Españoleto con *Cristo preparándose para la Crucifixión* (Santa María de Cogolludo), que corrobora su admiración por el pintor¹⁴⁵.

Nos parece oportuno vincular la llegada de estos dos cuadros a Madrid con la noticia de que el 13 de diciembre de 1629 se pagó al cerrajero Miguel Hernández más de 2.000 reales por numerosas partidas, entre las que se incluyen “quatro colgaderos grandes para colgar los dos quadros que se trujeron de Ytalia”¹⁴⁶.

142 Inv. 1636, p. 85, n° 417 y 418.

143 Inv. 1686, p. 44, n° 82 y 83. Inv. 1701, p. 19, n° 16.

144 A partir de las cuentas publicadas por AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 6 (1970), p. 53), donde confundió un pago a Nardi a cuenta del dorado de los marcos para pinturas de Rubens (escrito Ruvenes, según transcribimos más arriba) con pinturas de Ribera, se produjo una confusión sobre la llegada de estos cuadros de Nápoles a Madrid. Orso pensó, adecuadamente, que esa partida se refería a los marcos para algunas pinturas de Rubens (ORSO, Steven N., *Philip IV...*, 1986, p. 56, nota. 84), pero propuso que la fecha de su llegada de los cuadros de Ribera fuera cercana a la del cuadro de Orazio Gentileschi al que nos referimos seguidamente, año 1633 (ibidem, p. 58, nota 98).

145 LANGE, Justus, «El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Jusepe de Ribera», en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2009, pp. 253-266, en esp. 262-263.

146 A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1bis, f. 528. “El dicho Miguel Hernández cerrajero de cámara de su magestad vecino de Madrid. -Por librança de trece de diciembre de 1629 se libraron al dicho Miguel Hernández, cerrajero de cámara de su magestad, vecino de Madrid, dos mil novecientos y sesenta y nueve reales, que los hubo de haber a toda costa las cosas que abaxo yrán declaradas para diferentes par-

Los tres cuadros que había traído Oñate estaban ya en el Salón desde mediados de año, y antes aún los cinco más grandes de Rubens y los otros cuatro un poco después. Estos dos que se colgaban ahora -aunque no se dice dónde- deben ser los Riberas, pues no hay noticias acerca de más cuadros procedentes de Italia que llegaran en este momento al Alcázar. La fecha es adecuada, ya que coincide con la venida del duque de Alba a Madrid. No hay datos de que se les hicieran marcos y los inventarios no se refieren tampoco a ellos, aunque solían hacerlo cuando eran negros y dorados. Quizá el duque pudo ponérselos antes de entregárselos al rey, pues debieron ser un regalo por la amistad que le demostraba al nombrarle custodio de su hermana en un viaje tan largo y arriesgado.

La pareja de pinturas de Ribera debió de tener inmediatamente entrada en el Salón, pues sustituían con ventaja a las dos sobrechimeneas, de pequeño tamaño, el *Descalabrado* y la *Castidad*, que estaban allí desde que llegaron de El Pardo en 1623¹⁴⁷.

En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se conserva un dibujo (grafito y sanguina con trazos de tinta parda, 28,2 x 40,4 cm, Fig. 23) con el asunto de Sansón y Dalila¹⁴⁸. Las proporciones son las mismas que las de la pintura que



Fig. 23. José de Ribera, *Hércules y Ónfale*, h. 1626. Córdoba, Museo de Bellas Artes.

tes del Alcázar desta dicha Villa, que son las siguientes en esta manera: [...] quatro colgaderos grandes para colgar los dos quadros que se trujeron de Ytalia [...] como todo lo susodicho consta y parece por la tasación que dello hizo Antonio de Herrera, aparejador de las dichas obras, en diez de diciembre deste presente mes”.

147 CRUZ YÁBAR, Juan María, «La primera decoración...», pp. 207-214.

148 MAYER, August Liebmann, *Josepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Leipzig: K. W. Hiersemann, 1908, p. 61, n. 1.

estuvo en el Alcázar. La mujer lleva un saquito con monedas en la mano, precio de su traición, mientras un hombre corta el cabello del juez hebreo, y varios soldados le rodean, uno desenvainando la espada y otros apenas insinuados a la derecha que enarbolan sus lanzas; otro soldado más aparece tras un cortinaje en el lado contrario. No se observa, sin embargo, el soldado con alabarda que describe el inventario de 1636. Se suele fechar el dibujo entre 1620 y 1626, por la similitud de la figura de Sansón con el *Sileno ebrio* que pintó Ribera hacia 1626. Es posible que hiciera de este cuadro ya existente la pareja de Sansón y Dalila.

5. AÑOS 1630-1632: EL ENCARGO FRUSTRADO A GUIDO RENI

Queda por examinar lo sucedido con la cuarta pintura encargada a Oñate, que, según se deduce de las noticias conocidas, era un *Rapto de Helena* que debía hacer Guido Reni, otro de los artífices predilectos del cardenal Barberini. Los elogios que le dedicaría mientras estuvo en Madrid decidirían al rey y al conde-duque a incluir su nombre en los encargos a Roma para el Salón. A pesar de que el embajador cumplió con el deseo de Felipe IV contratando la pintura inmediatamente, la realidad es que nunca llegó a la colección real española.

La situación profesional y económica de este pintor en 1627 y, sobre todo, su carácter, eran muy diferentes a los de sus dos colegas con los que compartía encargos para el Salón. Había superado la barrera de los 50 años y era famoso por su talante orgulloso. En una carta que dirigió el 19 de agosto de 1627 a Antonio Galeazzo Fibbia -que David García Cueto identifica como un noble boloñés prestamista del pintor¹⁴⁹- encontramos la primera noticia fidedigna sobre esta pintura:

“Gio. Lanfranco al sig. Antonio Galeazzo Fibbia.

Finalmente, per non disgiustare il signor cardinale Barberino soi restato per far la tavola di S. Pietro, la quale hanno determinato che si faccia a fresco. Mi han licenziato, e me ne volevo venire. Nel far questa tavola io non tratto se non col cardinale Spinola, il quale ha avuto questo ordine dal cardinale Barberino, e così dalla Congregazione. Cisiamo accordati per cinque mesi trecento scudi il mese anticipati. Solo il primo saranno 400, ed io fin per il saldo mi rimetto a quanto comanderà il signore cardinale Barberino, perchè questi sono a buon conto. Io ho dimandato che non voglio che nessuno entri nel mio ponte, sia chi si voglia, nè anco li cardinali; così tutti della Congregazione si sono contentati. Ho anco accettato a far un quadro grande per l'Ambasciatore di Spagna et una tavolina per il Contestabile di Havard, pura Spagnolo, e mi pagheranno le figure dugento scudi l'una; ma su le prime pareva loro strano; poi son venuti da loro. Però non ho da questi voluto danari a buon conto, perchè non son sicuro finirli in Roma, volendo, poi che fatta sarà la tavola, e poco altro, ritornare a casa per finire le opere che son obbligato, non mi mettendo conto

149 GARCÍA CUETO, David, «La embajada extraordinaria del condestable de Navarra ante Urbano VIII en 1627 y Guido Reni», en *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, Madrid: UNED, 2016, pp. 263-288.

finirle a Roma, dove si spende all'ingrosso; e io non posso fare parsimonia, nè ritirare. Ringrazio di nuovo VS. delle cortesissime offerte fattemi di danari. Aggiungo questo a tant'altri obblighi che ho con VS. Non li accettai, se veniva il caso del ritorno, avendo fatto conto valermi di dugento scudi che ha ordine pagarmi il signore ambasciatore di Bologna per conto di una tavola che faccio per Francia. Supplico VS. continuarmi nella sua solita grazia, e col farle riverenza le bacio le mani. Di Roma, a dì 19 agosto, 1627"¹⁵⁰.

