

## LA PINTURA ANDALUZA EN EL COLECCIONISMO DE LOS SIGLOS XVII y XVIII

Alfredo Ureña Uceda - Universidad de Granada

La realización del presente trabajo no ha estado exenta de dificultades, tanto por lo extenso y enrevesado del tema como por lo pretencioso que puede parecer el título, por lo que hemos de señalar una serie de matizaciones que aclaren el objetivo que pretendemos lograr con este estudio. En primer lugar, hay que tener presente que vamos a abordar el tema no desde un punto de vista puramente formal y estético, sino desde su aspecto sociológico e histórico que forma igualmente parte del estudio de la pintura, más aún en esta época dorada de la cultura española, en la que el arte en general, y la pintura, en particular, va a estar tan presente en la ideología y en la vida del ambiente barroco del momento, al que hay que sustraerse para comprender la importancia y la perfecta imbricación que lo pictórico llega a tener tanto en la más altas esferas de la política, como en la vida cotidiana.

Por otro lado, aunque el marco cronológico que vamos a abarcar incluye los siglos XVII y XVIII, en cambio, las obras pictóricas que nos interesan son exclusivamente las producidas durante el Siglo de Oro. Período ampliado en nuestro trabajo porque gran parte de esas obras van a empezar a circular en el mercado del arte, a partir y durante la centuria siguiente, la cual va a resultar crucial para obtener una visión lo más acertada posible del alcance y difusión de la producción andaluza cumbre de nuestra historia del arte y de la pintura. Al mismo tiempo, al estudiar los siglos XVII y XVIII, obtenemos una visión conjunta de la práctica del coleccionismo en nuestro país durante el Antiguo Régimen. Época que, por otra parte, marca un muy significativo punto de inflexión en la historia del coleccionismo, debido a que, condicionada por el ambiente cultural, ideológico y político del Barroco, la obra de arte adquiere una nueva significación, a la vez que el coleccionismo de estas obras, hasta entonces reservada a la élites políticas, sociales, económicas y culturales, como eran la realeza y la alta nobleza y alto clero, se abre ahora al resto de la sociedad.

En cuanto al marco social del que nos vamos a ocupar, hemos de advertir que hemos querido separar el coleccionismo de la realeza del emprendido por el resto de la sociedad. En primer lugar, porque la colecciones reales españolas de los siglos XVII y XVIII, empezando por Felipe III y terminado con Carlos IV, son tan sumamente importantes y extensas que dan de sobra para un estudio específico de las mismas, incluso pormenorizadas por reinados. Además, por esta misma razón, también han sido más estudiadas y son en la actualidad mucho mejor conocidas. De hecho, la máxima representación de la categoría de estas colecciones reales la tenemos actualmente presente en el Museo del Prado. Así pues, y basándonos en la nueva característica del coleccionismo del Antiguo Régimen de la apertura y generalización de su práctica al resto de la pirámide social, vamos a hacer precisamente un recorrido por este otro coleccionismo. Recorrido en el que tendremos muy presente, sobre todo, las importantísimas y riquísimas colecciones de la alta nobleza cortesana, que intentan hacer sobra a las reales, para descender hasta las modestos conjuntos pictóricos con los que pequeños burgueses y comerciantes, e incluso gentes del estado llano, decoran sus casas.

Pasando al marco geográfico a tratar, hemos querido reducirlo a dos lugares puntuales que por sus distintas circunstancias suponen los centros más activos de coleccionismo y de mercado y circulación de obras de arte: por un lado, Madrid, capital del reino, residencia de los reyes, de la Corte y de todo su aparato administrativo y burocrático; y, por otro, Sevilla, cuna de una importante y rica nobleza de sangre terrateniente, taller de una de las principales y más prolíficas escuelas pictóricas de nuestro Siglo de Oro, y puerto de un activo

comercio con América y Europa.

En cuanto a la metodología a seguir, haremos una primera aproximación al coleccionismo de arte en España a través de una breve evolución histórica de su práctica y concepción desde la Edad Media hasta principios del siglo XVII, siguiendo el proceso de lo que Checa y Morán designan de forma muy significativa como el paso de la cámara de las maravillas a la galería de pintura . Proceso del que van a ser adalides y principales representantes nuestros monarcas, desde los Reyes Católicos hasta, sobre todo, Felipe IV, por lo que en este apartado daremos una suave pincelada del coleccionismo regio. A partir de aquí, seguiremos el método de abordar el tema de nuestro trabajo basándonos en las colecciones más importantes o significativas de cada uno de los grupos de la escala social a modo de ejemplo, analizándolas de forma individualizada, haciendo una breve alusión a la figura de sus propietarios, así como a la formación y contenido de las mismas, dentro de lo posible, pero centrándonos y destacando principalmente aquellas obras realizadas por maestros andaluces del Siglo de Oro y que aparecen en sus inventarios o de las que se tiene noticia. Tras este recorrido, nos parece igualmente oportuno analizar los medios a través de los cuales los coleccionistas se hacen con sus pinturas, atendiendo así tanto al mercado de obras de arte, que empieza a activarse en España a partir del siglo XVII, como a las subastas y almonedas, muy generalizadas en la época, sin olvidar los tradicionales métodos de adquisición a los que acudían la realeza, la alta nobleza y el alto clero los coleccionistas a gran escala, como eran el encargo y la importación de obras.

Finalmente, daremos un nuevo giro a la metodología a seguir para centrarnos, en este caso, en el coleccionismo de obras de un pintor andaluz concreto, cuyo nombre va a ser el más repetido a lo largo del estudio: Murillo, el más prolífico y difundido pintor de su época tanto en España como en Europa, y el primero cuyas obras trascienden nuestras fronteras para ser apreciadas y requeridas en los más exigentes mercados de arte europeos. En este caso, tomaremos como sujeto al pintor para ir siguiendo la circulación de sus obras por distintas colecciones tanto españolas como europeas durante los siglos XVII y XVIII. Proceso que nos permitirá, así mismo, obtener una visión de la práctica del coleccionismo también fuera de España, en los principales centros artísticos europeos: Países Bajos, Inglaterra y Francia.

#### PRIMERA APROXIMACIÓN AL COLECCIONISMO DE PINTURA EN ESPAÑA

El término coleccionismo alude a la afición de reunir objetos, así como a la técnica para ordenarlos debidamente, afición que durante los siglos XVII y XVIII, llega a convertirse en una necesidad y un medio de promoción y distinción social y cultural, y con la que, según Checa y Morán, se "busca reunir un conjunto que sea imagen del mundo, constituyendo un microcosmos con carácter ecléctico" . Microcosmos que van a ser hijos y reflejos de las ideas y movimientos de su época y de la mentalidad y personalidad de sus creadores. La realeza va a ser siempre, a lo largo de la historia, la pionera y la que establece las bases de las distintas formas de coleccionismo, puesto que la monarquía va a necesitar del arte como marco ambiental en el que se desenvuelva todo su esplendor . Actitud que va a ser seguida muy de cerca, en primer lugar, y principalmente por la más alta nobleza, imitados, a partir del siglo XVII, a una prudente distancia, por el resto de los estamentos y grupos sociales, en un intento de identificarse y equipararse lo más posible a la cúspide de su sistema, el rey.

En cuanto a los factores y motivos que explican el porqué de las colecciones hay que tener en cuenta tres aspectos principales: el poder adquisitivo del coleccionista, que se constituye un aspecto reflexivo del coleccionismo, puesto que supone, al mismo tiempo, una causa y consecuencia del mismo; la formación cultural del momento, que va de la mano y caracteriza el contenido, valor y simbolismo de las colecciones, y, en tercer lugar, el ambiente social del Antiguo Régimen, puesto que el marco social que conforma el coleccionismo del siglo XVII es una sociedad de privilegios donde prima todo lo efeticista y aparente, y donde la acumulación de piezas artísticas se va a concebir como una forma de materialización del poder. A esto hay que añadir el hecho de que en la Edad Moderna la obra de arte cobra el valor de objeto artístico, se convierte en mercancía, entra en el tráfico mercantil de compra?venta y pasa a formar parte de la colección, dando prestigio a su propietario, quien tiene a partir de entonces perfecta noción de su significado y valor económico, debido a la intensidad de la ley de la oferta y la demanda . Es durante esta época cuando se va a producir la evolución ideológica de lo que hoy en día denominamos coleccionismo desde la idea de tesoro, existente durante la Edad Media, y de la de cámara de las maravillas del Humanismo, a la de colección moderna o galería artística.

La afición por el coleccionismo en España es antigua, arrancando desde época medieval, cuando los objetos de interés, más que

coleccionarse se atesoraban, mezclándose artículos sagrados y profanos, donde la maravilla, lo curioso y lo extraordinario se disponían junto a joyas, relicarios, trofeos y naturalia, elementos representantes de la Naturaleza . Si bien podríamos señalar que a lo largo del siglo XV, gracias a los contactos con Italia y Flandes, va a empezar a disolverse la mentalidad medieval para dar paso a la aparición de los síntomas de una cultura de sello humanista. Aparecen los primeros conjuntos a los que se puede denominar propiamente colecciones y que participan de rasgos plenamente modernos: contenido profano, carácter privado y valoración del objeto en función de sus contenidos formales y artísticos y no exclusivamente de su valor intrínseco y material, como hasta entonces. Los Reyes Católicos van a estar a la cabeza de la renovación de los gustos artísticos de su época, de tal manera que aparecen la biblioteca y la colección de pintura y tapices como muestra de modernidad, a cuyas piezas se otorga un valor museístico, como queda reflejado en la Capilla Real de Granada .

Durante el siglo XVI se incrementó el deseo de acumular obras de arte, y aparecen las cámaras de las maravillas, concebidas como ámbitos íntimos, recogidos, destinadas a un reducido y escogido número de visitantes no sólo, y no sólo centradas en acoger pinturas y obras artísticas propiamente dichas, sino abiertas a los intereses de la nueva cultura e ideología humanista. Cámaras que contaban como antecedente con el studiolo o refugio del humanista donde guardaba sus objetos más preciados . Felipe II va a suponer la figura más paradigmática de este concepto, de tal manera que encabeza la lista de los principales y más importantes museos principescos de Europa propuestos por Paolo Lamazzo en su obra La idea del templo de la pintura, en 1590. Su gusto por la pintura va a suponer una verdadera inflexión en la historia del coleccionismo en España, puesto que, por primera vez, nos encontramos ante el planteamiento del concepto de la galería de pinturas, que sustituiría a la idea de la cámara de las maravillas. A su muerte, el segundo de los Austrias Mayores dejó un importante conjunto, no solo de palacios y residencias reales en torno a Madrid, sino también una valiosísima colección de pinturas, un tesoro de instrumentos científicos y de piezas naturalistas, una armería perfectamente ordenada y una biblioteca en El Escorial parangonable con la de los Papas .

