

clara) (Fig. 9) nos representa, en ligera diagonal, un cesto de melocotones, rodeado de ciruelas amontonadas, tras el que se ve un bote de cristal medio lleno de dichas frutas y tras el que también está un caldero de cobre, teniendo a su lado trozos al parecer de azúcar, junto a unas bolsas comerciales de papel, y una espumadera más hacia el primer término. Ambos bodegones poseen una magnífica calidad en la representación de los diversos tipos de materia que nos muestran. Sus composiciones son serenas, sin ningún tipo de barroquismos. Todo dentro de un realismo excepcional y sin estridencias, acompañado de una luz que apoya suavemente la ligera diagonal presente en las composiciones. En resumen, dos curiosas e interesantes composiciones en la producción de este artista, que nos muestran las magníficas cualidades y calidades pictóricas de un Etcheverry antes de su partida para París.

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

DON PEDRO DE ARCE ¿COLECCIONISTA O REGATÓN?,  
Y LAS HILANDERAS DE VELÁZQUEZ

Dícese regatón del que compra al por mayor para vender más caro al detalle, afirmó don Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611)<sup>1</sup>.

A nuestra historiografía artística le cuesta mucho esfuerzo la revisión de algunas de las asunciones adquiridas en el pasado, sea éste remoto o relativamente reciente. Una de las causas de nuestra pereza puede ser la autosatisfacción colectiva ante lo que consideramos, en algún momento de ese pasado pero también del presente, un logro, sea artístico, cultural o político. Una de ellas es, en nuestra opinión, la culta audiencia —que en absoluto se ha de excluir— de *Las hilanderas* de Diego Velázquez, representada, sin embargo, por un supuesto culto y experto coleccionista de pintura, don Pedro de Arce, en cuyo poder aparecía como «La fábula de Aragne» por vez primera, en 1664, cuatro años después de la muerte del pintor sevillano. Don Pedro de Arce y Portillo no se nos muestra hoy, sin embargo, tras una revisión de los documentos utilizados hasta la fecha y tras la consideración de algunos nuevos, como un típico y cultivado *coleccionista* de pintura, sino más bien como un *inversor* en diferentes bienes de lujo, entre los que se contaban los lienzos, pero que no parece haber poseído ni un solo libro; incluso fue acusado —y no dejaba de ser importante en la sociedad estamental de la época— de haber trabajado, previamente a sus cargos de montero de Espinosa y ensayador de las Casas de la Moneda de Toledo y Madrid, nada menos que como platero con tienda, y como tratante en joyas. A estos malentendidos, pretéritos y actuales, dedicaremos estas páginas.

El protagonista de esta historia es el montero de Espinosa y residente en Madrid don Pedro de Arce y Portillo (Madrid, 1 de marzo de 1607-1671); hijo del platero Juan de Arce, de Espinosa de los Monteros, y de doña Juana Bautista Portillo, de Alcalá de Henares, nuestro hombre había casado, en primeras nupcias, en 1642 con doña María Tofiño Vallejo (1609-1656), viuda hasta entonces del mercader de joyería, y familiar del Santo Oficio de la Suprema Inquisición, don Tomás de Rueda (†1640). Una serie de precisos inventarios de bienes de los dos nuevos cónyuges se realizó para aclarar primero la curaduría de sus hijastros Tomás<sup>2</sup> y Jacinto de Rueda<sup>3</sup>, después para controlar esa curaduría e inventariar en 1657 los bienes de la

<sup>1</sup> Este artículo se presenta como desarrollo de uno de los puntos tocados en mi ensayo «Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte», en *Tiziano*, ed. Miguel Falomir Faus, Museo del Prado, Madrid, 2003, pp. 111-132 (trad. inglesa, «Titian and Velázquez, Literary Topoi and Miracles of Art», en *Tiziano*, 2003, pp. 339-346).

<sup>2</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), e. p. Nicolás Martínez Serrano, Pr. 8.228, fol. 135.

<sup>3</sup> A.H.P.M., Pr. 8.228, fol. 275.

para entonces ya difunta doña María Tofiño Vallejo<sup>4</sup>, relación llevada a cargo entre otros por el pintor Angelo Nardi; éste incluyó no menos de 32 entradas de pinturas, entre las que se contaban tres lienzos del propio Nardi, un «Nacimiento», una «Adoración de los Reyes» y una «Presentación en el Templo».

El cuerpo de hacienda que don Pedro de Arce había aportado al matrimonio se inventarió a su vez en 1657<sup>5</sup>, constatándose un número importante de cuadros, la mayoría de los cuales —pero no todos— reaparecerán siete años más tarde. El principal inventario que nos concierne<sup>6</sup>, fue redactado, en parte por el pintor Pedro de Villafranca Malagón, con motivo del segundo matrimonio de nuestro don Pedro, ahora con doña Luisa Ordóñez, viuda a su vez del caballero de Santiago don Antonio de Oviedo.