La carta, que no suele recibir la atención que merece por la importancia de las noticias, expresa que Guido Reni estaba determinado a acabar en cinco meses una obra al fresco encargada por Francesco Barberini para el Vaticano por la que cobraría a cuenta 300 escudos cada mes y 400 el primero, sin perjuicio del finiquito. Asimismo, había aceptado hacer un cuadro grande para el embajador de España y una tablita para el condestable de "Havard" -de Navarra, don Fernando Álvarez de Toledo, embajador extraordinario en Roma por un breve espacio de tiempo- y que le pagarían 200 escudos por cada figura. Sin duda, se refería al cuadro grande, no al pequeño del condestable. Reni no había querido aceptar nada a cuenta de esta obra -habla en singular, por lo que tiene que referirse a la tela grande- porque no estaba seguro de terminarla en Roma, ya que quería retornar a su casa en cuanto acabara lo que hacía para San Pedro y pintar allí todo lo que se había obligado a hacer, pues no le traía cuenta terminar estas obras en Roma, donde se gastaba a lo grande y no podía ahorrar.

Es habitual mezclar la historia del *Rapto de Helena* (253 x 265 cm, Museo del Louvre, inv. 539, Fig. 24), con la de la *Inmaculada* (Metropolitan Museum, Nueva York) que Malvasia afirma que Reni pintó por entonces para la infanta María, la hermana de Felipe IV, y que se la pidió Oñate¹⁵¹. La realidad es que no quedan datos ni documentos respecto al encargo de este cuadro por Oñate, ni de que él o el rey de España pagaran esa pintura, y tampoco es seguro que viniera a España ni que estuviera algún tiempo en la catedral de Sevilla, en la que tan solo se conserva una copia.

Nos parece que se han de desvincular los dos encargos, uno seguro, el *Rapto*, y el otro, la *Inmaculada*, presunto, pues, como hemos comprobado en la documentación del año 1627, tanto la carta del rey como la minuta de la carta de Oñate no mencionan otro mandato que el de hacer las cuatro pinturas para el Salón, en las que es seguro que no había una Inmaculada. En cuanto a que el cuadro grande del que habla la carta sea el *Rapto*, no puede haber duda alguna,

150 BOTTARI, Giovanni Gaetano, y TICOZZI, Stephano, *Raccolta...*, pp. 296-297.

151 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognese...*, t. II, parte cuarta, Bologna: Erede de Domenico Barbieri, 1678, p. 37: "Aveua egli preso a fare in Roma per la Infante di Spagna vna Beata Vergine in mezzo a duoi Angeli rapresentante la Immacolate Concezion, ad istanza di quell'Ambasciadore. Questi tutto il giorno e talvolta privadamente andando di persona a solicitar l'opra, ritirandosi in altra stanza, comincio a far dire, non trovarsi in casa". Más adelante explica que el embajador trataba de darle 400 escudos alegando que esperaba más dinero de Nápoles, y que Reni envió la tela terminada a Bolonia. Barberini le excusó ante el Papa porque estos gestos debían admitirse a los poetas y pintores.

a nuestro juicio, pues el gran lucro que esperaba Reni de los 200 escudos por cada figura dependía de que hubiera un gran número de personajes, como resultó tener la obra que nos ocupa, y nunca una Virgen con dos ángeles.



Fig. 24. Guido Reni, *Rapto de Helena*, 1628-1629. París, Museo del Louvre.

La carta incluye otras observaciones que nos resultan también esclarecedoras. Reni se quedaba en Roma unos meses más para terminar una tarea (una Trinidad, según indica García Cueto) que le había encargado Francesco Barberini para la basílica de San Pedro y en cuanto la terminase volvería a Bolonia para cumplir con las obras que tenía comprometidas. Los cálculos del pintor nos conducen a los primeros meses de 1628 como fecha de la vuelta a su ciudad, pero, como veremos, en diciembre de 1627 estaba allí.

De nuevo volvemos a Malvasia, que, al ocuparse de lo sucedido con la *Inmaculada*, cuenta que Oñate importunaba continuamente al pintor con sus visitas diarias a su obrador para que terminara los encargos, hasta el punto de que Reni, que no toleraba imposiciones, envió a su ciudad la *Inmaculada*

que estaba terminada¹⁵². Hibbart, que se ocupó ampliamente en 1969 de lo sucedido con esta pintura, dio a conocer dos documentos¹⁵³, facilitados por la investigadora Marilyn A. Lavin, que probaban que Francesco Barberini pagó por mano de Ascanio Filomarino 40 escudos por los gastos del transporte del cuadro de la *Concepción* de Reni desde Bolonia a Roma cargados en las cuentas del cardenal a 31 de diciembre de 1627¹⁵⁴. Consideraba estas noticias la prueba definitiva de que Malvasia tenía razón, que Reni, enfadado con Oñate, había enviado el cuadro a Bolonia y que lo devolvió a instancias de Barberini, que no quería desairar al embajador. A nuestro entender, no hay pruebas del motivo por el que el cardenal hizo venir a Roma la *Inmaculada*, y es posible que Reni -que había hecho varios ejemplares similares precedentes- la hubiera pintado en Bolonia antes de salir de su ciudad a principio de 1627 y que Barberini hubiera encontrado algún cliente al que venderla, y Reni, nada más volver a su ciudad, la envió a Roma al cardenal. Que el cliente fuera Oñate es un punto no probado y que suscita muchas dudas. Malvasia escribía 40 años después de los hechos, por lo que sus afirmaciones no pueden tener el valor de las fuentes directas.

La carta a Galeazzo Fibbia dice algo bastante diferente. Reni había hecho una petición a Barberini sobre su trabajo en San Pedro: “Io ho dimandato che non voglio che nessuno entri nel mio ponte, sia chi si voglia, nè anco li cardinali; così tutti della Congregazione si sono contentati”. Mientras estuviera

152 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina pittrice...*, p. 37: “Aliena egli preso a fare in Roma per la Infante di Spagna vna Beata Vergine in mezzo a duoi Angeli, rappresentante la Immacolata Concezion, ad’istanza di quell’Ambasciatore. Questi tutto il giorno mandando, e taluolta privatamente andando di perfona a sollecitar l’opra ritirandosi in altra stanza, cominciò a far dire, non crovarsi in casa: E perche, reso perciò più smanio il’ Ambasciatore, mandana pure ad intendere in che termine si sosse, risposto Guido, e dopo anche fecegli intendere, che li degnasse l’ Eccellenza Sua quietarli, nè prendersi altra cura, che quando il quadro fosse a termine, gli l’ aurebbe fatto sapere. Ciò fece appunto, quando l’ Ambasciatore, doppo aver freddamente risposto, moltrò di altrettanto poco curarsene, quanto prima, e nera dichiarato impaziente. E perche Guido dopo qualche tempo mandatogli a dire, che il quadro gli era d’ingombro nella stanza, e però sua Eccellenza facesse grazia di mandargli i quattrocento scudi pattuiti, e io facessè levare, ebbè in risposta, che si aspettava il denaro da Napoli, quale gionto se gli faria fatto sapere, senza ch’egli si prendesse più l’incomodo d’altra ambasciata; presone vn fiero sdegno, staccò subito la tela dipinta, e rotolatala, e incasiatala, la inviò per la condotta a Bologna, facendone divulgare la sera l’avviso per la Piazza di Spagna. Poco mancò che quel Signore non ne prendesse vna subita vendetta; ma considerando esser questi, se non della famiglia effettiva del Papa, da quello però fatto venire a Roma, trattenuto e protetto, risolse farne aspre doglianze con Sua Santità, supplicandola d’esterne posto in liberta, per mortificarne il Pittore. Non volle il Papa altrimenti farlo, scusando Guido, e promettendogli di sgridamelo, e fargli dare ogni soddisfazione, come seguì poi, facendo ch’egli spedisse dietro alla pittura per riaverla, essendo riaggionta a Rimmi; e fù ciò a che volle alludere Sua Beatitudine dell’ efierli portato troppo rigorosamente co’ gli Ambasciatori”.