El siglo XVII supone la época dorada del coleccionismo español. Se va produciendo una especialización en los gustos de los coleccionistas del momento, lo que hay que situar en el origen de la aparición, y consolidación, a lo largo de la centuria, del Coleccionismo Moderno, del que serían adalides los Austrias Menores. Como hemos señalado, la práctica coleccionista en estos momentos se va decantando hacia lo puramente artístico, siguiendo los preceptos filosóficos de Bacon y Descartes, para desvincularse de las curiosidades de la Naturaleza y de los prodigios de la técnica. Proceso que, en cualquier caso, resulta largo y lento, por lo cual es difícil establecer una secuencia lineal en el paso de las cámaras de las maravillas a las galerías de pinturas . Una vez más, la labor de los monarcas españoles va a ser crucial en la difusión, generalización y consolidación del coleccionismo, que, a partir del Seiscientos adquiere una nueva y revolucionaria dimensión, al dejar de ser un coto cerrado para la nobleza y la más pudiente y poderosa aristocracia y jerarquía eclesiástica. Pasa a adquirir, en cambio, una nueva dimensión abierta y común para toda la sociedad, desde la nobleza media hasta el estado llano, pasando por las capas más secundarias del clero, la hidalguía, la alta burocracia y la burguesía, con sus comerciantes y profesionales liberales, que encuentran en esta práctica una vía de equiparación social con los escalafones inmediatamente superiores de la pirámide social; así como un medio de expresión y materialización de la grandeza y de la importancia social de sus dueños .

Felipe III inicia un cambio de gusto artístico que supone una mayor atención hacia la pintura y hacia la obra de arte, frente al detrimento del interés por los objetos exóticos y naturalistas. A partir de este momento la política y el coleccionismo van a caminar de la mano, puesto que las relaciones entre las distintas monarquías iban a constituir uno de los principales medios de circulación y adquisición de obras de arte, y se consolida la tendencia de concebir la colección fuera del recinto del gabinete privado, para presentarla en forma de galería, con criterios expositivos y ostensorios. Pero es su hijo Felipe IV quien constituye la figura más significativa de monarca coleccionista de obras de arte. Alentado por las intrigas de su valido, el Conde Duque de Olivares, a lo que hay que unir una verdadera y profunda predilección personal por el arte, establece una estrecha relación, desde un principio, entre éste y la política, bajo la concepción de que el arte constituía la materialización del poder. Brown y Elliot remarcan la importancia de este mecenazgo real, presentándolo como una necesidad política de poner a la poderosa nobleza en su lugar, evitando que su lujo y esplendor estuviera por encima del suyo propio, de tal manera que va a ser el monarca quien asiente las pautas de las colecciones del resto de la sociedad . Una muestra muy significativa del alcance del coleccionismo español de pintura durante el reinado de Felipe IV la

aporta Sir Arthur Hopton, en una carta escrita en 1638, en la que señala que los españoles "se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginables, y el Rey ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores, tanto antiguos como modernos, y el Conde de Monterrey se trajo de Italia lo mejor..., y siguiendo su ejemplo el Almirante de Castilla, don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar" .

## **EL COLECCIONISMO NOBILIARIO**

### **Coleccionistas nobiliarios en la Corte**

La mayoría de los grandes coleccionistas de la aristocracia del siglo XVII está formada por nobles que disfrutaban, principalmente, de dos ventajas: por una parte, el parentesco y la cercanía a los círculos de los validos, lo que les garantizaba influencia y poder social y económico, y por otra, las misiones diplomáticas que tenía encomendadas, especialmente en Italia y Flandes, que suponían una palanca decisiva para lanzarlos al desarrollo del coleccionismo.

Durante el reinado de Felipe III, la afición del soberano por la pintura fue emulada por sus cortesanos, que, al igual que el rey, ejercían funciones de coleccionistas y patronos de las artes, llegando a amasar importantes colecciones artísticas. De entre esta nobleza cortesana, hay que destacar, en primer lugar, precisamente a aquel que más cerca estuvo del monarca, que influyó en él y que, por tanto, sería el más poderoso del momento: su valido don Francisco de Rojas y Sandoval, Duque de Lerma. Martín González nos dice de él que fue uno de nuestros grandes mecenas y coleccionistas . No se conocen los fondos de su palacio madrileño ; sí se saben, en cambio, los que encerraba el palacio de Lerma (Burgos) , lo que nos aporta una clarividente noción de lo que podía ser el conjunto de sus posesiones artísticas, entre las que había pintura, escultura y relicarios. Además, a esto hay que añadir el enorme legado que nos ha dejado en sus fundaciones de patronato, como el palacio y los seis conventos que funda en la villa que da nombre a su título y la Colegiata de Ampudio (Palencia).

Con Felipe IV se intensifican las prácticas coleccionistas de la nobleza, imitando los aires que se desprenden del Buen Retiro. Como destacan Checa y Morán, va a ser don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, de origen andaluz, a quien le corresponda "parte de la gloria de haber dirigido a Felipe IV por la senda del coleccionismo a gran escala y al mecenazgo artístico" , a lo que Martín González añade que fue él quien acrecentó en el monarca la idea de que el arte es poder , por lo que parece obvio que dicha fórmula debió de aplicársela el mismo Olivares en su propio beneficio. Así pues, es lógico pensar que las labores de mecenazgo del valido hubieron de estar complementadas con una buena colección de obras de arte, sin embargo, ésta nos es totalmente desconocida. Desde aquí, la cadena se continúa por la parentela y la clientela de Olivares, también en gran parte de procedencia andaluza, en quienes se va a poner especialmente de manifiesto el fenómeno del clientelismo, utilizando sus relaciones para acumular grandes fortunas, parte de las cuales invirtieron en obras de arte. Como principales razones que expliquen la importancia de la práctica del coleccionismo en este momento y por estos individuos podríamos señalar: por un lado, el interés y necesidad de afirmar su posición y condición siguiendo los dictados de la moda emanados de palacio; y, por otro, la situación de crisis económica por la que se atravesaba en el siglo XVII, que convertía al arte en una de las pocas inversiones aconsejables. Además, a esto hay que añadir el hecho de que fueron también precisamente estos nobles quienes ejercieron los cargos diplomáticos en Flandes e Italia, así como el de virrey de Nápoles, cuna, ésta última, de la corriente más poderosa del coleccionismo español, según Martín González . De hecho, esta salida de españoles a Europa, sobre todo a Italia y los Países Bajos, con todo lo que suponen estos países artísticamente, pero también a Francia, Inglaterra y Alemania, en misiones políticas, militares o diplomáticas, supondrán la apertura de unos amplísimos horizontes para nuestro arte . Entre la clientela de Olivares hay que destacar a: el Marqués de Leganés, el Conde de Monterrey, los Marqueses VI y VII de El Carpio y el Duque de Medina de las Torres; mientras que un grupo aparte lo constituye la nobleza no perteneciente al círculo del valido, entre los que están: el Almirante de Castilla, el Conde de Benavente y el Marqués de Fuensaldaña.

En el círculo del Conde Duque de Olivares destaca, en primer lugar, un primo carnal suyo, don Diego de Messía, Marqués de Leganés, "el miembro más espectacular del clan", según Brown . Ejerció de paje en la Corte Archiducal de Bruselas, donde hizo su carrera militar, dirigiendo ejércitos españoles en los Países Bajos, Milán y Venecia. Sus destinos en Flandes e Italia le otorgaron la oportunidad

de coleccionar, mientras Olivares le proporcionó los medios necesarios a través de favores y privilegios reales, así como con un ventajoso patrimonio. Sus inicios como coleccionista fueron bastante modestos: 18 obras, 11 de ellas de Tiziano, tenía en 1630; mientras que para 1642, el número de cuadros había aumentado espectacularmente hasta 1100. A su muerte, en 1656, su colección ascendía a un total de 1333 pinturas, entre las que se encontraban obras maestras de Rubens y Van Dyck, así como de maestros flamencos menores: Peter Snayers, Gaspar de Crayer, Joos de Momper; sin olvidar obras de primitivos flamencos: Van Eyck, Metsys, El Patinir, Van der Weyden. Las pinturas italianas representadas también era numerosas, de autores renacentistas de primerísima fila como Tiziano, Rafael, El Veronés y los Bassano, mientras que las representaciones de italianos del XVII eran más reducidas. Del mismo modo, hay que señalar la discreta presencia de un grupo de obras de autores españoles: 18 cuadros de Ribera, que, según Brown, fueron adquiridos mientras era gobernador de Milán, entre 1635 y 1641; y Velázquez, del que Mary Crawford Volk señala que tenía al menos 5 obras, según se deduce del inventario de su "Segundo mayorazgo", en 1642: 4 retratos (el busto de la Reina de Hungría que se encuentra actualmente en el Museo del Prado; uno de Calabazas, con turbante; uno de Pablillos, y un autorretrato del propio pintor) y un original tema iconográfico religioso, San Francisco de Paula con dos compañeros. Carducho dice que en su casa madrileña "la vista y el entendimiento se deleitó en ver tantas y tan buenas pinturas antiguas y modernas, alabadas de todos los que tienen voto en esta materia", a la vez que elogia la cuidada distribución de las mismas por las distintas galerías de su palacio, divididas por series, y alternando con bustos y estatuas, y destaca, por último, la presencia, junto a las pinturas de "muchedumbre de ricos escritorios y bufetes, relojes extraordinarios, espejos singulares", así como "globos, esferas, cuerpos regulares y otros instrumentos matemáticos y geométricos". De hecho en su casa se constituyó una academia de matemáticas y artillería. Por su parte, Mary Crawford Volk añade la existencia de una serie de tapices en su inventario, regalo de Luis XIII de Francia, mientras estuvo de embajador en París. Esta misma autora señala la claridad con que la impronta de la condición de diplomático y de militar en Flandes y en el Norte de Italia del Marqués de Leganés se aprecia en su colección, y se llega a plantear hasta qué punto, su gusto, calificado de "intachable" por Brown, pudo influir en la dirección del gusto pictórico en Madrid.

Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, Conde de Monterrey, era cuñado del Conde Duque de Olivares por doble vinculación, puesto que cada uno estaba casado con la hermana del otro. Se puede considerar como el protegido del valido que en mayor medida acrecentó su riqueza y su poder gracias a sus cargos políticos. Fue embajador de Felipe IV ante la Santa Sede, entre 1628 y 1631 y Virrey de Nápoles entre 1631 y 1637. Pérez Sánchez lo define como "un hombre no demasiado inteligente, pero ambicioso y astuto, movido por su mujer, de fortísima personalidad y carácter. Su interés por las artes fue sincero y fácil de entender por su gusto por la ostentación y el lujo". Aparte de coleccionista, también fue un gran mecenas de las artes, y así hospeda, guía y protege a Velázquez en su primer viaje a Roma, y fue uno de los más constantes y entendidos mecenas españoles de Ribera. Además, Haskell lo sitúa como descubridor del pintor Claudio de Lorena. A su vuelta a Madrid, en 1638, trajo consigo dos importantes obras de Tiziano, La Bacanal y La ofrenda a la diosa de los amores, para el rey, con destino al Buen Retiro; y se instala en su Palacio de Buenavista, en el madrileño Paseo del Prado de San Jerónimo. Palacio que con posterioridad sufriría un incendio en el que se perdería información básica para conocer la actividad de Monterrey como coleccionista, aunque sí se conserva su inventario, realizado a petición de su esposa, a la muerte del conde, en 1653. En él se registran pinturas, esculturas, tapices, reposteros, colgaduras, espejos, relojes, mobiliario, objetos de plata, etc. En cuanto a la pintura, cuya tasación corre a cargo del pintor Antonio de Pereda, sorprende el reducido número de obras: 265. Destaca, en cambio, su gran calidad, si bien hay muchos cuadros que no están sin atribuir. Entre los artistas italianos representados hay que citar a Tiziano, Lucas Cambiaso, Luigi Carberini y El Paredone, uno de cuyos cuadros es el que alcanza una mayor tasación, 8.100 reales. Brueghel, Van Eyck, Paolo Brill, Antonio Moro, Durero, Cranach, representan a los flamencos, cuyas tablas alcanzan los más altos precios. En cuanto a los pintores españoles, hay que citar a Eugenio Cajés, Sánchez Coello y El Greco, y entre los barrocos, 13 obras de Ribera; mientras que la pintura andaluza de esta época iba a estar representada por Velázquez, con dos retratos, de Felipe IV y de su esposa la Reina Doña Mariana de Austria. Respecto a la temática, hay que señalar una relativamente importante proporción de cuadros profanos, incluso mitológicos, que constituían casi la mitad del total de las obras pictóricas. Así pues, frente al 56% que suponían el conjunto de pinturas de temática religiosa, un 14,5% contenía temas mitológicos; un 17% estaba constituido por retratos, un 9% por escenas de género, paisajes y batallas, así como un 3% por naturalezas muertas. Esta colección, en cambio, no le inspiró "ninguna observación de tipo artístico" a Del Pozzo, mientras que Carducho se lamenta de no haberlas podido ver, aunque destaca "la

grandeza de tener tanto original" .

Don Luis Méndez de Haro, VI Marqués de El Carpio, "coleccionista entusiasta" , sobrino y sucesor de Olivares en el gobierno de España después de su caída en 1643, va a amasar una gran fortuna, lo que le permite enriquecer sus colecciones ?que le vienen legadas de su también tío el Conde de Monterrey? con tapices y pinturas. Brown destaca su participación en la subasta organizada por el régimen de Cronwell, tras el destronamiento de Carlos I de Inglaterra, así como en la del Conde de Araundel, por lo que "fue el principal beneficiario de la masiva dispersión de cuadros" originada por la guerra civil inglesa. Siguiendo el ejemplo del rey Felipe IV, se inclina principalmente por obras de pintores venecianos del siglo XVI: Tiziano, El Veronés, Tintoretto, Rafael, así como obras de Corregio, Parmigianino, Barocci; amén de obras flamencas ?las peor documentadas?: cartones de Rubens ?regalo del rey? y obras de Van Dyck . En 1651, aun en vida del marqués se hizo inventario de sus bienes, registrándose hasta 331 cuadros, de los cuales 3 son de Velázquez, y entre los que aparece nada más y nada menos que La Venus del Espejo , lo que supone la más antigua e inesperada referencia sobre tan preciada obra, que se creía pintada mucho después de la fecha del inventario en cuestión; además 7 obras son de mano de su yerno, Juan Bautista del Mazo: el retrato del Conde Duque de Olivares del Metropolitan Museum de Nueva York; las vistas de Pamplona de las colecciones Wellingtton y Casa?Torres, y cuatro copias de obras de Tiziano, El rapto de Europa, la Historia de Diana y Acteon, Diana con unas ninfas y un perro a la orilla de un río y la Historia de Adonis; las dos últimas copias se encuentran actualmente en el Museo del Prado .

Su hijo, don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués de El Carpio, cumple un papel de esencial importancia para la Historia del Arte, como "avidísimo coleccionador de obras de arte" . A su muerte, en 1687, se hace un inventario de los numerosísimos bienes poseídos en Italia, y que había ido acopiando a lo largo de su carrera, con los que, con posterioridad, entre 1690 y 1694 se organizaría la almoneda correspondiente con la que satisfacer las deudas de sus acreedores. Subasta que tendría lugar en el madrileño Jardín de San Joaquín, en el lugar en el que hoy en día se alza el Palacio de Liria, en la Calle Princesa, junto a la Cuartel del Conde Duque, como se refleja en el Plano de Texeira. Entre sus lienzos hay que destacar la presencia de obras de los más famosos maestros italianos (Rafael, Corregio), flamencos (Brueghel, Van Dyck, Rubens) y españoles, de los que nos interesan, sobre todo, las 5 obras de Velázquez con las que contaba, todas ellas retratos: el de un "filósofo estandose riendo con un globo" del Museo de Rouen, que fue entregado junto con otras pinturas a "Pedro Rodríguez, jardinero de los Excmos. Sres. Marqueses del Carpio" ; uno de Olimpia Pamphili, cuñada del Papa Inocencio X ; de don Sebastián de Morra ; el retrato ecuestre del Príncipe Don Baltasar Carlos de la colección del Duque de Westminster, y uno de "la Emperatriz siendo niña y dama... pintado un perro echado..." . Los tres últimos sirvieron para liquidar las deudas de Carpio con los Condes de Monterrey en la almoneda de 1690. No obstante hay que señalar que estas obras volverían a reunirse con los que quedaron de las Casas de El Carpio y Olivares, al morir sin sucesión la VII Condesa de Monterrey, doña Inés Francisca de Zúñiga y su marido, don Juan Domingo de Haro y Guzmán, hermano del VII Marqués de El Carpio. El título pasa entonces a una hermana de éste último, doña Catalina de Haro, casada, a su vez, con el X Duque de Alba, don Francisco Álvarez de Toledo . Don Ramiro de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, sucedió a Monterrey en el virreinato de Nápoles, y era yerno de Olivares, al estar casado con su hija María, que muere pronto, aunque Medina iba a conservar el favor de su suegro. Inició su colección antes de salir de España. Brown dice de él que "no fue un coleccionista ávido, ni muy entendido" , pues a su muerte, en 1688, sólo tenía 96 obras, que no era mucho para su época ni para su rango. Además, la mayor parte, a excepción de unas cuantas obras de Ribera, están sin atribuir, y su inventario, que estaba en el Archivo de la Casa de Alba, se perdió a finales del siglo XVIII. No obstante, Burke nos dice que en él, realizado a la muerte del duque por los pintores Juan Carreño de Miranda y su discípulo Juan Martín Cabezalero, se aprecia claramente la falta de atención de los coleccionistas nobiliarios españoles por los artistas autóctonos, a excepción del andaluz Velázquez y el valenciano Ribera ; por su parte, Carducho, de su visita a la casa de Medina dice que "la ocupa grande número de pinturas escogidas", destacando las de Juan de Jáuregui . Su actividad más importante, como patrón de las arte, la hizo en nombre del rey Felipe IV al, prácticamente, arrebatarse del Convento de Santo Domingo de Nápoles La Virgen del Pez, de Rafael, ante las protestas del prior, quien acabó siendo expulsado del reino, y al encargarse a Ribera el Martirio de San Felipe .

Entre la nobleza no perteneciente al círculo de Olivares, hay que presentar, en primer lugar, a don Juan Alfonso Enríquez, Duque de Medina de Rioseco y Almirante de Castilla, quien, en cambio, va a cumplir la faceta de destacarse en Italia, como sucesor del Duque de

Medina de las Torres, al frente del virreinato de Nápoles, entre 1644 y 1646, por lo que fue, igualmente, otro importante coleccionista. Burke señala 1400 obras inventariadas a su muerte, en 1647 frente a las 938 que cuenta Brown, de las que tan sólo 16 eran de Ribera, una de Zurbarán y otra de un autor anónimo español, con lo que profundiza en la idea del escaso interés de los nobles por nuestros pintores compatriotas. En el caso de otros nobles tampoco pertenecientes al círculo de Olivares, sus colecciones artísticas resultan menos importantes o poco estudiadas, y en ellas, además, la presencia de maestros andaluces es prácticamente nula o desconocida, como el caso de, entre otros, el IV Duque de Alba, del Marqués de Mejorada, y de los condes de Castrillo, Molina, Oñate, Benavente y Fuensaldaña. De otros no conocemos sus colecciones más que a través de narraciones de la época, que apenas dan idea de sus fondos. Así pues, Del Pozzo alude a las del Príncipe de Esquilache, los Duques de Pastrana, los Duques del Infantado, los Marqueses de La Hinojosa, los Marqueses de Montesclaros, y los Duques de Alburquerque. Por su parte, Carducho, que en ocasiones pondera demasiado y atribuye obras erróneamente, después de recorrer las casas y colecciones artísticas de gran parte de la numerosísima nobleza madrileña de la época acaba con unas muy significativas palabras: "quédome aquí, que no los puedo nombrar a todos, y digo que apenas hay quien no ame o acredite este arte, buscando pinturas originales de grandes nombres para adornar y enriquecer notablemente sus casas y mayorazgos".

### **Coleccionistas nobiliarios en Sevilla**

En la Sevilla del siglo XVII, a pesar de que la pérdida del monopolio del comercio con Indias inicia la decadencia de la ciudad, que ya no es la misma urbe que la caracterizaba en la centuria anterior, aparecen, en cambio, una serie de aspectos que la convierten en el otro gran foco de coleccionismo de obras artísticas fuera de la Corte: la necesidad de intentar revivir la grandeza que había definido a Sevilla en el Renacimiento, por medio del efeticismo que caracterizaba a la cultura barroca; la existencia de una importante nobleza de sangre, terrateniente, pero también dedicada a la política y a la diplomacia, así como la existencia de una prolífica cuna de artistas en todos los campos, destacando su escuela de pintores, de la que van a salir los más insignes maestros de toda la historia de la pintura española.