Don Pedro de Arce y Portillo no aparece, tal como hemos adelantado, como un típico y culto, ni siquiera erudito, coleccionista de pintura —no aparece ni un solo libro entre sus bienes— sino como un decidido inversor en una pluralidad de bienes de consumo lujoso<sup>7</sup>: joyas (hasta un monto de 218.611 reales de plata), plata (39.211 reales de plata)<sup>8</sup>, espadas (8.336 reales de plata), relojes (30.980 reales de vellón), pinturas (207 pinturas en 124 entradas por valor de 81.720 reales de vellón y 3.000 reales de plata), tapicerías (8.994 reales de vellón), camas (9.586 reales de vellón y 62.882 reales de plata), escritorios (6.287 reales de plata), y naturalmente dinero en metálico (115.573 reales de plata). Los totales acumulados ascendían a las cifras de 316.718 reales de vellón y 420.704 reales de plata, de los que a la pintura correspondían el 26% y el 0,7% respectivamente de esas sumas<sup>9</sup>.

Aunque poseía casas en la calle de la Luna, de la Magdalena y en la Puerta de Guadalajara, éstas conjuntamente con sus hermanos Juan y Jerónimo, se le citaba a don Pedro viviendo en 1642 en la calle de Barrionuevo, y en 1651 en la calle de Carretas, en casas del capellán de honor de su majestad don Pedro de Velasco. Es también raro que en ninguno de los inventarios efectuados se indicara la localización de las pinturas en los diferentes ambientes de una o varias casas.

Por otra parte, la posesión de cuadros del Bosco (valorado en 200 ducados), una copia de Correggio, de Giulio Romano (tasado en 100 ducados), de Palma, 3 Bassanos, de Sebastiano

<sup>4</sup> A.H.P.M., Pr. 8.228, fols. 206 y 331. Este documento fue citado (como Pr. 8-227) brevemente por Caturla, María Luisa, «El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó 'Las Hilanderas', de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 84, 1948, p. 304, n. 1.

<sup>5</sup> A.H.P.M., Pr. 8.228, fols. 468, 486 y 533.

<sup>6</sup> A.H.P.M., e.p. Nicolás Martínez Serrano, Pr. 10.404, fols. 380-415, utilizado previamente por Caturla, M. L., 1948, pp. 293-304, como punto de partida documental de su célebre artículo; y también Burke, Marcus B., *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, Ph. D. Diss., New York University, 1986, I, pp. 227ss.; y Burke, Marcus B. «A Golden Age of Collecting», en Burke, Marcus B. & Cherry, Peter, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, ed. María L. Gilbert, The Provenance Index of The Getty Information Institute, Los Ángeles (Calif.), 1997, I, pp. 186-187 y pp. 377-381 (inventario de 1643, Pr. 8.228, fols. 406-419) y 585-591 (inventario de 1664, Pr. 10.404, fols. 381-415). Burke amplía nuestro conocimiento del personaje, a partir de su expediente del Archivo General de Palacio, Registro, Caja 64, fol. 64 y ss.), lo mantiene como aposentador real desde 1667 (al solicitar ese año el traspaso del cargo de montero a su hijo, petición que se recoge en A.H.P.M., Prot. 8.224, fol. 775) y procurador en cortes de la parroquia de Santa Cruz en 1676, retrasa su muerte hasta después de 1678, y continúa sosteniendo su carácter de coleccionista: «... connoisseur in the full sense of the word: he was constantly acquiring, refining, attributing, and shaping his collection to reflect a distinct personal taste». Le supone asimismo una pureza de sangre que le habría permitido comprar la plaza de montero a Juan de Rozas Escalera en 1643 (con aprobación regia del 18/21 de agosto), por la suma de 1.200 ducados, y que también lo habría habilitado en 1664 para obtener —lo que no es seguro— el puesto de guardajoyas de palacio.

<sup>7</sup> No deja de ser extraño para un *coleccionista*, por ejemplo, que tuviera empeñadas seis láminas de cobre de Paulus Brill por valor de 300 reales de plata.

<sup>8</sup> Hecho extraño, por ejemplo es que entre el grupo de los consejeros de Castilla, solo tres alcanzaron sumas conjuntas de joyas y platas que se aproximaran solamente al 50% del valor de lo atesorado por don Pedro de Arce; por otra parte, la cantidad en joyas parece descumunal; véase Fayard, Janine, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Siglo XXI, Madrid, 1982, pp. 431-436.

<sup>9</sup> Son sumas también altísimas, que cuadruplican en los casos más elevados o multiplican por diez las sumas dedicadas a pintura por el grupo de los consejeros de Castilla que asimismo ha estudiado Fayard, J., pp. 423-430.

del Piombo, del Griego (un desconocido «ángel sentado en el sepulcro» tasado en 40 ducados), de Tibaldi, del Mudo, del Tintoretto, 2 de Luca Cambiaso, de Becerra, de Luis de Morales, de Ribera, 2 Ribaltas (de Francisco más que de Juan), de Orazio Borgianni, 8 (3 lienzos y 5 bosquejos) de Eugenio Caxés, de Bartolomé y Vicente Carducho, de Codazzi, 2 de Juan de la Corte, 2 de Massimo Stanzione, 5 de Angelo Nardi, 6 de Ribera, y nada menos que 19 lienzos de Pedro Orrente (1580-1645)<sup>10</sup>, junto al famoso cuadro de Velázquez (tasado en 500 ducados), le dibujan a don Pedro un perfil más próximo al del regatón, marchante o mercader —de joyas, plata y pintura— que al de un verdadero coleccionista<sup>11</sup>.