153 HIBBART, Howard, «Guido Reni’s Painting of the Immaculate Conception», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 28 (1969), pp. 19-32, en esp. 32.

154 Transcrito por Hibbart en la publicación citada en la nota anterior: “Vatican Library (Armadio 42, Cardinal Francesco Barberini, Mastro di Casa Bartolomeo Passerini, 1627-1631, fol. 38a, diciembre 1627: “Alle duifacchini che han’ portato da Bologna a Roma sopra le spalle il Quadro della Concezz[io]ne di Guido Reni como per sua fede v 14-m[one]ta come si vede per ric[evu]ta, e cio di parola del S[igno]r Filomar[in]o.” Armadio 86, Cardinal Francesco Barberini, Libro Mastro A, 1623-1629, fol. CLXXXIX, 31 de diciembre 1627: “v 14 per portatura d’un quadro di Guido Reni fatto portare da facchini da Bologna, come per le liste”).

en el “puente” -andamio- haciendo la obra del altar de San Pedro, nadie debía de entrar a molestarle, aunque fuera un cardenal. Si, finalmente, se marchó antes de acabar la obra, como parece, la causa provendría del comportamiento de algunos cardenales. Malvasia no podía contar la verdad, y le era muy cómodo asignar al embajador español el gesto de orgullo de Reni, debido seguramente a algún cardenal que le importunaba.

Cuestión distinta es la supuesta intervención de Barberini en la iconografía del *Rapto de Helena*. Según Colantuono¹⁵⁵, interpretado por Colomer¹⁵⁶, el cardenal transmitió al legado en Bolonia, Bernardino Spada, el mensaje que el pintor debía enviar al rey español a través de la obra. Maffeo Barberini estaba disgustado con el comportamiento de los españoles en relación con la disputa entre España y Francia por la sucesión del ducado de Mantua y por la orden dada en febrero de 1628 a don Gonzalo Fernández de Córdoba de sitiar la fortaleza de Casale, en la Valtellina, lo que suponía una guerra entre Francia y España, dos naciones católicas. En el cuadro, Paris sale de Esparta con la seducida Helena, la esposa de Menelao, que le había alojado en su palacio y cuya hospitalidad defraudó robando a su esposa y sus tesoros. Paris es orientado por Eneas que le enseña el camino a las naves que le llevarán a su patria, Troya, cuya desgracia provocará. Paris era, por tanto, imagen de ingratitud y egoísmo.

Según el investigador inglés, Reni no era tan culto como para haber llegado por su cuenta a componer la historia que reflejó en su pintura, por lo que propone que fuera aconsejado por algún erudito de la corte de Urbano VIII, quizá Girolamo Aleandri, secretario de cartas latinas del papa. La audaz hipótesis propone que los Barberini esperaban que Felipe IV se identificara con Paris, aunque también con el supuesto Eneas, en cuya gorra ornada de una pluma lleva un medallón con la imagen de Hércules Farnesio, y Hércules era el fundador de la monarquía hispana. Se avisaba, por tanto, a Felipe IV que su acción era reprobada por el Papa.

Colomer considera poco verosímil que los españoles llegaran a comprender ese mensaje, y cifra en el comportamiento altivo de Oñate el hecho de que el pintor no cumpliera puntualmente su compromiso de hacer la pintura¹⁵⁷. Malvasia no se refiere, sin embargo, a Oñate en relación a este cuadro, pues todo lo que narra, por las fechas, solo podía ser imputable a su sucesor en la embajada, conde de Monterrey¹⁵⁸. Narra que Barberini escribió al legado Spada

155 COLANTUONO, Anthony, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth Century Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

156 COLOMER, José Luis, «Guido Reni en las colecciones reales españolas», en *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006, pp. 203-240, en esp. 217.

157 COLOMER, José Luis, «Guido Reni...», p. 237, n. 33, cita las páginas 27-30 de Malvasia, que no hacen referencia sustancial a esta pintura. La referencia, en pp. 39-41 de la edición de 1841 de Malvasia. PIERGUIDI, Stefano, «Il Ratto di Elena di Reni e il Suicidio di Didone di Guercino come metafora di Maria de' Medici, femme forte dall'esilio alla morte», *Studi Secenteschi*, 53 (2012), p. 93.

158 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina pittrice...*, pp. 39-41. “Con Spada ancora erano legnisi quedì atti scambievoli di dima, ch'essendogli raccomandato caldamente dal Sig. Cardinal Barberini il solleci-

-que estaba en Bolonia- para que con suavidad pidiera al pintor que acabara el cuadro, y así lo hizo y allí mismo fue expuesto al público -en 1629 como suele afirmarse- con gran éxito. El pintor lo envió entonces a Roma, y no le puso precio, pues confiaba en la magnanimidad de los grandes, dejando la tela al cuidado de Barberini. El embajador español puso entonces objeciones al precio, intentando que se llevara el cuadro a un lugar “tercero”, esto es, neutral, donde se pudiera ver por otros pintores, y molesto Guido y sus mentores, terminaron llevándose la tela a Bolonia para intentar venderla a los franceses.

La narración de Malvasia ha de matizarse con las noticias que proporciona la carta de Reni a Galeazzo Fibbia, pues es fuente muy cualificada. La marcha a Bolonia estaba ya decidida a mediados de agosto de 1627, y, según sus indicaciones sobre los cinco meses de pagos que esperaba de Barberini, el

tare il compimento del famoso Ratto di Elena, principiato già in Roma per la Maestà Cattolica, ad'istanza dell'Ambasciadore di Spagna, e sapendo egli il genio del Pittore, nemico affatto delle violenze, allo sprone della sollecitudine rendersi sempre più duro e restio, gli ne diede vn legger tocco, mostrandogli solo timore, ed in conseguenza dispiacere, che per la futura partenza dell'Ambasciadore (al quale era già stato dichiarato il successore) non trouandosi compita quell'opra, non potesse egli con quella farsi conoscere, e stimare ad vno de' primi Monarchi del Mondo, perdendo per propria colpa quelle stesse fortune, ch'ebbero al loro tempi con le Corone i Sarti, i Vinci, i Tiziani; raccordandogli però, e strettamente raccomandandogli il proprio decoro, l'onore della sua Patria, anzi dell'Italia tutta, allora più che mai per lui feconda nella Virtù dei pennello. Nello stesso tempo lo pregò a fargli il suo ritratto, che però a tale effetto portandosi più spesso alla stanza, si fermava anche su quel gran quadro, mostrando ogni volta più inuaghirsene, ed in tal modo necessitandolo soauemente ad affrettarlo, per compiacemelo. Accortosi di tal finezza Guido n'ebbe tanto contento, che giurò, non esser per levarui le mani se non finito, meritandolo altrettanto il personaggio non meno, che con tanto garbo lo sollecitava che quel Grande che si serviva. Lodandolo poseia in estremo vn' altro giorno, e ricercandolo con riserve e proteste se sariasi contentato lasciargli fare far cauire vna copia, acciò la memoria almeno, e l'esemplare di sì mirabile storia restasse all'Italia; non solo rispose, supplicò l'Eminenza. Volta restar servita di farnela ricauare, ma le promette, senza alcun interesse, ritoccarla tutta, e finirla in modo, che non abbia che inuidiare all'originale; come poi seguì su quella fatta da Giacinto Campana, che morì (come altrove si disse) in Polonia, Pittore di quella Corona, trovandosi ella anch'oggi nella galleria, aggiunta da quel gran Cardinale al suo famoso Palagio in strada Giulia in Roma.