El máximo representante del coleccionismo de arte de la más alta nobleza andaluza durante el siglo XVII lo constituye don Fernando Enríquez Afán de Ribera y Girón, III Duque de Alcalá de los Gazules, nacido en 1583, primogénito y heredero de los anteriores duques, don Fernando Enríquez de Ribera y doña Ana Girón y Guzmán, hija de los Duques de Osuna. Hombre de excepcional formación intelectual, a diferencia del resto de la aristocracia cortesana, no vivía en Madrid, sino en la sevillana Casa de Pilatos. Don Fernando continuó con la tradición familiar de hacer acopio de antigüedades, construyendo una galería dedicada especialmente para albergar su propia colección de bronce, bustos clásicos, urnas,... así como la biblioteca del palacio, formada a partir de un fondo de cuatro mil libros.

El inicio de su actividad como coleccionista y patrón de las artes hay que situarlo en los umbrales del siglo XVII, al emprender la remodelación y redecoración de su palacio, para lo que cuenta con los principales representantes de la Escuela Sevillana del momento: Pacheco, Velázquez, Alonso Vázquez, Antonio Mohedano, Pablo de Céspedes y Juan de Roelas; todos están presentes en los dos inventarios que se hacen en Sevilla de sus obras entre 1632 y 1636, un año antes de su muerte, acaecida en Austria, en 1637, tras la cual se realizaría un nuevo inventario de sus bienes. Las primeras adquisiciones identificables de cuadros responden a obras de artista locales, la mayoría amigos y colaboradores de Pacheco, quien, por su parte, realiza la serie de frescos mitológicos del techo del Camarín Grande de la Casa de Pilatos. En cuanto a estos pintores sevillanos, hay que destacar, en primer lugar Lázaro y el rico Epulón, para el Palacio Ducal de Bornos (Cádiz), de mano de Antonio Vázquez, colaborador con Pacheco en los ciclos de la Merced Calzada de Sevilla. Autor, igualmente de una serie de Nueve Musas, que formaban parte de la decoración del mismo Camarín Grande, y que hoy se hayan desaparecidas. Otro de los pintores coetáneos de Pacheco, Pablo de Céspedes, está representado en la colección de Alcalá con un cuadro de Herodías con la cabeza de San Juan Bautista, perdido en la actualidad. Antonio Mohedano de la Gutierrez, por su parte, a principios de siglo, pinta un grupo de 14 naturalezas muertas con cestas de frutas para un pequeño recibidor del mismo palacio, lo cual, como señalan Brown y Kagan, demuestra que Mohedano fue pintor de naturalezas muertas. Otros dos bodegones, esta vez de mano del propio Velázquez, que, desgraciadamente, también se hallan perdidos, engrosaban la colección de don Fernando. Según

Brown y Kagan, los pintores sevillanos representados en la colección de Alcalá son todos del círculo de Pacheco, y llamala atención por la ausencia de obras de otros pintores sevillanos de la época, de los que tan solo se nombra a Juan de Roelas , "the most talented of his generation to works in the city (Sevilla) in the first quarter of the century", quien habría realizado cuatro pinturas para el retablo del oratorio del palacio: Dios Padre, San José, San Andrés y San Francisco, todos ellos, igualmente, desaparecidos .

A caballo entre los siglos XVII y XVIII encontramos la importante colección artística del IX Duque de Medinaceli , don Luis de la Cerda Fernández de Córdoba Folch de Cardona y Aragón, cabeza de tan significativa casa ducal, quien inicia su carrera política y militar en 1684, a los 24 años de edad, cuando, siendo aún Marqués de Cogolludo fue enviado como comandante general a Nápoles por Carlos II, para, tres años más tarde, trasladarse a Roma como embajador. A continuación, en 1692, cuando acababa de heredar el ducado de su padre, es nombrado Virrey de Nápoles, ciudad a la que vuelve con un "ambicioso plan de embellecer la ciudad" , que no llegó a realizarse. Finalmente regresa a España, en 1701, durante la Guerra de Sucesión, en la que toma partido por Felipe V, quien le nombra primer ministro en 1709. El reciente descubrimiento de su inventario en el Archivo Ducal de Medinaceli, en la Casa de Pilatos de Sevilla, permite un mejor conocimiento de la formación de esta colección, a la que hay que unir la inmensa biblioteca ya reunida por el VII Duque, abuelo de don Luis. Entre sus pinturas, aparte de las tablas flamencas de Lucas van Leyden y de Brueghel, del siglo XVI y de Rubens; destacan especialmente obras de manos italianas, tanto renacentistas (Tintoretto, El Veronés, Tiziano, Rafael, Zuccaro, Parmigianino, Barocci, Sebastiano del Piombo), como barrocas, del siglo XVII (con Guido Reni, Carlo Maratta, Lucas Giordano, Pietro da Cortona y Carraci, entre otros), de los que, presumiblemente, parte pudo adquirir durante su estancia en Italia. Por su parte, la pintura española, vuelve a estar escasamente representada, puesto que de las 195 obras que aparecen atribuidas en el inventario, tan solo 15 responden a manos de españoles, destacando, una vez más, en número, Ribera, con 7 obras. A su vez, dentro de la pintura española, sólo aparecen cuadros de dos andaluces: Matías de Torres, un pintor de segunda fila, que pinta 6 lienzos para el palacio del Duque de Feria en Priego de Córdoba, y el omnipresente Velázquez, con dos obras. Una de ellas aparece simplemente descrita como "retrato de un hombre" , lo que hace imposible su identificación. La otra, en cambio, descrita en el inventario como "otra de Velazquez con Mugerres que trabajavan en tapizaria", tasada en 3.000 reales, nos indica indudablemente que se trata de una de las más significativas y controvertidas obras velazqueñas: Las Hilanderas o La fábula de Palas y Aracné , que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, procedente de las colecciones reales, a las cuales había accedido, a su vez, por donación del propio X Duque de Medinaceli, como se desprende de la marginalia que aparece en el inventario en cuestión, junto a la descripción de Las Hilanderas, y que reza: "se embio a Palacio cuando murio mi Amo" . Al igual que ocurrió con esta obra, Lleó Cañal señala que otras muchas obras de la colección de Medinaceli pasaron a las colecciones reales, bien por este mismo procedimiento, como a través de la presumible almoneda celebrada a la muerte del X Duque, en la que también el Marqués de la Ensenada adquirió un gran número de obras, las cuales, a su vez, pasaron a los fondos reales a la muerte de éste .

Otro destacado personaje de la nobleza sevillana en el siglo XVIII, dueño de una gran colección artística y de una importante biblioteca fue don Francisco Tello y Portugal, Marqués de Sauseda, caballero de la orden de Alcántara y Veinticuatro de Sevilla, que contaba con 76 cuadros, de los que, en cambio, sólo uno, un retrato de Fernando III El Santo, estaba atribuido, precisamente a la mano de Murillo .

## **EL COLECCIONISMO EN EL RESTO DE LA SOCIEDAD**

### **El Clero**

Pero el coleccionismo no estuvo reservado exclusivamente a la realeza y a la nobleza, sino que también se van a interesar, con frecuencia, por las obras de arte los miembros del estado eclesiástico, aunque en España no llegan a emprender nada comparable con las actividades de los cardenales romanos . Además, tampoco se puede ver el coleccionismo en el clero como algo totalmente diferente al coleccionismo nobiliario, puesto que muchos clérigos inician sus colecciones precisamente en su calidad de aristócratas. Así mismo, supone un campo muy poco estudiado, en el que tan solo podemos destacar las figuras del Cardenal Sandoval y Rojas, Arzobispo de Toledo y Primado de España, el Patriarca Juan de Ribera de Valencia, el Cardenal Trejo y el Obispo García de Loaysa, en Madrid .

Mientras que en Sevilla, a pesar de la vida opulenta que la riqueza del arzobispado permitía a sus rectores, las empresas pictóricas emprendidas por el cabildo iban a resultar escasas y desigualmente repartidas a lo largo del siglo XVII. Por su parte, la labor particular del clero sevillano nos es prácticamente desconocida, aunque podemos traer a colación el caso concreto de don José Francisco de Soto,



presbítero y beneficiado de la Catedral, que poseía una colección de un total de 48 obras pictóricas, entre las que destacan dos paisajes de Ignacio Iriarte . Lo que sí resulta muy significativo de estos casos de coleccionismo de miembros del clero es que, a su muerte, sus bienes no eran transmitidos a sus herederos directos, sino que pasaban a engrosar el patrimonio de la Iglesia, y, en concreto, de aquellas sedes a lo largo de las cuales habían ido desarrollando su cursus honorum, lo que implicaba la consecuente dispersión de las colecciones. Pero, así mismo, esta realidad explica la aparición de obras artísticas de las más dispares e insospechadas procedencias en distintos conventos, iglesias, colegiatas y catedrales.

### **La alta burocracia.**

Pero tampoco nobleza y clero van a ser los únicos que, aparte de la realeza, vayan a reunir importantes conjuntos pictóricos y artísticos, sino que durante el reinado de Felipe IV surge una nueva clase de coleccionistas, formada por miembros de la burocracia real , a los que hay que añadir intelectuales, profesionales liberales y la incipiente burguesía, que se unen a la práctica del coleccionismo de importantes conjuntos pictóricos y artísticos, hasta entonces reservados a la realeza, nobleza y clero, para seguir su ejemplo, atraídos tanto por la belleza del arte como por el prestigio social que confería, por lo que van a considerar los cuadros como una parte importante de la decoración de sus casas .

Entre los representantes de la burocracia cortesana, miembros de las órdenes militares y de los distintos consejos, sobresale la figura de don Pedro de Arce, montero de Cámara y aposentador de palacio de Felipe IV, hombre, por tanto, de buenos recursos económicos, como se desprende de su inventario, que se realiza en 1664 con motivo de las segundas nupcias de don Pedro con doña Luisa Ordoñez (viuda, a su vez de don Antonio de Oviedo, caballero de la Orden de Santiago) en el que aparecen una gran cantidad de joyas y alhajas, espadas de armeros famosos, una importante colección de relojes valorada en 30.000 reales, varias series de tapicerías finas de Bruselas y un total de 207 pinturas . Pinturas que suponían un conjunto de enorme importancia, por lo que fue llamado para tasarlas Pedro de Villafranca, "pintor y grabador muy estimado como retratista" que "debía de inspirar gran confianza y prestigio pues tanto doña Luisa Ordoñez como don Pedro de Arce renuncian a designar por su parte tasador y se declaran conformes de antemano con las decisiones del perito nombrado por la parte contraria" . Tasación caracterizada por el gran número de atribuciones que se registran y en la que, atendiendo a los nombres que aparecen, según apunta María Luisa Caturla se aprecia un cierto "matiz arcaizante con respecto a su propia época" por el predominio de autores italianos de principios del XVII y de la segunda mitad del siglo XVI (Julio Romano, Correggio, Tintoretto, Bassano, Tibaldi...), e incluso hay que contar con la presencia de un tríptico de El Bosco. En cuanto a las manos españolas, también de la misma época, hay que destacar obras de Juan Fernández Navarrete, Juan de Ribalta, Pedro Orrente y El Greco) . La pintura andaluza está representada por una sola obra, de la que María Luisa Caturla señala, además, que es "casi el único cuadro contemporáneo", y se trata de una de las principales obras del insigne Velázquez: Las Hilanderas , que, como ya hemos señalado, luego pasaría a la colección del IX Duque de Medinaceli y, de ahí, a las colecciones reales.