Si poseyó un retrato de sí mismo, en pie y por lo tanto pretenciosamente de cuerpo entero, y fue tasado en 400 reales, no parece que fuera obra de un retratista conocido, pues se habría indicado su autoría y quizá se hubiera elevado el precio; desde luego, no parece haber sido obra del artista sevillano.

En consecuencia, debiéramos quizá replantearnos afirmaciones como las que se han venido estableciendo en los últimos años, sobre las relaciones entre este «perspicaz experto en pintura» y el pintor real; si don Pedro —supuesto *aposentador de palacio*, que no lo fue él sino su hijo homónimo— y Velázquez fueron amigos, como se ha supuesto sin demasiado fundamento; y si tiene sentido todavía preguntarse quién «de los dos ideó el peregrino asunto» de *Las Hileras*<sup>12</sup>, convirtiendo a don Pedro de Arce en un co-creador intelectual del lienzo del Museo del Prado.

Hemos de preguntarnos, por lo tanto, antes de tomar cualquier tipo de decisión al respecto de sus cualificaciones como aficionado y conocedor de la pintura, por los perfiles profesionales, económicos y sociales de don Pedro de Arce. Y de hecho, don Pedro no sólo fue guarda del sueño del monarca, como montero de Espinosa, sino ensayador de metales —«que decide las proporciones de metales de la liga» como declararían el ensayador mayor Bernardo de Pedrera y Negrete— de las Casas de la Moneda de Toledo y Madrid, profesión sobre la que había serias dudas si debía equipararse a la de platero o quilatador de metales, e incluso llegó a ser acusado de haber sido previamente platero con tienda abierta y tratante en joyas<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Tasados en 400, 200, 200, 50, 40, 40, 30, 250, 30, 20, 40, 40, 80, 40, 100, 30, 60, 140, 50 y 50 ducados hasta un total de 1.890 ducados invertidos en «Orrentes».

Debería ser solo casualidad que Orrente fuera tío de un Gaspar Coronel, vecino de Valencia —como hijo de su hermana Juana Orrente— que se convirtió en 1645 en heredero de diferentes propiedades, el mismo apellido que el pintor madrileño Domingo Guerra Coronel (†1651) que poseyó, entre otras pinturas, la *Venus del espejo* de Velázquez.

<sup>11</sup> No obstante, ésta es la imagen autocomplaciente que de don Pedro de Arce se ha mantenido desde Caturla, M. L., 1948 a, por ejemplo, Morán, Juan Miguel, y Checa, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 302-303 y Burke, Markus B., 1997, I, pp. 186-187. Se opone a que Arce fuera el responsable del encargo, con toda lógica, Martínez Ripoll, Antonio, «Diego Velázquez, hechura de Olivares y sus simulacros de monarquía», en *Velázquez 1599-1999. Visiones y revisiones*, eds. Alberto Villar Movellán y Antonio Urquizar Herrera, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002, p. 150, aunque se deslicen en su texto algunos errores en el tratamiento del personaje, al desdoblado en dos diferentes personalidades, padre —platero muerto en 1657— e hijo —el montero que lo habría heredado de su padre—.

<sup>12</sup> Brown, Jonathan, y Garrido, Carmen, *Velázquez. La técnica del genio*, Encuentro, Madrid, 1998, p. 200.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Órdenes Militares, exp. 549 del año 1678, citado brevemente por Caturla, M. L., 1948, pp. 293-294. A través de las diferentes declaraciones (el platero de plata Jerónimo de Comparada, los plateros de oro Antonio Juárez, Diego Rodríguez de Araujo y Francisco Aldrete, el joyero Alonso Pérez, etc.), queda claro que había sido ensayador de las Casas de la Moneda de Toledo y Madrid. Señalaron también que su abuelo Juan de Arce [I] había sido también platero, aparentemente dando donativos a Felipe IV en 1625.

Murió don Pedro en 1671 *ab intestato* según consta ante el notario Pedro Palacios (por lo que no pudo llegar a ser procurador en 1676 como se ha venido manteniendo).

Asimismo, en el expediente de pruebas para la obtención de un hábito de la orden de Santiago de su hijo Pedro Ignacio de Arce Tofiño, se encontró que este «oficio» paterno de ensayador podía constituir una posible causa para la negación de hidalguía, aunque finalmente se desechó y prevaleció la condición de oriundo de Espinosa de los Monteros, refrendado sobre todo por un breve pontificio. Algunos testigos, no obstante, señalaron que para ser ensayador había que ser primero forzosamente platero y quilatador de metales; incluso otros testigos indicaron que tanto su padre Juan de Arce [II] como nuestro Pedro de Arce Portillo habían sido plateros de plata, y que éste último había tenido abierta tienda en la calle de San

Fueran ciertas o falsas estas acusaciones, es evidente que a su hijo le supusieron un serio inconveniente a la hora de solicitar un hábito de caballero y que, a lo que sabemos hasta la fecha, nuestro don Pedro de Arce jamás intentó optar a uno de ellos, a pesar de la hidalguía que se derivaba de su lugar de origen.