L'originale finito poi, ed esposto sulla stanza, a pubblica vista e impossibile il ridire il concorso e l'applauso con che si vidde poco meno che non dissì adorato, concorrendola truppe intere fino dalle Città circonuicine, e confinanti della Lombardia, e della Romagna [...]

La mandò Guido per Belcollare suo creato, sperandone molto dalla Regia liberalità, e perciò Senza fatui prezzo; indirizzandola tuttauia, e raccomandandola al Sig. Cardinal Barberini, con pregarlo a tenerla presso di se, e solo in tal guisa lasciarla vedere al nuouo Ambasciadore, che gionto in luogo dell'altro, maggiori isianze ne faceva; nè prima rilasciarla, che riceucone la mercede, già che nè in Roma dove la principiò, nè dopo mai aveva potuto cavarne la promessa caparra. Parue a quel Signore vn atto troppo manifesto di dissidenza, ad altri che a lui essersene facto l'indirizzo, e la consegna; il perche in forma di cerimonie, e di complimenti longo tempo sopra ciò discorrendosene tra il Cardinale, e l'Ambasciadore, si venne all'elezione d'un terzo luogo, ou'ella si depositasse e si vedesse. A quella difficoltà s'aggiunse l'altra del valore, non essendosi di quello nè a principio diseorso, nè mai; nè volendosene lasciar' intendere il detto Belcollare, che anzi pubblicava, aver avuto a dire il suo Padrone, che la munificenza de' Grandi non si regolava con termini comuni. E al motivo che non mancaano Pittori in Roma, che l'auriano potuta stimare, aver risolutamente risposio, non conoscere egli chi potesse, ò dovesse stimare l'opre, fue, massime fatte per vn Rè di Spagna. Fra tante ambiguità, fece egli rimandarsi il quadro a Bologna, con iscriuere che non era più da vendere con poco difgusto, crederi, di Barberino, e minore certo di Spada, ch'anzi procurò ben cosio di riparare alla riputazione di Guido, ni cerco modo da canee fositticherie e stitechezze offensa, e con risoluzione Francefe troncò ogni indugio Spagnulo”.

pintor se iría en enero o febrero de 1628 aunque en diciembre de 1627 estaba ya allí. Siempre fue su intención hacer en Bolonia los cuadros a los que se había comprometido, entre ellos el encargado por Oñate. No sabemos en qué se apoyó Malvasia para afirmar que había empezado en Roma *El rapto de Helena*.

La fecha en que Reni remitió su tela ya acabada a Roma queda fijada en los primeros días de 1630 sin lugar a dudas, según resulta de la correspondencia entre el conde de Monterrey -que había sucedido a Oñate como embajador en enero de 1629- y Felipe IV acerca de esta pintura.

Monterrey escribió su primera carta a Felipe IV, fechada el 10 de febrero de 1630, cuyo contenido conocemos por la respuesta del monarca el 10 de mayo siguiente:

“Al Conde de Monterrey. Por consulta de 10 de mayo 1630.

He visto por lo que me dezís en una carta de 10 de hebrero quan poco a propósito salió la pintura del rapto de Elena que el conde de Oñate dexo hecha ahí por mi orden y el precio excesivo que pide por ella Guido Bolones, y he querido advertiros que si tiene tantos defectos como avisais no venga pero será bien que el mismo pintor haga otra toda de su mano y bien estudiada de las mismas medidas y assi lo dispondreys con cuidado y brevedad¹⁵⁹.

Se deduce del texto que Monterrey rechazaba la pintura por dos razones: no respondía a lo pedido -había salido “poco a propósito”- y el pintor exigía un precio excesivo. La respuesta del rey apoyaba la propuesta de Monterrey respecto a no admitir el cuadro por sus defectos, por lo que debía pedirle que hiciera otra pintura “toda de su mano y bien estudiada”. Por el contrario, nada decía sobre las pretensiones económicas del pintor que preocupaban a Monterrey.

Las objeciones sobre lo pintado, en nuestra opinión, no tienen relación con el supuesto mensaje admonitorio al rey español sobre su litigio con el francés. Recordemos que el secretario del conde de Oñate se refirió en su minuta de la contestación a la carta del rey del 16 de enero de 1627 que se le había mandado “una traza” de los cuadros. La pintura se llamó siempre *El rapto de Helena*, y suponemos que la idea que se quiso transmitir al pintor era la de un episodio de violencia en que Paris raptara a la mujer. Es bien conocido que la leyenda de la huída de Paris con la reina de Esparta, desencadenante de la guerra de Troya, era un episodio no incluido en los versos de la Iliada, que se inicia ya bien avanzado el sitio de la ciudad, quizá por haberse perdido las estrofas del principio. Sin embargo, la historia era ampliamente conocida por tradiciones orales o escritas, reflejadas en las pinturas de los vasos griegos desde la más remota antigüedad, y en ellas se observaban ya dos versiones diferentes. En una, Paris conducía a Helena por la fuerza -le agarraba de un brazo- a las naves con las que volvía a su patria, mientras

159 MANCINI, Matteo “Participar con las palabras, participar con las imágenes. Antiguos y modernos, ¿un debate geográfico?”, en *Cortes del Barroco de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid: Seacex, 2003, pp. 139-150, en esp. 142. Transcripción completa en GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés...*, pp. 352-353.

en otra, Helena le acompañaba de buen grado, seducida por su belleza varonil, éxito amoroso con el que Afrodita agradecía a Paris la elección a su favor que había efectuado entre las tres diosas. Obviamente, esta segunda versión, escogida por Reni, no encajaba bien con lo que se le había pedido, como dijo Pierguidi¹⁶⁰.

Pero, a nuestro juicio, era más importante para Monterrey la segunda objeción, el alto precio exigido por la pintura. Aunque Malvasia afirma que Reni no fijó un precio determinado, sino que confiaba en la magnanimidad del rey español, pensamos que reclamó los 200 escudos convenidos por cada figura, como afirmaba en su carta del 19 de agosto de 1627. La costumbre era que el embajador pagara este tipo de encargos reales, con escasas probabilidades de que le fueran reintegrados los gastos anticipados durante su embajada. Para comprender la dimensión exacta del problema económico, contemplemos el cuadro. Monterrey debió de irritarse considerablemente al ver aparecer en Roma, cuando Oñate ya no estaba allí, una tela llena de figuras y figurillas innecesarias, es más, inconvenientes para narrar el asunto que se había pedido, y que era él quien la había de pagar. En el tranquilo desfile aparecían, además de Paris y Helena, un militar con gorra de gran pluma que precede a los enamorados mostrándoles el camino, que Colantuono identificó con Eneas¹⁶¹, dos cabezas de soldados tras él, tres criadas que cierran el cortejo, un pajecillo negro que se divierte con un animal medio mono medio lagarto, un cupido que cierra la composición en el otro lado junto a un perro que ladra al lagarto y un cupidillo alado con una antorcha sobre la pareja. Como Bernardino Spada diría refiriéndose a su copia: “Trece figuras del natural”¹⁶². Ese número garantizaba a Reni al menos 2.000 escudos. A Monterrey, que todos esperaban que pagara, le debió parecer un abuso.