Las colecciones de los consejeros de Castilla durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII, han sido estudiadas por Janine Fayard, destacando que la cantidad de obras pictóricas por colección oscila entre las 15 y las 750 telas, si bien lo normal era tener entorno a 50; y aunque señala que los pintores españoles del Seiscientos son los que están mejor representados (Pedro Atanasio, Francisco Gutiérrez, Benito Manuel, Juan de la Torre, Diego Valentín Díaz, Pedro Orrente, Eugenio Cajés, Domingo de Carrión, Juan de la Corte, Pedro Navarrete El Mudo, Mateo Cerezo, Antonio Pereda, Alonso del Arco, Juan Carreño y, sobre todo, Ribera ), hay que señalar que la pintura andaluza está escasamente presente en obras de Valdés Leal y, por supuesto, una vez más, en Velázquez.. Así pues, en el inventario del consejero don Pedro Núñez de Guzmán, de 1683, se registra "una miniatura de la capilla del santo rey Fernando, original de Juan de Valdés (Leal), 1.150 reales". Por su parte, Velázquez realiza un retrato para el consejero don Diego de Corral y otro para su mujer , doña Antonia de Ipeñarrieta ; así como otros dos retratos para doña María de Vera, viuda de don Juan González de Uzqueta, cuya colección, repartida entre sus casas de Madrid y Boadilla del Monte, sobrepasaba los 750 cuadros, entre los que destacaban, igualmente un Tiziano, un Tintoretto, dos Veronés, tres Teniers y doce Sánchez Coello.

En el caso de Sevilla, a caballo entre la nobleza y la más alta burguesía, a pesar de que no ocupa un cargo en la administración, hay que situar a don Miguel de Mañara y Vincetelo de Leca, caballero de la Orden de Calatrava, hijo de don Tomás Mañara de Lenco y de

doña Gerónima Vincetelo, puesto que constituye el ejemplo más característico de hidalgo mecenas del Seiscientos sevillano, sobre todo en el campo de la pintura, por su relación con los dos grandes pintores de la segunda mitad del siglo, Murillo y Valdés Leal, amén de su insigne fundación del Hospital de la Caridad, con la concepción de todo el programa iconográfico y simbólico que encierra su iglesia. Además, Mañara recibe la importante colección de pinturas formada por su padre, compuesta por 61 cuadros, y que ha de repartir con su hermana, Isabel. El inventario de bienes realizado a la muerte de don Tomás, en 1648, resulta de excepcional interés para conocer el hábitat diario de una casa de la alta burguesía sevillana de la época. De sus sesenta obras, casi la mitad ¿sin contar la serie de pinturas de devoción situadas en el oratorio familiar? contenían temática religiosa, de hecho, los Mañara iban a destacar por su religiosidad y piedad. Mientras que del resto de las obras, 18 eran de asuntos mitológicos, 10 paisajes, 5 retratos y 2 bodegones .

Por otra parte, también sobresale la gran colección de obras de pintura y escultura de don Domingo de Urbizu, caballero de la Orden de Calatrava, miembro del Real Consejo de Hacienda y Alguacil Mayor de la Real Casa de la Contratación, quien también contaba con la "mayor y más escogida biblioteca" de la Sevilla de su tiempo. En su inventario, realizado por su esposa, doña Catalina de Trujillo, en 1701, se registran un total de 206 cuadros, en los que la pintura barroca andaluza está representada por 3 murillos, uno de los cuales era una copia , y 5 obras de Valdés Leal , todos ellos tema religioso . Su hija doña María Rosa de Trujillo, por su parte, en el inventario de la dote que aporta para su matrimonio con don Francisco de Baeza, en 1701, lleva consigo un lienzo con un Cristo crucificado, de mano de Valdés Leal . Mientras que en el caso de don Gaspar Dionisio Vázquez, Acuñaador Mayor de la Casa de la Moneda de Sevilla, de entre las veintidós obras de su posesión que se registran en el inventario realizado con motivo de su matrimonio, en 1702, aparecen dos láminas de las santas patronas sevillanas, así como otras dos láminas copias de las mismas, y otros dos cuadros copia de Murillo .

### **Comerciantes, profesionales liberales y artistas**

En el mundo del comercio sevillano, enriquecido fundamentalmente con el tráfico con Indias, aparecen riquísimas colecciones, superiores en gran parte de los casos a los de la nobleza y alta burocracia tanto cuantitativamente como por el valor material de las mismas. Destacan en estos ajuares magníficas piezas de mobiliario realizadas en maderas de primera calidad con incrustaciones de nácar y marfil, algunas de las cuales llevaban tablas pintadas. Igualmente numerosos resultan los objetos de plata, las joyas, las telas exóticas, amén de los más dispares objetos exóticos, que se convierten en el centro de atención. Sin embargo, es notable la menor calidad artística y estética de los mismos, así como un importante descenso de interés por obras propiamente pictóricas y escultóricas, así como por libros. No obstante hay que destacar los dos paisajes de Ignacio Iriarte que aparecen en el inventario de Alejandro Carlos de Licht, comerciante de considerable fortuna, que poseía un total de 35 cuadros. Así como el Ecce Homo de Francisco de Herrera El Mozo que poseía el igualmente hombre de negocios, don Juan de Soto Noguerras, entre sus 13 pinturas. Mientras que don Fernando de Linares, "sedero de manos", recibe entre las 13 pinturas de la dote de su esposa, doña Victoria María de los Cobos, una Asunción de Murillo .

En cuanto a los profesionales liberales, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, encontramos en Sevilla un nutrido grupo de médicos interesados en cuestiones artísticas, según se desprende de sus inventarios: como el caso de don Rodrigo de Sotomayor y Montiel, cirujano mayor del tercio y batallón de la Capitanía General de Sevilla, que dota a su hija con un total de 20 cuadros, entre los que se encontraba un San Francisco de Zurbarán, tasado en 200 reales .

Por su parte, destacados personajes del mundo artístico y cultural, reunieron igualmente importantes colecciones, entre ellos, el pintor Francisco Rizzi, quien poseía un alto nivel adquisitivo, como pintor de cámara . Tenía obras originales de Tiziano, El Greco, Corregio, Velázquez y Carreño, que suponían un total de 107 obras, de temática, en su mayor parte, religiosa, así como paisajes, floreros, una mitología y retratos de personajes importantes. La tasación de su inventario se realizó a su muerte, "de forma irregular" según Barrio Moya , por el pintor Juan Serrano. Otros artistas de menor consideración y poder adquisitivo, van a mostrar, no obstante, una marcada preferencia por el arte, a pesar de que no puedan reunir grandes colecciones. Obras adquiridas, en gran parte, mediante los pagos efectuados con cuadros entre los propios artistas en lugar de con dinero, lo cual, por otra parte, era una práctica muy extendida. En este sentido, en Sevilla, a principios del siglo XVIII, Sanz y Dabrío destacan la dote recibida por doña Petronila de Pineda Páramo y Ávila, hija del ensamblador Bernardo Simón de Pineda, y viuda de un médico, para contraer segundas nupcias con otro médico. Importante dote que, entre otros objetos de ajuar, incluye un total de 48 cuadros, de los que casi la mitad responden a la mano de

consagrados maestros de la pintura andaluza del Siglo de Oro: Zurbarán, con 11 cuadros de vírgenes; Valdés Leal con 7 obras ; Murillo, con dos láminas con "molduras de águilas" e Ignacio Iriarte, con dos paisajes .

Finalmente, bajando aún más en la escala social del siglo XVII, hemos de pararnos en otro grupo en el que también encontramos signos que nos demuestran, al menos, modestas colecciones como es el caso de la incipiente burguesía, en la que hay que incluir: pequeños mercaderes y artesanos, y emigrantes enriquecidos en América. Ocupan el último escalón de la pirámide de coleccionistas, y Jonathan Brown los denomina "consumidores de cuadros", gente de categoría y medios modestos que lograban reunir no más de medio centenar de cuadros, que utilizaban como imágenes de devoción privada o como una forma no muy cara de decoración interior de sus casas .

### **CIRCULACIÓN Y ADQUISICIÓN DE OBRAS DE ARTE. MERCADOS Y ALMONEDAS**

Las colecciones artísticas no eran algo estático. Las demandas del rey de obras de arte a sus cortesanos suponían una de las grandes amenazas y peligros a los que estaban sometidos los coleccionistas de la corte . Sin embargo, el caso más habitual era el de las donaciones de obras artísticas al rey por parte de particulares, con las que se agradecían y se solicitaban prebendas, mercedes y favores; práctica habitual inscrita dentro de una política clientelista de intercambios y regalos entre el rey y la nobleza y los nobles entre sí, lo que permitía y favorecía una gran circulación de obras de arte. En conjunto, la transmisión de las obras de arte en el Siglo de Oro se hizo casi toda por vía de herencia , aunque también fue muy importante la adquisición de obras por encargo, y de forma muy especial en España, debido a la fuerza de la Iglesia Contrarreformista, frente a la situación de la Europa Protestante, en la que el mercado de arte constituyó una operación activa, puesto que en estos países, donde apenas se requiere arte de temática religiosa, surge y triunfa el artista que trabaja directamente para el mercado, sin cliente propio, y que necesita de una tienda para vender . Pero, a medida que avanza el Seiscientos en España, y que el interés por el coleccionismo de cuadros iba en aumento, la actividad del mercado artístico también lo hacía, hasta tal punto que llegará a establecerse y consolidarse un activo mercado de arte en la capital del reino, a mediados de siglo. El conocimiento de su mecanismo es todavía escaso, sobre todo si se compara con los datos existentes referidos a otros centros importantes europeos de la época como Roma, Bruselas y Amsterdam .

Dentro del mercado de arte madrileño, si bien sus características podrían aplicarse a otras importantes ciudades españolas, desde el punto de vista cultural, social y económico de la época, como Barcelona o Sevilla, podemos distinguir tres sectores o medios de adquisición de obras principales: importaciones; producción local, controlada tanto por los propios artistas que vendían sus cuadros directamente, como por los tratantes de obras; subastas y almonedas. A la cuestión de las importaciones ya nos hemos referido al hablar de las distintas obras artísticas presentes principalmente en las colecciones nobiliarias, procedentes mayoritariamente de Italia y de los Países Bajos, y por tanto, fuera del tema que nos ocupa. La pintura andaluza del Siglo de Oro, en cambio, llega a manos de coleccionistas de los siglos XVII y XVIII, bien por herencia o encargo o, dentro de la actividad comercial, por adquisición directa al artista o a través de pujas en subastas y almonedas, y de cuyo funcionamiento nos vamos a ocupar a continuación.