Si, como sabemos desde 1948 gracias a María Luisa Caturla, *Las Hilanderas* entraron en poder de don Pedro de Arce después de 1657 y antes de 1664<sup>14</sup>, y hoy podemos pensar que quizá su aparición pudo ser fruto de una venta a un regatón más que del encargo de un aficionado a un tipo de pintura tanto naturalista como conceptual, debiéramos también preguntarnos por su historia posterior, tampoco exenta de problemas y no solamente de lógicas lagunas.

Uno de los principales problemas ulteriores —y en realidad hasta ahora no resuelto— es el de sus medidas originales y la fecha de sus supuestos añadidos. Las medidas del inventario de Arce de 1664 han sido interpretadas como 2 varas por más de 3 varas (180 × >289 cm., según las medidas propuestas por Caturla, aunque el texto preciso «*de más de tres varas de largo y dos de cayda*»<sup>15</sup>, podría justificar una interpretación que viera en el *más* tanto una referencia para la altura y no solamente para la anchura del lienzo; más bien habría que pensar, dando una equivalencia más justa a varas y pies, de más de dos varas de alto —y como mucho y menos de dos varas y tercia— y más de tres de ancho (>174 y <203 × >261 cm.).

Estas dimensiones estarían mucho más próximas (2 varas y media por 3 varas, o 217 × 261 cm.) a las del lienzo con «mujeres que trabajaban en tapicería», tasada en unos 3.000 reales (muy inferiores a los 500 ducados de 1664) que se inventariaron entre las pinturas de los Duques de Medinaceli<sup>16</sup>, ya fuera en 1711 o quizá solo en 1739 cuando pasara nuestro lienzo a la colección real de los Borbones. No nos encontraríamos con una elevación en altura de 43 cm. (1/2 vara = 43,5 cm.) sino un aumento menor de solamente pocos centímetros.

Si aceptamos esta medida no sólo en 1711 sino hasta 1739, mientras seguía en manos del X Duque de Medinaceli, ni el lienzo habría sufrido daños en el incendio del Alcázar de 1734<sup>17</sup>, ni los añadidos sólo se podrían haber hecho después de esta fecha.

Las dimensiones del cuadro al menos desde antes del inventario de 1772, y las medidas oficiales del Museo del Prado de 222,5 × 293 cm. (2 varas y media por 3 varas y una tercia)<sup>18</sup>,

Salvador de Madrid; otros —como el joyero Alonso Pérez— señalaron que había sido tratante en joyas y vendedor de joyas, que el propio testigo había realizado para él.

Véase también Josep Pellicer i Bru, *Glosario de maestros de ceca y ensayadores (siglos XIII-XX)*, F.N.M.T., Madrid, 1997, quien cita a Juan de Arce —no sabemos si padre o abuelo— como ensayador en Toledo y a Pedro de Arce como ensayador en Madrid.

<sup>14</sup> No deja de ser inferencia arriesgada el hecho de fechar últimamente en 1656-1658 *Las Hilanderas*, a partir sobre todo de su *ausencia* entre los bienes de don Pedro de Arce, y como pintura posterior a *Las Meninas*. Otras fechas que se han barajado son las de ca. 1644-1648, al vincularse estilísticamente, por ejemplo, con *La Venus del espejo*. De vincularse formalmente con *La Coronación de la Virgen* (ca. 1638-1644), esta situación se radicalizaría todavía más, adelantándose su insegura cronología. En ambos casos, es más que probable que necesitáramos un sustituto para don Pedro de Arce, quien habría podido ser sólo el *segundo* propietario de *Las Hilanderas*.

<sup>15</sup> Caturla, M. L., 1948, p. 302.

<sup>16</sup> Lleó Cañal, Vicente, «Nuevos datos sobre las 'Hilanderas' de Velázquez», *Boletín del Museo del Prado*, 16, 1985, pp. 22-23 y «The art collection of the ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, cxxxi, 1031, 1989, pp. 108-116, ha preferido identificar al poseedor con el IX Duque; sin embargo, como él mismo indica (p. 109), si en el inventario [Sevilla, Archivo Ducal de Medinaceli, Papeles sin clasificar] se señala que las pinturas procedían de la testamentaria del duque don Luis de la Cerda («*todas estas Pinturas son las que se trajeron de la testamentaria del Duque mi señor Dn. Luis de la Zerda*», p. 115), esta precisión no tendría sentido si no se estuvieran inventariando las pertenencias —en buena lógica mayoritariamente heredadas del tío— del sobrino el X Duque, antes conocido como el «Marqués-Duque».

<sup>17</sup> Como se supusiera desde la afirmación de Lafuente Ferrari, Enrique, *Velázquez*, Londres, 1943, n° 117, y *Velázquez: edición completa*, Barcelona, 1944, p. 170, aunque no existan referencias al lienzo en los inventarios del Alcázar.

<sup>18</sup> Garrido Pérez, Carmen, *Velázquez, técnica y evolución*, Museo del Prado, Madrid, 1992; también ahora Brown, J. y Garrido, C., 1998, pp. 200-201: «La tela de las bandas añadidas es mucho más abierta de trama y está preparada con carbonato de calcio, pigmento que no se impresiona radiográficamente. El agrandado del lienzo distorsiona de manera considerable el equilibrio de la composición; la escena del fondo ha 'retrocedido' y parece más pequeña de lo que pretendía Velázquez».