Se produjo un nuevo cruce de misivas entre el embajador en Roma y Felipe IV. Una carta de Monterrey del 22 de junio de 1630 es conocida de nuevo a través de la respuesta real, cuyo texto, incluido un párrafo tachado y entre paréntesis, es como sigue:

“Al Conde de Monterrey. Por consulta de 16 de octubre de 1630 de officio.

He recibido vuestra carta de 22 de junio pasado y visto lo que dezís en ella acerca de la pintura del Rapto de Elena que he mandado se huviesse de hazer a Guido Bolones (y la dificultad que se os offrecia respecto de no haver dinero en essa embaxada como dezís para pagarla) y supuesto que, como se os avissado, desseo tenerla aca; que antes os encargo y mando procureys ajustar la paga desta pintura como mejor pudiesey para remitirmela con toda brevedad”¹⁶³.

160 PIERGUIDI, Stefano, *Il “Ratto di Elena”...*, pp. 156-157.

161 COLANTUONO, Anthony, *Guido Reni's...*, p. 93. Considera que el pintor fue aconsejado en Roma por alguien cercano a Barberini.

162 Véase PIERGUIDI, Stefano, *«Il “Ratto di Elena”...»*, p. 157. Transcribe la descripción por Bernardino Spada de la copia de la pintura que le hizo Giacinto Campana, donde identifica el amorcillo que se eleva sobre Paris y Helena como “Himeneo” y habla de tres soldados, sin identificar a ninguno con Eneas (p. 157).

163 MANCINI, Matteo, *«Participar...»*, pp. 143. Transcripción completa en GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés...*, p. 353.

Es evidente que Reni no había accedido a hacer una nueva pintura, si es que Monterrey llegó a pedírsela, cosa que dudamos. Eliminado el primer problema, todo se reducía ya al segundo, pagarla. Bien claro quedaba en la carta del embajador que no había dinero en la embajada. Felipe IV hizo caso omiso de la falta de fondos y ordenó a Monterrey que arreglara el asunto como pudiera y enviase enseguida la pintura. Pero el embajador era un hombre de carácter muy enérgico y, sobre todo, su posición en la corte española era privilegiada por su doble parentesco con el conde-duque. En consecuencia, no tuvo el menor empacho en desobedecer la orden real y la pintura nunca llegó a España.

La presencia de Velázquez en Roma en el momento en que Reni presentó su cuadro a Monterrey ha dado pie a algunos autores para construir una hipótesis acerca de que su posible dictamen negativo sobre la calidad de la pintura fuera motivo del rechazo que se produjo¹⁶⁴. No es imposible que el sevillano llegara a ver el cuadro, incluso lo creemos probable, pues en los primeros meses de 1630 gozaba del alojamiento que le había facilitado Francesco Barberini en el palacio del Vaticano, donde pudo quedar depositada la pintura¹⁶⁵. Ante Barberini pensamos que la elogió, pues no podía desairar a quien tan amablemente se había dado vivienda. Cosa distinta es que manifestara a Monterrey que la pintura no valía para el Salón, pero no es probable que influyera en el resultado final.

Cuando el embajador abandonó Roma en abril de 1631 y, al parecer, su sucesor, el cardenal don Gaspar de Borja, se negó a hacerse cargo del cuadro, el cardenal Bernardino Spada hizo numerosas gestiones para lograr su venta a María de Medicis, que lo adquirió poco antes de verse forzada a huir de Italia en el mes de julio siguiente. La pintura seguía probablemente en Roma en junio de 1632, cuando Joachim von Sandrart lo vio expuesto con otras obras, entre otras la *Muerte de Dido* de Guercino¹⁶⁶, que se ha querido relacionar ideológicamente con la famosa pintura de Reni porque sus simbologías eran apropiadas para relacionar con la historia de María de Medicis. Finalmente, la pintura acabó poco después en manos de un mercader de Lyon que había prestado, al parecer, dinero a María. El cardenal Spada encargó una copia a Reni (250 x 250 cm, Galería Spada, inv. 174, Fig. 25).

164 MANCINI, Matteo «Participar...», pp. 142-143.

165 COLOMER, José Luis, «Guido Reni...», p. 236, n. 37, recuerda que MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina pittrice...*, p. 42, se refiere a una *Historia de Latona* que le encargó Felipe IV para sustituir al *Rapto de Helena*, pues había quedado pesados por lo sucedido. No hay datos respecto a este encargo y, en cualquier caso, la pintura aparece sin terminar entre los bienes del pintor inventariados a su muerte.

166 COLOMER, José Luis, «Guido Reni...», p. 237, n. 37. La afirmación de Sandrart de que Velázquez encargó en Roma en su primer viaje doce pinturas para el rey fue desmentida por COSTELLO, Jane, «The Twelve Pictures 'Ordered' by Velázquez' and the Trial of Valguarnera», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XIII, 3-4 (1950), pp. 237-284, y por DIRANI, Maria Teresa, «Mecenati, pittori, e mercato dell'arte nel Seicento: Il Ratto di Elena di Guido Reni e la Morte di Dione del Guercino nella corrispondenza del cardinale Bernardino Spada», *Ricerche di storia dell'arte*, 16 (1982), pp. 83-94.



Fig. 25. Guido Reni, *Rapto de Helena*, 1631. Roma, Galeria Spada.

6. AÑO 1633. EL *MOISÉS* DE ORAZIO GENTILESCHI

En 1633 vio la luz el tratado de pintura de Vicente Carducho, y en él mencionó las seis pinturas de Tiziano que había en el Salón y otros seis autores: Rubens, que sabemos que tenía diez lienzos, Cajés por su Agamenón, Velázquez, del que había dos cuadros, Ribera por su pareja, Domenichino que tenía otra, y él mismo por su Escipción, además de otros “de menor grandeza”, que serían Hércules y Ónfale de Artemisia y Tomiris y Ciro¹⁶⁷. Para entonces habían salido una

167 “Las cuatro Furias en cuatro lienzos grandes, Sísifo, Ticio, Tántalo, y Ixion. Estos dos últimos originales, y las otras dos copias de Alonso Sánchez, Lusitano famoso... y en un cuadro grande el del Rey Felipe Segundo en pie, ofreciendo al Príncipe D. Fernando, que le nació el año de 1571 que fue el de la grande vitoria naval, que se tuvo del gran Selín Segundo, y Ochiali en Lepanto: a cuyo fin se pintó este Geroglífico, por haber sido estimado aquel año, en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa vitoria de tan poderoso enemigo; y así están aquellos Turcos arrojados a los pies y aquel Ángel que baja del cielo con una palma, y dice el monte, *Majora tibi*; y en lejos la misma batalla excelentemente manchada, y del mismo tamaño en otro lienzo el emperador su padre armado a caballo.

decena de pinturas del Salón: de Tiziano Adán y Eva, La Religión socorrida por España y la alegoría de la Castidad (en realidad de Padovanino), Felipe IV de Velázquez, la pintura de asunto desconocido de Bartolomé González, sin duda los dos lienzos de Nardi y los dos de Domingos de Vieira Serrao, y posiblemente el Cirujano de Van Hemessen.

Justo ese año llegó *Moisés salvado de las aguas* de Orazio Gentileschi (242 x 281 cm, Museo del Prado, P000147, Fig. 26), que plantea también diversas incógnitas. El pintor se había trasladado a Londres invitado por el duque de Buckingham en septiembre u octubre de 1626 y, tras la muerte de su protector, trabajó intensamente para el rey Carlos I y su esposa Enriqueta y otros nobles, ayudado por su hijo Francesco, también pintor. Orazio pintó en 1633 o un poco antes un *Moisés salvado de las aguas*, (257 x 301 cm, National Gallery de Londres, NG6684, Fig. 27), cuadro firmado, pero no fechado, por encargo de Carlos I, que quería regalarlo a su mujer para decorar el palacio de Queen's House de Greenwich.