#### **Producción local. Artistas y tratantes**

El mercado de producción local estaba controlado tanto por los propios artistas, que vendían sus obras directamente en su taller o en puestos callejeros, como por los tratantes, que hacían las veces de intermediarios entre los artistas y los compradores. Este tipo de producción estaba, por tanto, al alcance del público en general y, por lo común, se trataba de obras de taller secundarias y, casi siempre, de tema religioso, según Jonathan Brown . Matilla Tascón cuenta que, en 1620, Simón Fogo, "tratante y maestro de la pintura", firma un contrato de arrendamiento por cuatro años con el madrileño Convento de la Victoria, por el que se le autorizaba a exponer sus pinturas en el muro exterior de la iglesia "por la puerta principal desde la esquina de la callejuela que atraviesa la Calle de la Cruz hasta la esquina del fiscal de la Cárcel Real de la Corte" . Lo cual nos demuestra que para la segunda década del siglo XVII ya se practicaba en Madrid la venta de pintura al aire libre, puesto que lo mismo que del muro del Convento de la Victoria, también podrían colgar estas pinturas de otros edificios en plazuelas y calles principales; de hecho, Martín González señala que en la zona comercial de Madrid en aquella época, se vendían todo tipo de mercancías, destacando como localización del mercado del arte los alrededores de la Calle Mayor, extendiéndose por la Calle Toledo, Barquillo, Red de San Luis... . Al mismo tiempo, la existencia de este

contrato y de esta práctica en la capital del Reino, nos da pie a pensar que lo mismo debía ocurrir en los muros de los innumerables conventos e iglesias de Sevilla.

En cuanto a los agentes de venta o tratantes de pintura, solían actuar como intermediarios, comprando grandes lotes de lienzos que luego vendían en la ciudad o los enviaban a provincias. Entre ellos Matilla Tascón señala a Miguel de Villalpando, quien en 1605 compró once lienzos a Esteban López para venderlos a Jorge Tineo, quien actuaba principalmente en provincias, donde tenía correspondientes. Por su parte, Martín González señala la especial relevancia que adquiere el envío de obras artísticas a Indias a través de un corredor, quien trataba tanto con obras ya realizadas como por encargo, y que procedían en su mayor parte del medio andaluz, sobre todo, de Sevilla.

Otro punto a destacar es que al generalizarse la venta directa de obras de arte surge la controversia sobre si este tipo de transacciones debía o no pagar alcabalas. Al respecto, Matilla Tascón se basa en dos documentos para pensar que estuvieron exentas de dicho pago por tratarse, en su mayoría, de imágenes religiosas. Martín González, por su parte, completa esta información basándose en el pleito suscitado por Carducho en 1633, cuya sentencia dictaba que no habrían de pagar alcabalas aquellas obras que se vendieran por encargo, puesto que se consideraban como obras creadas, pero, en cambio, sí habrían de hacerlo por las que se vendieran directamente en sus "talleres, almonedas y otras partes..."

### **Almonedas**

El otro sector que conforma el mercado artístico es aquel en el que se comercia con obras de maestros españoles desaparecidos y/o extranjeros, así como con los bienes de coleccionistas fallecidos o procesados. Entran en juego aquí, por tanto, las subastas públicas o almonedas. Tenían lugar en cualquier época del año y constituían un modo eficaz de saldar deudas de personas fallecidas, las cuales en ocasiones no se pagaban en metálico, sino por medio de entrega de obras de arte. El procedimiento a seguir para su celebración se iniciaba con la valoración (inventario y tasación) tanto de las piezas artísticas propiamente dichas (pinturas, tapices, plata, escultura) como de una extensa serie de objetos de toda índole: libros, enseres domésticos,... Esta operación se prolongaba por espacio de varios días, tasando, en cada uno de ellos, o en los que fueran necesarios, los distintos artículos por lotes. En ella intervenían expertos especializados en cada uno de los lotes o tipos de artículos (pintores, tapiceros, bordadores, plateros, escultores...). En cuanto a los criterios de tasación, resultan muy representativos de las tendencias imperantes al respecto, a mediados del siglo XVII, los que analiza Pérez Sánchez basándose en el inventario de las colecciones del Conde de Monterrey, que él publica. Así pues, nos dice que, en cuanto a pintura, el precio dependía, principalmente, de la complejidad de la composición y del número de personajes. Los precios más bajos rondaban entre los 50 y los 100 reales, y se trataban, por lo general, de naturalezas muertas y fruteros. Los precios medios los sitúa entre los 2.000 y los 4.000 reales. En cuanto a los precios más altos, habría que situarlos entre los 4.000 y los 5.500 reales. Así mismo, para hacernos una idea de lo que suponían estos precios para la época, Pérez Sánchez nos ofrece como baremo el hecho de que los ingresos anuales de una familia acomodada habría que situarlos, en aquel momento, en torno a los 50.000 reales; mientras que el salario anual de un pintor de corte era de unos 2.400 reales. No obstante, los precios fijados en la tasación podían variar cuando los compradores, generalmente representados por agentes o tratantes, dudaban de una atribución, o cuando los organizadores se veían obligados a rebajarlos por faltas de pujas. Una vez finalizado el recuento, los objetos eran sometidos a pública subasta, anunciada por pregones. En España, las almonedas más famosas del siglo XVII fueron las de Don Gaspar de Haro, VII Marqués de El Carpio y, sobre todo, la de Don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias. A nivel europeo, y para el mismo período, hay que destacar las organizadas por el régimen de Cromwell con los bienes del rey Carlos I de Inglaterra y del Conde de Araundel, tras la guerra civil inglesa.

### **EL COLECCIONISMO DE OBRAS DE MURILLO EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII**

Una vez analizadas distintas colecciones artísticas con obras de diferentes maestros barrocos andaluces, vamos a plantear un método de trabajo distinto, centrándonos, ahora, en el coleccionismo de uno de los pintores más significativos y prolíficos de su época, Bartolomé Esteban Murillo, siguiéndole la pista a las numerosas pinturas de este autor que salen de nuestro país, ya que supone primer pintor español y andaluz del Siglo de Oro cuyas obras, desde muy pronto, poco después de la muerte del pintor, a finales del

trascienden nuestras fronteras para engrosar y enriquecer la no menos activa vida artística y coleccionista de los escenarios de la Europa Barroca, Contrarreformista y Protestante, nobiliaria y burguesa, sirviendo de trampolín para el conocimiento y difusión de nuestra pintura andaluza y española del Siglo de Oro. Estas pinturas salen del país, por distintas vías, destacando la prolífica acción de la activa colonia de comerciantes europeos asentados en Sevilla, así como el intenso comercio establecido, principalmente, con los Países Bajos. Pinturas que se convierten en preciados objetos artísticos de deseo y de demanda para enriquecer colecciones y mercados, subastas, almonedas de los más prestigiosos y activos centros del mercado de arte de Europa (Amberes, Londres, París) durante los siglos XVII y XVIII, y que continuará durante el siglo XIX, principalmente en Francia, tan reacia a abrirse a la pintura española, paradójicamente por medio de la labor de expolio de los mandos militares bonapartistas durante la Guerra de la Independencia. Si bien esta última cuestión la dejaremos simplemente esbozada, puesto que se escapa de los objetivos y límites cronológicos de nuestro estudio.

## **En España**

Bartolomé Esteban Murillo (1617?1682), constituye sin duda una de las figuras cumbres de la historia del arte y de la pintura española y universal. Sevillano de nacimiento y de formación, se va a consagrar, desde muy pronto, como el máximo representante de la generación de la segunda mitad del siglo XVII de la escuela pictórica de su ciudad natal. La calidad de su producción ha sido alabada por las plumas más renombradas desde sus contemporáneos. Producción que, por otra parte, reúne toda una serie de cualidades que hace que cale en el público, tanto español como extranjero, lo que explica la enorme dispersión de sus obras, presentes prácticamente en todas las colecciones de los diferentes estamentos sociales desde muy temprano, incluso aún en vida del maestro, y que trascienden nuestras fronteras para llenar toda Europa de tan agraciada pintura. La fama y consideración de su figura y producción se va a mantener a lo largo de tres siglos tan dispares entre sí como son el XVII, el XVIII, y el XIX, para, después de un período de descrédito y desprecio de todo lo que había supuesto Murillo, que ha durado cerca de 100 años, desde el último tercio del siglo XIX y durante la mayor parte de este siglo, afortunadamente, en los últimos 20 años y gracias en gran parte a la acertada labor de don Diego Angulo, la figura de uno de nuestros más sublimes maestros de la pintura andaluza del Siglo de Oro, ha sido debidamente recuperada para los que nos iniciamos en la Historia de Arte en la actualidad.

Elogios sobre su persona, como hemos señalado, los encontramos ya, en repetidas ocasiones en vida del autor, como Torre Farfán, que al referir las obras pictóricas de la nueva Iglesia del Sagrario de Sevilla, en 1663, exclama: "Miren qué dirán los Dureros, los Ticianos y los Rubens extranjeros, y acá, dentro de casa, los Jauregui, los Velázquez y los Murillo" , poco después, a principios del siglo XVIII, Palomino, aunque advierte de que no lo conoció personalmente, pero sí que trató a muchos familiares suyos, señala: "Hoy día fuera de España se estima un cuadro de Murillo más que uno de Tiziano, ni Van Dyck. ¡ Tanto puede la lisonja del colorido para granjear el aura popular!" .