AEA, LXXVI, 2003, 304, pp. 407 a 436

representarían una diferencia de 48,5 cm. de altura postiza y 32 cm. de anchura respecto a las dimensiones más reducidas de las consideradas hasta ahora, pero de solamente de 5,5 de altura y 32 cm. de anchura respecto a las medidas de 1711/1739.

Aunque muchos estudiosos insisten en la materialidad de los añadidos como posible justificación de una ampliación llevada a cabo después de la muerte de Velázquez, por un artista no identificado del siglo XVIII, esta posición no deja de plantear problemas. Por una parte, tendríamos que preguntarnos sobre quién fue capaz de semejante ampliación y porqué se hizo. Por otra interrogarnos por la íntima relación de esa supuesta «ampliación», a la postre tan velazqueña, y algunos de los modelos que Velázquez pudo haber utilizado en su concepción del espacio del lienzo<sup>19</sup>. Y adjetivamos de *tan velazqueña* a la «ampliación» porque Velázquez —véase de entrada *Las Meninas*— ha sido uno de los pocos pintores capaces de dejar amplísimas zonas de sus obras casi sin formas, o al menos formas semánticamente significativas. Naturalmente que si excluimos —¿realmente del catálogo de Velázquez?— las citadas franjas con el medio punto, la bóveda de arista y el óculo de remate del espacio de exposición de los tapices, parece mayor y se distorsionan las relaciones de la composición; pero ¿era esa reducción distorsionante verdaderamente lo que buscara originalmente el sevillano? No parecen todas estas razones de suficiente peso como para excluir las franjas del catálogo velazqueño; a lo sumo, podrían haber sido el producto material de una restauración sobre la memoria de lo que Velázquez hubiera pintado previamente, quedara en la visual o en algún dibujo.

Como hemos indicado, el lienzo de *Las Hilanderas* había aparecido inventariado (nº 18) en el palacio de Madrid de los Duques de Medinaceli<sup>20</sup>, probablemente primero entre las propiedades del IX Duque de Medinaceli, don Luis Francisco de la Cerda Fernández de Córdoba Folch de Cardona y Aragón Enríquez Afán de Ribera (1654/1660-1691-Pamplona, 1711)<sup>21</sup>, y después de su sobrino el X Duque (antes conocido, por rehuir el título empleado por su tío muerto en prisión, como el Marqués-Duque (Marqués [de Priego]-Duque [de Feria]), don Nicolás María Luis Fernández de Córdoba-Figueroa y de la Cerda y Enríquez de Ribera (Madrid, 1682-1711-1739), a cuya muerte es más verosímil que se enviara al palacio real<sup>22</sup>, y más probablemente al del Buen Retiro que al Alcázar, para 1739 ya desaparecido; en consecuencia, para esta fecha ya habría ardidido el Alcázar real madrileño, por lo que nuestro lienzo no debería haber sufrido en este episodio histórico desastroso para el patrimonio artístico de Habsburgos y Borbones. El extraño hecho de que Antonio Acisclo Palomino, no cite el lienzo en su larguísima biografía de Velázquez de *El Parnaso español pintoresco laureado* de 1724<sup>23</sup>, se-

Se ha supuesto, por lo tanto, que estos añadidos procederían del periodo 1664-1772, año éste último en el que aparecerían los números de inventario, en este caso el 982 en blanco —que se ve en el añadido lateral izquierdo— de las colecciones reales, correspondiendo a lienzos procedentes del Palacio del Buen Retiro, origen que se precisaba también en la entrada del citado inventario.

Como es lógico, no aparece en los inventarios de 1700-1701 del Palacio del Buen Retiro (Barbara von Barghahn, *The pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace and Patronage during the Reign of Philip IV*, Ph. D. Diss. New York University, 1979, pp. 354-366).

<sup>19</sup> Como el arco de la invención de Hendrick Goltzius grabada por Philippe Galle, en la que se representaba —con similiar tema y escenografía— a la heroína romana «Lucrecia trabajando en compañía otras mujeres que hilan». O la bóveda de una estampa de Maerten van Cleve, grabada también por Philippe Galle, en la que se representaba a Panacea-Medicina, de una serie en la que aparecía también Arachne como personificación de la Hilatura.

<sup>20</sup> Aunque sabemos que el IX Duque vivió entre 1708 y 1711 como alquilado en casas —de la Carrera de San Jerónimo— del Marqués de los Balbases, don Carlos Ambrosio Spinola de la Cerda; véase Agulló y Cobo, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española*, I, Museo del Prado, Madrid, 1994, pp. 149-150.

<sup>21</sup> Su política en favor de importantes medidas económicas ha sido analizada por Contreras, Jaime, *Carlos II el Hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Temas de Hoy, Madrid, 2003.

<sup>22</sup> Como señala Lleó Cañal, V., 1989, p. 109, al margen del inventario se añadió de diferente mano, lo que retrasaría su fecha, la nota siguiente: «Se embió a Palacio cuando murió mi Amo».

<sup>23</sup> Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El Museo pictórico y Escala Óptica (1715). El Parnaso español pintoresco laureado (1724)*, Aguilar, Madrid, 1947.

ría un dato más a tener en cuenta a la hora de determinar la llegada más tardía del cuadro de Velázquez a las colecciones reales.