Al parecer, inmediatamente, Gentileschi hizo una versión del anterior con idea de presentarla a Felipe IV¹⁶⁸. Harris publicó en 1967 dos cartas que aclaran definitivamente la fecha de la obra y otros aspectos que antes se debatían, como el carácter de regalo u oferta con que la pintura llegó a España.

El primero de los escritos, de 8 de mayo de 1633, es una carta de recomendación escrita por el secretario del rey John Coke a favor de Francesco Gentileschi, hijo del pintor, para entregar al embajador en Madrid, sir Arthur Hopton, que debía ayudarle a presentar al rey la pintura que llevaba, realizada por su padre, que había gustado a Carlos I¹⁶⁹. En la segunda carta, del 26 de octubre de ese mismo año, Hopton relató a Coke que cumplió su encargo enseguida, que el rey había quedado muy complacido y que él mismo había visto la pintura “en una sala del Palacio donde se conservan la mayoría de las obras escogidas”. En el párrafo siguiente anunció que el pintor estaba preparando su vuelta y que trataría

Estas dos adornan el salón grande, que se hizo de nuevo, que tiene balcones a la plaza (éstas son todas las Pinturas del Ticiano) y a este paso en el mismo salón están cuadros de la misma grandeza, de mano de Pedro Pablo Rubens, de Eugenio Caxes, de Diego Velázquez, de Iusepe de Ribera (que llaman el Españolito), del Domiquino, y de Vicencio Carduchi, y por debajo dellos otros de menor grandeza. En cima de todos éstos están las cuatro Furias, que dijimos, de Ticiano” (CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen esencia, definición, modos y diferencia*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, p. 154).

168 Se ha elucidado que fuera con motivo del nacimiento del príncipe Carlos II el 29 de mayo de 1630, pero no hay prueba ninguna.

169 HARRIS, Enriqueta, «Orazio Gentileschi's 'Finding of Moses' in Madrid», *Burlington Magazine*, 767 (1967), pp. 86-87.

“From Sr Jo: Coke 8th may 1633 to Fran co Gentileschi.

This bearer cometh to present a picture to the king of Spaine, and being a son to Sigr Horacio Gentileschi, an Italian Painter and servant to her Mat^{ie}. I have bin commanded to addressed, and recommend him unto you, that you would assist him, soe that by your mins he may the better speed in presenting the sa peece, weh his father hath made, and wth his Mat^{ies} good liking and permission dedicated and now sent unto that king. And this seruing to noe other I leave him to your kindnesse and fauour & remaine. Your assured friend to serue your, Jo: Coke”.



Fig. 26. Orazio Gentileschi, Moisés salvado de las aguas, 1632-1633. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 27. Orazio Gentileschi, Moisés salvado de las aguas, 1630-1632. Londres, National Gallery.

de ayudarle en lo que pretendía, aunque sin mezclar en ello el nombre del rey inglés, lo que no cumplió Francesco, pero que si le hubieran consultado antes, le hubiera dicho que no viniera, pues la corte española no actuaba en estos asuntos como las otras¹⁷⁰.

Evidentemente, el pintor trajo la pintura para presentarla a Felipe IV con la convicción de que le gustaría, pero también con la esperanza de una alta retribución¹⁷¹. El 18 de noviembre Felipe IV autorizó una libranza de 900 ducados a su favor por el *Hallazgo de Moisés*¹⁷², un precio considerable para una pintura en España, pero no extraordinario. Si queremos establecer un parangón, podríamos pensar que las pinturas de Carducho y Cajés para el Salón fueron valoradas en 1000 ducados, aunque ninguno llegó a recibirlos íntegramente.

170 HARRIS, Enriqueta, «Orazio Gentileschi's...», p. 87.

“Another to M^r Sec^{te} Coke of y^e same date [October 26th 1633].

By a son of M^r Gentileschi (whoe brought hither a picture for this king in his fathers name) I haue receaued your hon^{rs} of ye gth of May, wth order to assist him in the delivery thereof, weh I did soon, soe, as hee deliuered it in few dayes after hee came, wherew!” his Ma^{ty}”: seemed to bee uery well pleased, and I am told that really hee is soe. I haue seene the peece since in a Roome of y^e Pallace where most of the selected peroees are. Hee is now negotiating his dispatch wherein I will serue him the best I can, yet I dare not doe it soe openly as I would, because it comes to bee a matter of interest, wherein I would not have the least shadowe of his Malit: name, whereof hee enakes sone little more use than I could wish hee did, & I perceaue hee is not very well pleased wi” mec that I doe not soe too, but I hope all shall end well wi him as really I desire, although if hee had asked my counsaile before hee had come, I should haue wished him to stay att home, for the manger of proceeding in this Court is soe different from all others, as lew returne wth satisfaction equal to yexpectation they bring, Yo” hon^{rs}: may bec confident there shalle not want on ty part, being coloynd to asist him by your honir: whome though I could serue very much, yet I can noe wayes doe aL to the satisfaction...”.

Traducción: “Otra [carta] para el señor Secretario Coke, de la misma fecha (26 de octubre de 1633).

Por medio de un hijo del señor Gentileschi (quien trajo aquí un cuadro para este rey en nombre de su padre), he recibido la carta de vuestra señoría del 9 de mayo, con la orden de asistirle en la entrega de dicha obra. Cumpí con ello tan pronto como él la entregó, pocos días después de su llegada. Su Majestad pareció quedar muy complacido con ella, y me han dicho que, en efecto, lo está realmente. He visto la pieza desde entonces, en una sala del Palacio donde se conservan la mayoría de las obras escogidas. Ahora está gestionando su partida, en lo cual le serviré lo mejor que pueda, aunque no me atrevo a hacerlo tan abiertamente como quisiera, pues el asunto se ha convertido en una cuestión de interés en la que no querría que apareciese ni la menor sombra del nombre de Su Majestad. Él, sin embargo, hace de éste un uso algo mayor del que yo desearía, y percibo que no está muy contento conmigo porque yo no haga lo mismo. Pero espero que todo acabe bien para él, como sinceramente deseo. Aun así, si me hubiera pedido consejo antes de venir, le habría recomendado quedarse en casa, porque el modo de proceder en esta Corte es tan distinto del de todas las demás, que pocos regresan con una satisfacción igual a las expectativas con que llegan.

Vuestra señoría puede estar segura de que no faltará empeño de mi parte, habiéndome sido ordenado asistirle por vuestro mandato. Aunque podría servir a vuestra señoría mucho más, no puedo de ningún modo hacerlo del todo a vuestra plena satisfacción...”.

171 HUME, Martin, *The Court of Philip IV. Spain in Decadence*, Londres: Eveleigh Nash, 1907, cap, VII, n. 18. Carl Justi pensó que Coke, presumiblemente, presentaba una pintura de Orazio Gentileschi como un regalo de Carlos I a Felipe IV, y lo relacionó con la noticia de que en mayo de 1633, Hopton escribía a Cottington para referirse al pintor enviado a Madrid para hacer copias de pinturas para Carlos I. <https://www.gutenberg.org/files/50125/50125-h/50125-h.htm>

172 BROWN, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 191.

La consecuencia ha de ser que la pintura no fue un encargo, sino una iniciativa del pintor, que sabía seguramente de la afición de Felipe IV a la pintura, lo que habría conocido por Rubens, con quien conversaría sin duda durante el año largo en que permaneció éste en Londres. Prueba de sus intenciones es que pidió la carta de recomendación para que su hijo y la pintura fueran presentados ante el monarca, y la forma en que esperó desde mayo a noviembre de 1633 a percibir la remuneración. Lo confirma el texto del inventario de 1636 donde dice “que se compró” del pintor.