La fama de Murillo y la difusión de sus obras se desarrolla de forma vertiginosa y muy temprana, de tal forma, que, como señala Diego Angulo, aún en vida del maestro, sus obras trascienden el ámbito sevillano y llegan a la capital del reino, de tal manera que, muy probablemente, para 1677, cuando el Marqués de Villamanrique traslada su residencia a Madrid, ya tenía en ella su magnífica serie de cuatro cuadros de la Historia de Jacob . Mientras que en 1699, se cita, igualmente en una colección particular madrileña, un cuadro de la Virgen con el Niño y Santa Ana, situado en la actualidad en la clausura del Convento de San Clemente de Toledo . Ya en el siglo XVIII, durante su primer cuarto, Palomino se hace eco de la importancia de las obras de Murillo existentes para entonces en colecciones madrileñas, como una Virgen con el Niño, propiedad de Francisco de Herrera, así como la valiosa serie de grandes cuadros pertenecientes a don Francisco Artier. Por otra parte, la presencia de la Corte en Sevilla, establecida en sus Reales Alcázares durante 4 años, entre 1729 y 1733, iba a resultar crucial para la difusión de la pintura de Murillo a escala nacional, principalmente gracias a la labor de la reina, Isabel de Farnesio, entusiasmada con la obra de nuestro maestro. Siguiendo el ejemplo regio, las colecciones más notables del ambiente cortesano iban a incluir cuadros del artista, como la del Marqués de Santiago, "cuyos murillos eran unánimemente celebrados como de los mejores del pintor" , la del Marqués de la Ensenada , y, por supuesto, la de Godoy, en cuya primera descripción, en 1800, aparecen registrados dos cuadros firmados por nuestro pintor y hasta 35 atribuciones a su mano . Por su parte, entre las colecciones de pintura de miembros de la alta burocracia madrileña que contenían obras de Murillo destacan las de

Bernardo de Iriarte, Chopinot y Andrés Peral . Su presencia en el ambiente cultural del siglo XVIII en España es tan notable que muchos de sus cuadros circulan por el comercio del arte, e incluso las ventas de sus obras eran frecuentemente anunciadas en la prensa. Así pues, el Diario de Madrid, del 20 de 1797, recoge: "Quien quisiere comprar un cuadro del Apóstol Santiago, pintura del célebre Murillo, acuda a la Calle de la Luna, núm. 15, en casa del pintor D. Antonio González", y en esta misma línea aparecen otros anuncios en los años 1762, 1766 y 1802 . Por otra parte, un exponente más de la enorme popularidad de Murillo lo constituyen las numerosísimas copias de obras suyas que se recogen en los inventarios de la época, en el caso de aquellos que no se podían permitir adquirir un original del maestro, y que debían conformarse con poseer una copia, de valor económico menor, pero que, no obstante, confería una cierta prestancia a su poseedor .

Sin embargo, el foco de principal influencia murillesca durante los siglos XVII y XVIII iba a ser, sin duda, la ciudad natal del pintor, Sevilla. En ella, desde la mitad del Seiscientos reina, de forma omnipresente, Murillo, buscado por la aristocracia, la burguesía y el clero de la ciudad "que han encontrado en él al verdadero intérprete de sus gustos" . En esta ciudad no sólo había importantísimas y riquísimas colecciones con obras del artista, como la del conde del Águila, el marqués de Loreto, el marqués de la Cañada, don Francisco de Bruna , don Miguel Laso Madariaga, y don Antonio Maestre, entre otros , a las que hay que unir las de los ya mencionados: Marqués de Sauseda, don Domingo de Urbizu, don Gaspar Dionisio Vázquez, don Fernando de Linares, todos ellos miembros de la alta burocracia sevillana, y el ensamblador Bernardo Simón de Pineda; sino que, además, Murillo continuaba marcando la pauta a seguir en todo lo relacionado con la práctica pictórica. En este sentido, García Felguera apunta que esta situación se debía, en parte, a la crisis económica por la que atravesó la ciudad de Sevilla durante el siglo XVIII, que afectó a los pintores por la falta de dinero y, por tanto, de encargos de ciclos pictóricos y de obras de envergadura, lo que llevó a los artistas a ceñirse a pintar cuadros de devoción "siguiendo la manera y los temas suministrados por Murillo. Temas amables y manera suave que casaban bien con el refinamiento y la sensualidad dieciochesca" .

La ciudad de Cádiz, que estaba experimentando un paulatino crecimiento económico a lo largo del siglo XVII, en detrimento de la propia Sevilla, con la que mantenía un pleito por hacerse con el monopolio del comercio con Indias, se convierte en un nuevo y prolífico centro artístico, donde los maestros sevillanos se trasladan a cumplir encargos. Entre estos pintores no puede faltar Murillo, quien cuenta entre su clientela gaditana con nuevos aristócratas, banqueros y comerciantes. El más importante es don Pedro Colarte y Dowers, I Marqués del Pedroso, uno de los más importantes y poderosos mercaderes de su época. En el inventario de sus bienes, realizado en 1702, un año después de su muerte, se cita "un cuadro de Jesús y María y Joseph de mano de Murillo que tienen cuatro varas de alto y tres de ancho apreciado en ochocientos pesos escudos de plata", y que no es otra que la Trinidad del Pedroso, actualmente en la National Gallery de Londres . El otro gran cliente y protector de Murillo en Cádiz fue la familia Eminente, representados por don Francisco Baez Eminente, arrendador de los almojarifazgos de Andalucía y proveedor de la Armada, en cuya colección se contaban seis lienzos del sevillano, todos ellos de temática religiosa: un San Juan en el Desierto, comprado en 1670 a don Juan del Castillo como regalo para Carlos II en desagravio por no haber podido conseguir que Murillo trabajase para el rey; un San Francisco de Asís, un San Francisco de Paula, un San Francisco Javier, un San José y una gloria de ángeles. Estos cinco últimos lienzos los heredaría su hijo, don Juan Francisco Eminente, quien se los llevaría consigo de Cádiz a Madrid, cuando cambió su residencia a la Corte; mientras que a su muerte, en 1711, fueron vendidos y adquiridos por don Francisco Artier .

Por otra parte, para comprender el enorme peso e influencia de la obra de Murillo tanto en España como en el resto de Europa, no podemos olvidar una importantísima vía que contribuyó extraordinariamente a su difusión: el grabado, al que se uniría la litografía en el siglo XIX. Interesante técnica artística en la que destaca, en este momento, la fecunda labor de Carmona, que graba un importante número de cuadros del pintor (Santiago El Mayor; el Vinatero; la Vendimiadora,...), y sus discípulos: Juan Antonio, Blas Ametller, José Gómez Navía, Manuel Alegre, Esteban Boix; así como los grabadores Selma, J. B. Palomino, J. Ballester o J. Rico, para culminar la centuria con los grabados de las obras de Murillo en el Hospital de la Caridad, por Esteve, y sobre las que Carrete señala: "las reproducciones de las pinturas de Bartolomé Murillo en la España del siglo XVIII fueron labor casi exclusiva de aquellos grabadores que se habían formado en la Academia de San Fernando y que fueron ellos quienes introdujeron en el mercado un nuevo tipo de estampa de devoción, aquella que solicitaba un público educado en la estética del buen gusto y que, por otra parte, era la fuente de ingresos

más saneada de estos grabadores, al ser el único tipo de estampa que tenía una venta asegurada aunque solamente lo fuera entre las clases medias urbanas". Finalmente, hay que reconocer, también, la gran labor que, en este sentido, cumplió el tomo III del Museo pictórico y escala óptica, de Palomino, publicado en 1724, y dedicado a las vidas de artistas españoles, en el que encuentra un lugar destacado la figura de Murillo, contribuyendo a difundir su nombre y su fama por toda Europa .

## **En otros países europeos**

Pero la fama y las obras de Murillo trascienden muy pronto, nuestras fronteras, de tal forma que, en 1673, mientras se encuentra pintando en Sevilla, para el Hospital de la Caridad, ya se sabe que un comerciante holandés, Peter Wouters, tiene ya uno o dos cuadros suyos de mendigos , lo cual también nos indica el papel decisivo que van a jugar las activas relaciones comerciales que se establecían desde el puerto de Sevilla, en la difusión de la obra de Murillo fuera de España. De hecho, los numerosos comerciantes flamencos que vivían en la ciudad enviaban, o llevaban consigo al volver a su país de origen, cuadros del pintor. Entre estos mercaderes hay que destacar a J. B. Anthoine, que poseía un original y dos copias del pintor ; Josua van Belle, a quien Murillo hizo un retrato , además de dos cuadros de mendigos y, sobre todo, el comerciante de Amberes y amigo personal suyo, Nicolás de Omazur. Al mismo tiempo, y todavía dentro del siglo XVII, la fama y la obra de Murillo también la vamos a encontrar presente en otras zonas de Europa. Así pues, en 1693, en Londres, "Lord Godolphin en la venta de John Drummond adquiere un cuadro de dos muchachos, que antes había pertenecido ya a otro caballero inglés, Mr. Leathes" . Por su parte, el también comerciante Giovanni Bielato, establecido en Cádiz, dejó a su muerte, en 1674, siete cuadros de Murillo, todos ellos de temática religiosa, al convento de capuchinas de su ciudad natal, Génova . En este punto hemos de matizar, al igual que hacen la mayoría de los autores, la diferencia de contenido entre las pinturas del maestro que van a Inglaterra y Centroeuropa, todas ellas de tema profano, y las que van a Italia, de carácter religioso. Al respecto, Waterhouse expone una curiosa teoría según la cual, los cuadros de niños pintados por Murillo estarían destinados desde un principio a su exportación a los Países Bajos, promovidos por alguno de los comerciantes flamencos aficionados a la pintura, y lo que explicaría esta difusión de una temática tan poco habitual en la pintura española . También obras de carácter religioso llegarían hasta la lejana Rusia en el mismo siglo XVII, gracias a la afición a la pintura del príncipe Potemkin, embajador del Gran Duque Fedor II de Moscovia, quien durante sus dos estancias en España, en 1668 y 1681-1682, aparte de hacerse retratar por Carreño, se hizo con una copia del San Juanito y el cordero de Murillo, de la National Gallery de Londres, y que pasaría al Ermitage de Sampetersburgo . Sin embargo, frente a este alentador panorama murillesco en gran parte de Europa, en la Francia del siglo XVII, donde la pintura española estaba totalmente ignorada, Murillo no constituía una excepción, y solo se tiene noticia de la existencia de un suyo cuadro en esta centuria: un Santiago, obra de devoción de Bussy Rabutin, pero que ni siquiera se puede asegurar que sea auténtico. Entre las razones que explican esta ignorancia o desidia de los franceses para con nuestra pintura del Siglo de Oro, García Felguera señala, en primer lugar, unas causas de tipo geográfico, debido a la dificultad de viajar por la península; a lo que hay que añadir, sobre todo, un prejuicio de base del que partían los franceses ante la pintura española, que radicaba en su formación de tradición italiana clasicista, por lo que eran incapaces de apreciar cualquier tipo de pintura que no se ajustase a esos patrones .