No deja de ser también interesante señalar que en el citado inventario se recogía la existencia de un segundo lienzo de Velázquez, «Otra [pintura] de Velázquez de un retrato de un hombre que tiene de alto dos pies y m<sup>o</sup> y de ancho dos..., n<sup>o</sup> 351, 600 reales» (n<sup>o</sup> 91), hasta hoy nunca identificado<sup>24</sup>, pero que nos habla de un interés más amplio del coleccionista por el arte del sevillano, sin contar con los cuadros que podrían conservarse en Sevilla como parte de la herencia de los Duques de Alcalá de los Gazules<sup>25</sup>.

Desde nuestro punto de vista, sería más probable que la llegada de *Las Hilanderas* a la colección real debiera retrasarse hasta 1739, año de la desaparición del X Duque de Medinaceli; ello no excluye —sino todo lo contrario— que hubiera estado previamente en manos de su tío el IX Duque e incluso que éste a su vez lo hubiera heredado de un poseedor anterior de la propia familia.

Dos candidatos para una adquisición anterior podrían señalarse. En primer lugar, el VII Duque de Medinaceli don Antonio Juan Luis de la Cerda y de Toledo (Madrid, 1607-1607-Puerto de Santa María, 7-III-1671)<sup>26</sup>, virrey y Capitán General del reino de Valencia en 1641-1642, y Capitán General de la Mar Océano y de las Costas de Andalucía. Aparentemente vivió en la corte durante las décadas de los veinte y primeros treinta, pero volvió de Sevilla, donde estaba residiendo desde 1643, a Madrid en 1658, para ser nombrado mayordomo mayor del rey Felipe IV, y gentilhombre de la cámara, así como, según algunas fuentes, caballero del Toisón de Oro. Por su matrimonio en 1625 con doña Ana María Luisa Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas (1613-1645), unió al linaje de sus antepasados tanto el ducado de Alcalá —como V Duquesa que era— como el marquesado —como VIII Marquesa— de Tarifa. Estaba de regreso en su residencia del Puerto de Santa María (Cádiz) ya en 1669. Su importante biblioteca se inventarió, ante el escribano del Puerto Pedro Baena, en 1673, habiéndose perdido el protocolo de dicho año; esta biblioteca pasó en 1731 a Madrid, al Palacio de Lerma, vendiéndose más tarde al monasterio de los benedictinos de San Martín de Madrid<sup>27</sup>. De su colec-

<sup>24</sup> Presenta (70 x 56 cm.) las medidas propias de un retrato de menos de medio cuerpo, como el *Caballero de la Orden de Santiago*, de Dresde, el *Camilo Massimi* de Londres, o el *Felipe IV* del Museo del Prado, por ejemplo.

<sup>25</sup> Jonathan Brown y Richard L. Kagan, «The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution», *The Art Bulletin*, Ixix, 2, 1987, pp. 248-255.

<sup>26</sup> Testamento del 9 de abril de 1669, citado por González Moreno, Joaquín, *Las reales Almonas de Sevilla (1397-1855)*, Sevilla, 1975, p. 113, nn. 33-34. Una descripción del personaje en Fernández de Bethencourt, F., *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española. Casa Real y Grandes de España*, V, Madrid, 1904, p. 270.

Protector de Francisco de Quevedo, del que coleccionó manuscritos e impresos de sus obras y quien fue detenido en su palacio madrileño en 1639, fue el duque un importante bibliófilo; véase Astrana Marín, Luis, *Epistolario completo de Francisco Quevedo Villegas*, Madrid, 1946.

También el VII Duque poseyó un fondo importante de textos de astronomía (con un «De Astronomía» de Galileo Galilei) y geografía, de mitología (Las Metamorfosis de Ovidio de Francisco Turqui, La Genealogía de los dioses de Boccaccio, Natale Conti, Pierio Valeriano, Gregorio Giraldi, Comento de Eusebio del Tostado), artístico («Tratado del arte de la pintura» de Battista Armenini, perspectivas de Francesco Maurolico y Samuel Marolois), arquitectónico («Ydea de la Arquitectura unibersal» de Vincenzo Scamozzi (40 reales) y la Descripción del Escorial de Fray Francisco de los Santos) y de fortificación.

Fue asimismo el padre de la bellísima doña Antonia María de la Cerda (†1669), que casó en 1650 con el VII Marqués del Carpio (desde 1661) y III Marqués de Eliche (desde 1647), así como V Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Haro y Guzmán (Madrid, 1629-Nápoles, 1687).

<sup>27</sup> Álvarez Márquez, María del Carmen, «La biblioteca de don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII Duque de Medinaceli, en su Palacio del Puerto de Santa María (1673)», *Historia. Instituciones. Documentos*, 15, 1988, pp. 251-390, trabajo basado sobre una copia del inventario del siglo XVIII, procedente del Archivo Ducal de Medinaceli de Sevilla (Sección Alcalá de los Gazules, Leg. 9, doc. 11); agradecemos a la autora su disponibilidad para discutir diferentes aspectos de su trabajo. Véase también Ravina Martín, Manuel, *Catálogo de los Documentos Genealógicos del Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, Hidalguía, Madrid, 1993; y Díaz de Noriega y Pubull, José, *La Blanca de la Carne en Sevilla*, 4 vols., Hidalguía, Madrid, 1971-1979.

ción pictórica —«siempre se preci6 de amparar y honrar estas facultades del dibujo»— da testimonio tempranísimo Vicente Carducho, incluyéndolo entre los coleccionistas de pintura de Madrid <sup>28</sup>.