“Moisen. Otro lienço, menor de los dichos y sin moldura, es la historia de quando se halló a Moisen en el río, ai ocho mugeres y el niño en un canastillo, es de mano de un pintor del Rei de Inglaterra de quien se compró”¹⁷³.

Evidentemente, la pintura fue colgada en el Salón apenas la recibió el rey, porque ya en aquel momento era el lugar donde se ponían las mejores piezas que se iban adquiriendo.

7. AÑO 1634. LAS PINTURAS DE PROCACCINI LLEGADAS DE MILÁN.

En el inventario de 1636 se registran en el Salón dos cuadros sin atribución de autor ni alusión a una escuela pictórica:

“-Un lienço de pintura al olio en que está pintada la historia de Sansón quando mató con la quijada a los filisteos, y el esta entte ellos y una rodilla en el suelo y en la mano derecha una quijada de donde cae agua y esta bebiendo, tiene de ancho cinco pies y de alto cinco pies y quatro dedos. Está sin moldura.

-Otro lienço de pintura al olio en que está pintado Caín quando está matando a su hermano Avel con un palo en la mano derecha y le tiene debajo dándole con él y ay dos corderillos en la esquina del lienço y detrás de Caín dos tulipanes y muchos narcisos, del mismo tamaño y mano que el de arriba”¹⁷⁴.

Dos cartas esclarecen el origen milanés de ambos, así como la época aproximada de su llegada a Madrid. La primera es de marzo de 1630 y hace relación a otra del rey del 11 de diciembre de 1629:

“Ambrosio Espínola, marqués de los Balbases. Señor. Lo que en respuesta de la carta de la carta de V. Mag.d de 11 de deziembre puedo dezir es que algunas de las pinturas que V. Mag.d mandó a don Gonzalo de Cordova hiziese hazer estan acavadas y las que faltan he dado orden que se hagan para poderlas embiar todas juntas a V. Mag.d cuya Catt.a y Real Persona guarde Dios como la cristiandad ha menester. Alex [andria] 9 de Marzo de 1630”¹⁷⁵.

173 Inv. 1636, p. 85, nº 413.

174 Inv. 1636, p. 85, nº 420-421.

175 GÉRARD, Veronique, «Philip IV's...». Transcripción completa en GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés...*, p. 353.

Don Gonzalo, nombrado el 31 de marzo de 1626 gobernador de Milán con carácter interino como segundo de su cuñado el duque de Feria, tomó posesión el 22 de mayo y don Gómez Suárez de Figueroa partió inmediatamente para España, donde se hallaba en verano de ese año, pues tenía que arreglar asuntos de su casa y contraer nuevo matrimonio, lo que hizo el 9 de diciembre de 1626. En diciembre de 1627 falleció el duque de Mantua Vincenzo Gonzaga II sin descendientes directos, con lo que estalló el conflicto por la sucesión de ese ducado y la guerra con Francia, que le ocuparía en acciones bélicas a don Gonzalo hasta que fue relevado de su puesto en junio de 1629 y sustituido por Ambrosio Espínola, que llegó a Génova en septiembre. Pensamos que el encargo de pinturas se le tuvo que hacer al mismo tiempo que el de Roma, a principios de 1627, pues, desde finales de ese año, Gonzalo Fernández de Córdoba ya no hubiera podido ocuparse de algo semejante. La respuesta de Espínola a la carta del 11 de diciembre de 1629 del rey daba noticia de que algunas pinturas del encargo estaban acabadas, pero que iba a esperar a que se terminaran las otras para mandarlas todas juntas. La indefinición de la respuesta en cuanto al número de las pinturas terminadas y las pendientes y la excusa que ofrece para detener el envío de las terminadas nos suena de nuevo a desgana de Espínola de proceder al pago de esas pinturas que probablemente estaban concluidas desde el tiempo de Fernández de Córdoba. Este último tampoco habría querido pagarlas, pues salió de su gobernación, dolido por la incomprensión de Madrid a su falta de éxito en la rendición de la plaza de Casale.

La muerte del general el 15 de septiembre de 1630 paralizaría la gestión de las pinturas, y su sustituto, el duque de Feria, que fue llamado de nuevo al puesto que había dejado en 1626, tampoco produjo resultados en este aspecto, pues sus empresas militares apenas le dejaron tiempo para ejercer como gobernador. En mayo de 1633 llegó a Milán el infante-cardenal don Fernando, que debía marchar a Bruselas para ejercer allí su gobernación de los Países Bajos, pero se ordenó desde Madrid que no se moviera, en tanto que el duque de Feria preparaba su camino hacia Flandes con el ejército que había formado. En este tiempo, don Fernando ejerció como gobernador de Milán y encuadramos en este momento la reactivación de la gestión respecto a las pinturas milanesas. No parece dudoso que el hermano del rey llevase a Milán algún recado relacionado con el encargo de 1627 que no había dado frutos.

El gobierno efectivo de la provincia milanesa desde el 22 de agosto de 1633, en que Feria¹⁷⁶ salió de Milán al frente de su ejército, debió correr en la práctica a cargo del gran canciller Antonio Ferrer, que llevaba más de una docena de años ejerciendo como tal al lado de los sucesivos gobernadores. El 23 de diciembre de ese año escribió a Pedro de Arce, secretario para los asuntos de Italia en el consejo real, para comunicar, por fin, que tenía en su poder dos de los cuadros

176 El duque de Feria murió en Múnich el 11 de enero de 1634, después de haber alcanzado varias victorias en octubre de 1633 que dejaban más seguro el camino que debía de recorrer el infante cardenal entre Milán y Bruselas.

que se habían encargado a Fernández de Córdoba. El rey tardó en responder, y lo hizo el 23 de junio de 1634 con una carta dirigida “al Sr. Infante o a la persona que governare el Estado de Milán”, pues no debía de conocerse en Madrid si don Fernando había salido o no camino de Flandes¹⁷⁷.

“Al S.r Infante o a la persona que governare el Estado de Milán. Por consulta de 23 de junio de 1634.

El Gran Canciller Antonio Ferrer escribió a Pedro de Arce en carta de 23 de diciembre del año passado de 633 que cuando Don Gonçalo de Cordova gobernava ese Estado, se le ordenó hiziese para mi dos quadros de pintura del sacrificio de Abel y Vitoria de Sanson y que estaban en su poder hasta tener orden de lo que havia de hazer de ellos de que me ha parezido avisaros y encargaros deys orden para que se encaminen aca estos dos quadros con la primera ocasion segura que se ofrezca”¹⁷⁸.

El texto permite identificar el *Sacrificio de Abel* y la *Victoria de Sansón* como los dos cuadros llegados de Milán e inventariados en 1636.

A partir del momento en que la carta llegó a Milán, sería don Gil de Albornoz, designado gobernador de Milán en julio de 1634, quien se ocupara de mandarlos a Madrid, pues Antonio Ferrer había muerto en marzo de ese año. Llegaron poco antes de redactarse el inventario real de 1636, porque se mencionan colocados, aunque sin marcos. Llamamos la atención al respecto sobre la nota de Simón Rodríguez al final del inventario, fechada el 20 de marzo de 1637, en que aclara que recibió del maestro mayor Gómez de Mora dos pinturas que tenía el aparejador segundo de las obras reales Martín Ferrer, para ponerles bastidores y molduras, y se les habían puesto los primeros pero no las molduras, y que eran para el salón Nuevo¹⁷⁹. La nota transcribe casi al pie de la letra los textos del inventario de las pinturas de Abel y Caín y de Sansón y los filisteos.