Otro posible candidato podría ser su heredero el VIII Duque de Medinaceli don Juan Francisco Tomás de la Cerda Enríquez Afán de Ribera y Portocarrero (Medinaceli, 1637-1671-Madrid, 1691) <sup>29</sup>, caballero del Tois6n de Oro desde 1670, Adelantado mayor de Andalucía, del Consejo de Estado de S.M., Sumiller de Corps y Caballerizo Mayor de Carlos II, su Privado y Primer Ministro (1680-85), además de Adelantado Mayor de Castilla y Condestable de Aragón. Cas6 en 1653 con doña Catalina Antonia de Aragón Folch de Cardona Fernández de Córdoba Sandoval Manrique de Padilla y Acuña (1635-1697), VIII Duquesa de Segorbe, IX Duquesa de Cardona y V Duquesa de Lerma.

S6lo del segundo de estos dos duques, sin embargo, se ha encontrado hasta la fecha el inventario de sus pinturas, realizado en 1691 por su viuda y su heredero don Francisco de la Cerda y Aragón, sin que entre las que se recogían en Madrid se encontrara nuestro lienzo, pero al mismo tiempo sin que el inventario se diera por concluido, al estar muchos de sus bienes en manos de diferentes personas <sup>30</sup>.

Si *Las Hilanderas* no son citadas por Antonio Acisclo Palomino (1724), tampoco aparecen en el inventario de las pinturas salvadas del incendio del Alcázar de 1734 ni en el inventario de 1747 de Felipe V. No reaparecen por lo tanto, desde los inventarios ducales, hasta que las citaran —por vez primera en un contexto ajeno al de los inventarios pict6ricos de testamentarias o control de objetos— el pintor Ant6n Rafael Mengs y don Antonio Ponz en 1776, tras haberlas colocado el artista Mengs, en 1764, en la «sala donde el rey se viste» del Palacio Nuevo <sup>31</sup>, designándolas ya el primero como «*las Hilanderas*, que es de su 6ltimo estilo [de Velázquez] y hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la ejecuci6n, sino que se pint6 con sola la voluntad, en cuyo g6nero [la imitaci6n del natural] es obra singular». Había sido tambi6n inventariada en palacio en 1772, como lienzo procedente del Buen Retiro, y como una «fábrica de tapices y varias mujeres hilando y devanando» (2½ varas x 3½ varas), así como

<sup>28</sup> Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633 (ed. Francisco Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, p. 444), citado por Lle6 Cañal, V., 1989, p. 109.

<sup>29</sup> Retratos suyos, de Claudio Coello, se conservan en el Museo del Louvre (Claudie Ressorit, en *Musée du Louvre. Catalogue. Écoles espagnole et portugaise*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2002, pp. 163-165), en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona y en *La adoraci6n de la Sagrada Forma* de la sacristía del Monasterio del Escorial.

<sup>30</sup> Agradezco a Ms. María L. Gilbert, del The Provenance Index of The Getty Information Institute de Los Angeles (Calif.), su amable colaboraci6n para la consulta de este inventario citado por Burke, M. B. & Cherry, P., 1997 (PI n° E-733 procedente de A.H.P.M., 28 de febrero de 1691, Pr. 9.868, s. f.). Se realiz6 a los pocos días de la muerte (20 de febrero de 1691) del VIII Duque; es digno de subrayarse la aparici6n de dos retratos de medio cuerpo de don Francisco de Quevedo. En realidad, en A.H.P.M., e.p. Andrés de Caltañazor, Pr. 9.686, ahora foliado, se pueden encontrar muy diferentes documentos a partir del fol. 1.441: 1) el testamento del VIII Duque, otorgado como testamento cerrado el 18 de abril de 1677 ante el escribano Agustín de la Fuente (fol. 1.445 v°), con precisiones sobre su entierro —en el monasterio de Santa María de Huerta (Soria)— dictadas al e.p. de Medinaceli Martín de Asenso, en fecha no determinada; se indica en el testamento que una pintura de su colecci6n se debía regalar a cada uno de sus hijos y a los hermanos el Cardenal don Pascual y don Pedro Antonio de Aragón, a elecci6n de la Duquesa; 2) inventario de bienes de las casas de Madrid donde había vivido y muerto el Duque, con lo que se excluyen las pertenencias en posesiones tan importantes como las del Puerto de Santa María, por ejemplo; y 3) declaraci6n de doña Catalina de no haberse concluido el inventario madrileño de bienes (fol. 1.480).

<sup>31</sup> Ponz, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1776, VI (*Viaje de España*, 2, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 240 y 326), quien habla primero de «el famoso cuadro de ciertas mujeres hilando», y s6lo utiliza el título y texto de Mengs de *Las Hilanderas* al reproducir la «Carta de 4 de marzo de 1776» que el pintor le había enviado al autor desde Aranjuez con la descripci6n de algunos cuadros de Palacio, y que se publicó tambi6n en italiano en Turín; y véase sobre todo Mengs, Ant6n Rafael, en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, ed. Joseph Nicolás de Azara, Imprenta Real, Madrid, 1780 y 1797<sup>2</sup>, p. 222. Es digno de señalarse, por otra parte, que algunos cuadros de la colecci6n de los Duques del Infantado pasaron, como apunt6 ya Lle6 Cañal, V., 1989, a la del Marqués de la Ensenada y de ésta a la colecci6n real, aparentemente por iniciativa de Mengs de 1764; véase el documento publicado, carta del pintor al Marqués de Montealegre, por Luna, Juan J., «Mengs en la corte de Madrid. Noticias y documentos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xvii, 1980, p. 330.

de nuevo en 1789 (en la testamentaria de Carlos III), en la «pieza de trucos» del Palacio real madrileño; y lo sería de nuevo en 1794, en 1811 y en 1814 (con erróneas medidas de 3½ por 3½ varas), para pasar finalmente al Museo del Prado en 1819 (Inv. nº 1173)<sup>32</sup>.

En conclusión, tendríamos que pensar en un único lienzo del formato y la composiciones actuales a lo largo de toda su historia, más que en uno más reducido y más apaisado, que pasó por las manos de don Pedro de Arce —que bien pudieran no haber sido las primeras en poseer *Las Hilanderas*— y después por las de los Duques de Medinaceli, antes de entrar en la colección real del Buen Retiro incluso después del incendio del Alcázar de 1734. Aunque sólo el descubrimiento de nuevos documentos podrá validar estas hipótesis.

FERNANDO MARÍAS  
Universidad Autónoma de Madrid

### JUAN BAUTISTA MAÍNO Y LA MAGDALENA

Es, sin duda, Juan Bautista Maíno uno de los más fieles intérpretes del primer naturalismo, además de uno de los más dotados artistas que trabajaron en Madrid en el primer tercio del siglo xvii. Su obra ha sido estudiada por diferentes autores, intentando explicar su filiación con modelos caravaggiescos en fechas tan tempranas, y sobre todo su modernidad, pues anticipa en el Madrid de los primeros decenios del xvii una manera de entender el arte completamente nueva<sup>1</sup>. Precisamente en su producción el gusto por la sensualidad y la desnudez no pasa inadvertida en sus modelos y este aspecto también presente en la pintura de Anibale Carracci y Guido Reni, no permaneció ajeno en la historiografía artística, pues el propio Jusepe Martínez cuenta que Maíno era discípulo de Carracci y compañero de Guido Reni<sup>2</sup>. Ese gusto por lo inmediato, por lo verosímil y al mismo tiempo vivo, le hace acercarse al cuerpo humano con un atento deseo de verdad más que de santidad.

En este sentido uno de los temas que mayor sensualidad y belleza terrenal concitó fue el de María Magdalena en el desierto. Hace poco tuvimos ocasión de tratar este tema en la exposición que se celebró en el Museo Nacional de San Carlos de México<sup>3</sup>, aportando la fuente que pudo servir a Maíno para la *Magdalena penitente* conservada en el Museo del Prado, precedente del banco del retablo de *Las cuatro pascuas* de San Pedro Mártir de Toledo. En ese caso, probablemente la estampa de Lucas Vosterman I sobre composición de Gerard Seghers<sup>4</sup>,

<sup>32</sup> Véase ahora *Corpus velazqueño*, ed. Ángel Aterido Fernández, 2 vols., Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2000.

<sup>1</sup> Para Maíno sigue siendo fundamental la obra de Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo xvii*, CSIC, Madrid, 1969. Más recientemente véase Papi, G., «Proposte per Juan Bautista Maíno» en *Studi di Storia dell'Arte*, 3, Todi, 1993 y Boitani, M.C., *Juan Bautista Maíno. Relazione sulla vita, le opere i miracoli compiuti in pittura da un «lucidísimo ingenio» e su coloro che ne hanno scritto*, Roma-Fratelli Palombi Editori, 1995. Finalmente las aportaciones de Pérez Sánchez, A.E. «Fray Juan Bautista Maíno, pintor Dominicano» en *Arte Cristiana*, 764-765, 1994, pp. 433-442 y del mismo autor «Sobre Juan Bautista Maíno» en *Archivo Español de Arte*, 278, 1997, pp. 113-125. Para las fuentes documentales, las aportaciones de Marías, F., «Juan Bautista Maíno y su familia» en *Archivo Español de Arte*, 1976 y Cortijo Ayuso, F., «El pintor Juan Bautista Maíno y su familia» en *Wad-Al-Hayara*, 5, 1978.

<sup>2</sup> Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de 1866, p. 120.

<sup>3</sup> Navarrete Prieto, B., «La Magdalena en la pintura española del Siglo de Oro» en *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*, cat. exp. Comisariada por Odile Delenda, Museo Nacional de San Carlos de México, 2001, pp. 48-63.

<sup>4</sup> Hollstein, F.W.H., *Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts*, XLIII, Lucas Vosterman I, Netherlands, 1993, nº 90, p. 87.