Pensamos, sin embargo, que los marcos estaban hechos, porque el 3 de noviembre de 1635 tasaron Gómez de Mora y Alonso Carbonel las demasías que había hecho Martín Ferrer en el retablo para el oratorio de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar, que cifraron en 550 reales y consistieron en dos marcos dorados para “dos pinturas que se an de poner en la pieça encima del zaguán”, es decir, el salón Nuevo¹⁸⁰. En ese momento sólo existía una pareja de pinturas

177 El infante-cardenal salió de Milán con el marqués de Leganés hacia Bruselas en julio de 1634, dejando de gobernador interino al cardenal don Gil de Albornoz. Cuando la carta llegó a Milán, don Fernando ya no debía de estar allí.

178 GÉRARD, Veronique, «Philip IV's...». Transcripción completa en GARCÍA CUETO, David, *Seicento boloñés...*, p. 353.

179 “Digo yo, Simón Rodríguez, Ayuda de la Furriera, que recibí de Juan Gómez de Mora dos pinturas que tenía en su poder Martín Ferrer para echarles bastidores y molduras, que son para la pieça nueva sobre el çaguán y puerta principal de palacio, delante del dormitorio de su Magestad, echole bastidores y no tienen moldura, que son del tenor siguiente: [transcripción de las dos pinturas]. En Madrid a beinte de março de mil y seiscientos y treinta y siete años. Simón Rodríguez” (Inv. 1636, p. 126).

180 Cita en BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 272, transcripción nuestra: “Martín Ferrer aparejador de las obras. -Por librança de 3 de noviembre de 1635 se libraron

sin marco, que había de ser la de Milán¹⁸¹. El motivo de que no se les hubieran colocado los marcos sería quizá porque eran dorados en su totalidad, mientras los que adornaban los cuadros del Salón eran negros con listas doradas.

Su autor debe ser Camillo Procaccini, que murió en 1629, que los habría concluido en un momento muy cercano al del encargo, 1627. Se conoce un dibujo de Procaccini en la Galería de la Academia de Venecia¹⁸² y una pintura de su hermano Giulio Cesare en la Academia Albertina de Turín con este asunto, pero no tienen que ver con el que encargó Felipe IV porque no se corresponde con la descripción del inventario de 1636, salvo como mucho en el formato casi cuadrado. En el dibujo, Caín golpea a su hermano con una quijada de asno y en la pintura no se llega a ver qué lleva en la mano derecha, pero el inventario real describe claramente que lo hace con un palo. Este detalle aparece en la pintura del monasterio de Sant Benet de Bages en Sant Fruitós de Bages (Barcelona), que Bosch Ballbona ha publicado recientemente (Fig. 28)¹⁸³. En ninguna de las tres versiones aparecen los corderos ni las flores descritas en 1636.

8. AÑO 1635. LAS DOS PINTURAS REGALADAS POR EL MARQUÉS DE LEGANÉS.

El marqués de Leganés hizo una apoteósica entrada en Madrid el 28 de enero de 1635, después de regresar triunfante de su recorrido desde Milán a Bruselas para escoltar al infante-cardenal en un peligroso recorrido, que tuvo como principal hito el encuentro con los ejércitos sueco y protestante, comandados por Gustav Horn y Bernardo de Sajonia a principio de septiembre de 1634 cerca de la localidad bávara de Nördlingen. El ejército católico estaba formado por tropas españolas al mando del infante-cardenal y de Leganés, el rey Fernando de Hungría -futuro emperador Fernando III- dirigía las tropas imperiales y el duque de Lorena las de la Liga de estados alemanes católicos. La victoria de los aliados católicos fue aplastante y definitiva en cuanto a la contienda de la guerra de los Treinta Años, que finalizó poco después, el 30 de mayo de 1635 en la Paz de Praga.

Leganés traía consigo dos pinturas. Una *Batalla de Nördlingen*, cuyo autor sería Peter Snayers, que se describió en el inventario real de 1636 como:

a Martín Ferrer, aparejador de las obras, quinientos y cinquenta reales, que los hubo de haber por las demasías que tiene hechas fuera de su obligación en el retablo de madera que hizo para el oratorio de la reina nuestra señora, que fueron dos molduras doradas para dos pinturas que se an de poner en la pieça de encima del zaguán, como parece por la tasación que dello hicieron Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel, maestro mayor y aparejador de las dichas obras, en tres de noviembre deste año, y se libraron con orden del señor marqués de Torres”.

181 Solo se registran en el inventario de 1636 otros dos cuadros donde consta expresamente que no tuvieran molduras, el Moisés de Gentileschi y la Batalla de Nördlingen que había traído el marqués de Leganés.

182 ORSO, Steven N., *Philip IV...*, p. 56, lo consideró un esbozo del cuadro del Alcázar.

183 BOSCH BALLBONA, Joan, «A propósito de la obra de Camillo Procaccini en España (1561-1629). Un original inédito, una copia y sus historias», *Goya*, 383 (2023), pp. 99-112.



*Fig. 28. Camillo Procaccini, Caín matando a Abel, h. 1625.
Sant Fruitós de Bages, monasterio de Sant Benet de Bages.*

“Batalla de Norlinguen. Un lienço al olio de la Batalla de Norlinghen, en que están los campos del dicho Señor Ynfante Cardenal, el del Rei de Ungria y del enemigo, y a un lado la descripción en campo amarillo, esta sin moldura, y le trajo el dicho Marqués”¹⁸⁴.

No estuvo mucho tiempo en el Salón. Mejor fortuna y calidad debía de tener la otra pintura, que era un retrato del infante-cardenal de Van Dyck (107 x 106 cm, Museo Nacional del Prado, P001480, Fig. 29), que se describió en el inventario del modo siguiente:

¹⁸⁴ Inv. 1636, p. 86, n° 430.



*Fig. 29. Van Dyck, El infante-cardenal don Fernando, 1634.
Madrid, Museo Nacional del Prado.*

“Vn retrato del señor infante Don Fernando de medio cuerpo arriba, que le trujo el marqués de Leganés, en el traje y forma que entró su Alteça en Bruselas, en la mano derecha un bastón, casaca de terciopelo carmesí, guarnecido de galón de oro, banda carmesí recamada de oro y en ella vn espadón, cortina de brocado; es de mano de Van Dyck, pintor flamenco, con moldura dorada y bruñida”¹⁸⁵.

La triunfal entrada en Bruselas se produjo el 4 de noviembre de 1634. De forma inmediata se realizaría este retrato por orden de Leganés, que querría obsequiar con él al rey, recordándole a su vez el éxito que había tenido en la misión encomendada, pues, como acredita la descripción del inventario, se hizo del dominio público que el atuendo del infante-cardenal era el que llevaba el día de su recepción por la ciudad de Bruselas.

Sin duda fue retirada del Salón a la muerte del retratado el 9 de noviembre de 1641, en que la pintura pasaría a integrarse en alguno de los repertorios familiares del Alcázar. En los inventarios del Alcázar de 1686 y 1701 se hallaba en la pieza llamada de los cubiertos, formando parte de una colección de retratos de la familia real, todos con marco dorado salvo uno de ellos. Se describe como retrato de medio cuerpo del cardenal infante don Fernando. Figura entre las pinturas salvadas del incendio del Alcázar en 1747 y pasó luego al Palacio Nuevo.

¹⁸⁵ Inv. 1636, p. 86, n° 429.