No obstante, va a ser el siglo XVIII en el que la exportación de obras de Murillo alcance cifras realmente desbordantes, para lo que fue determinante, por un lado las guerras y los consiguientes apuros económicos de las familias acomodadas y, por otra, el afán coleccionista extranjero. De hecho, una vez más, Palomino se refiere a la importancia de Murillo para señalar, en 1724: "para casas particulares hizo también muchos cuadros; pero hoy han quedado muy pocos, porque los extranjeros se han aprovechado de la ocasión que ofrece la calamidad de los tiempos para irlos sacando de España" . La importancia que veíamos de los Países Bajos en la difusión de la obra de Murillo durante el seiscientos, va a descender ahora notablemente, en favor de otros mercados, sobre todo el inglés. No obstante, en la primera mitad de siglo, aún se va a celebrar una importante almoneda en Bruselas, la del conde de Fraule, en 1738, en la cual salen a la venta cuatro importantes cuadros de Murillo de tema religioso, entre los que hay que destacar Las Bodas de Caná, de Birmingham, que compraría más tarde Jean de Julienne en París. Al mismo tiempo, de Amberes salieron pinturas de Murillo hacia la corte de los Wittlesbach , como los Niños jugando a los dados y los Niños comiendo uvas y melón, ambos comprados en 1698 por Maximiliano II de Baviera, Gobernador de los Países Bajos, a través de Gisbert van Geulen, y que actualmente se encuentran en Munich. En 1733, Carlos VI tenía el San Juanito del Kunsthistorisches de Viena, y para 1756 ya estaba en el palacio bávaro de

Mannheim los Niños comenzando de una tartera; mientras que, en 1768, Maximiliano III, en la almoneda de bienes de un importante personaje de la corte bávara, Franz Joseph von Dufresne, compra dos nuevas obras de nuestro maestro: la Abuela espulgando a su nieto y La Frutera o Niños contando dinero con cesto de frutas. En este punto hay que hacer notar el hecho de que la mayoría de los cuadros murillescos de la corte bávara, y todos los que llegan y parten de Amberes, son de tema profano, precisamente los que hacen famoso a Murillo por Europa, a través de las numerosísimas copias y grabados que se realizan de las mismas a lo largo del siglo XVIII .

Pero va a ser Inglaterra en la que Murillo va adquiriendo una importancia creciente a lo largo del Setecientos, principalmente, gracias a la acción de un grupo de diplomáticos y comerciantes "que regresan de España con obras suyas en el equipaje" . Entre los primeros destaca Lord Harrington, quien, durante su estancia en nuestro país, en 1717, para mediar en unos conflictos comerciales entre España y el Reino Unido, compró varios cuadros de Murillo, entre los que sobresalen la Sagrada Familia y el San Antonio del Belvoir Castle de Leicester. Por su parte, la colección más significativa del grupo de los comerciantes pertenecía a John Blackwood, que contaba con numerosas obras de pintura española, incluyendo varios murillos. Colección que se dispersó pronto, hacia 1760, pasando una parte a manos de Sir Lawrence Dundas, así como a la actual colección Cartwrights de Aynhoe Park. Otro importante comerciante coleccionista es el irlandés Daniel Arthur, cuyos fondos, con 3 obras de Murillo, un importante Autorretrato , el San Juanito de Boughton House y la Gloria de ángeles con niños de Woburn Abbey; fue trasladada de España a Londres por la viuda de Arthur, a la muerte de éste . Pero sin duda, la colección más importante de pintura española a principios del siglo XVIII en Inglaterra era la perteneciente al primer ministro Sir Robert Walpole, que contaba, al menos, con 5 obras de Murillo y dos de Velázquez. Fue reunida hacia 1720, si bien solo permaneció en territorio inglés hasta 1779, cuando fue vendida a Catalina La Grande de Rusia .

A mediados del setecientos, la fama de Murillo va a verse de nuevo consolidada gracias a la proliferación de referencias sobre sus obras en distintos escritos y publicaciones. Así, George Vertue menciona en su diario los murillos que hemos visto en la colección de la viuda de Sir Daniel Arthur, los de Walpole, así como un cuadro con "two beggar boys finely painted" por Murillo, en la colección del Duque de Essex, en Cassiobury. Por su parte, en 1766, en *The English Connoisseur*, revista en la que se describían las colecciones inglesas, se citan los murillos de Walpole, un retrato del pintor que poseía el General Guise, de Oxford, junto a otras obras de Velázquez y de Ribera, así como los que poseían en sus colecciones Sir Paul Methuen y Sir Sampson Gideon . A finales del siglo XVIII aparece en Gran Bretaña otro libro de viajes de esencial importancia para la difusión de nuestra pintura en Europa. Se trata del *Viaje por España entre 1786 y 1787*, de John Townsed . En su obra deja ya constancia de la existencia de una escuela española y pondera a Murillo por encima de sus contemporáneos: "Su nombre es célebre en Europa; pero para juzgarle bien, hay que visitar todos los conventos en donde están depositados los monumentos de su superior talento. Velázquez le ha igualado por la imitación, le ha sobrepasado por los claroscuros, y los reflejos de la luz; pero ningún artista le ha igualado por la expresión y la dulzura" . Sin embargo, más relevancia aún iba a suponer para la difusión de los pintores españoles en Inglaterra, la publicación, en 1782 de un libro dedicado nada más y nada menos que específicamente al arte español: se trata de la obra de Richard Cumberland, *Anecdotes of Eminent Painters in Spain during the 16th and 17th Century with Cursory Remarks upon the Present State of Arts in that Kingdom*. Obra que pudo escribir gracias a la accesibilidad a las colecciones de arte españolas que le confería su condición de diplomático en Madrid, en 1780. A su vuelta a Inglaterra, junto con los conocimientos adquiridos y escritos, llevó consigo varios cuadros de pintores españoles, entre ellos, el San Juan Bautista en el desierto de Murillo, que hoy se encuentra en la National Gallery de Londres. La temática de esta última obra nos permite observar cómo los ingleses, a parte de los cuadros de tema profano, también iban a estar interesados por un determinado tipo de temas religiosos, especialmente las representaciones de San Juan Niño o del Niño Jesús, sin duda, más acordes "con la sensibilidad religiosa inglesa", y, al fin y al cabo, en relación con los cuadros de género de niños pobres murillescos .

Como hemos podido apreciar, las preferencias de los ingleses del siglo XVIII en cuanto a lo que a pintura española del Siglo de Oro se refiere se centran claramente en la obra de Murillo, y, aunque conocen perfectamente a los más importantes maestros españoles de este momento (principalmente a los andaluces ), todavía no son conscientes de su alta calidad, y para ellos, Italia sigue ocupando el primer lugar, bastante por delante del resto de escuelas; lo cual explica que prefieran a Murillo sobre Velázquez, puesto que consideraban que su pintura se aproximaba más a la italiana , al mismo tiempo que, dentro de la obra de Velázquez, preferían lo más italianizante a lo rubensiano. Finalmente, hay que señalar que la centuria acaba en Gran Bretaña con un panorama realmente alentador



para la pintura española. En estos años finales del setecientos llegaron a la isla varias remesas de obras de Murillo procedentes de colecciones francesas. En 1795 se venden en Londres los cuadros del primer ministro francés Charles Alexandre de Calonne, entre los que se encontraba la Niña con flores, que, luego pasaría a la colección Dulwich . Ese mismo año se venden, igualmente, un Murillo y un ribera de la colección de John Trumbull, diplomático inglés de su embajada en Francia; en 1798 se subastan seis murillos de la colección Bryan; mientras que el Barón de Saint Helens, embajador de Gran Bretaña en España, introduciría en el mercado de arte londinense más de sesenta dibujos de Murillo comprados al cabildo catedralicio de Sevilla . Estos datos nos dan idea de la movilidad del mercado de pintura española en los mercados ingleses a las puertas del siglo XIX, y nos demuestra la enorme cantidad de obras españolas y, sobre todo, de Murillo, que contenían sus colecciones. Situación ante la cual nos es fácil comprender la influencia y el peso que Murillo ejerce sobre la obra de los más consagrados pintores ingleses del momento: Hogarth y, sobre todo, Gainsborough y Reynolds. Sin olvidar la que Velázquez dejará sentir en el retrato .

En el caso de Francia, en el siglo XVIII la situación de ignorancia de nuestra pintura apenas había disminuido ligeramente con respecto a la centuria anterior y, hasta fechas muy avanzadas, los viajeros franceses siguen sin mencionar las obras de los grandes maestros de nuestra etapa dorada. No obstante, hay que señalar que en esta época hay ya unos cuantos cuadros de Murillo en Francia . De hecho Catalina La Grande de Rusia compra en 1768, por mediación de Diderot, el Descanso en la huída a Egipto; mientras que otro ruso, el príncipe Galitzin, compra, también en Francia, el Joven con perro y la Joven con frutas , en la almoneda del Duque de Choiseul. Por otra parte, Las Bodas de Caná , estaba en la colección Julienne, en 1767 . Dos murillos poseía el Mariscal d'Estrées, y otros dos la Condesa de Verrue, cuya colección, vendida en 1737 supuso una de las almonedas más famosas del siglo . En esta colección, a pesar de que no aparece en su venta, según todos los indicios, también se encontraba la obra, Muchacha con flores, de la colección Dulwich, puesto que se lo regalaría el Conde de Lassay . Así pues, vemos como la fama de Murillo consigue extenderse lentamente por Francia a lo largo del siglo XVIII. Será, de hecho, casi el único pintor que se menciona en los catálogos de ventas de colecciones, presente siempre en todas las principales (Choiseul, Tallard, Bouchardn, Vaudreuil, Guiche, Blondel de Cagny, Randon de Boisset,...), mientras que el nombre de Velázquez, por ejemplo, no aparecerá hasta 1772, en el catálogo de la colección del duque de Choiseuil, donde figura un "Marter y Venus". Por otra parte, Luis XVI compra cuatro cuadros de Murillo procedentes de colecciones particulares francesas: el Niño espulgándose , en 1782; la Sagrada Familia del Museo del Louvre, adquirido al conde de Serrant, en 1786; así como Cristo en el monte de los olivos y Cristo atado a la columna con San Pedro, en la almoneda del Conde Vaudreuil, en 1784, que, a su vez, habían pertenecido al elector de Colonia .

Finalmente, no podemos olvidar que esta acción promocionadora de la pintura española y, en especial, de Murillo, que se alienta desde la Corona francesa a finales del Siglo XVIII, culminaría con el expolio de obras artísticas que supuso la Guerra de la Independencia. De hecho la invasión napoleónica en 1808 abre una nueva etapa en la historia del conocimiento de Murillo fuera de España, para lo que resultó decisiva la acción de Mariscal Soult en Sevilla. Una vez más, como ocurrió con la obra de Palomino, una fuente bibliográfica iba a desempeñar la paradójica función de servir tanto de difusión como de pérdida de nuestro patrimonio artístico, puesto que Soult se iba a aprovechar del tomo IX del Viaje de Ponz , dedicado a Sevilla, para ir despojando sistemáticamente los templos de sus mejores pinturas, reuniendo, además, para sí mismo, una valiosísima colección en la que no iban a faltar Murillos de primera fila . Ejemplo que seguirían otros altos jefes militares napoleónicos, como Favier, amén de diversos marchantes, como J. B. P. Lebrun . El resultado de todo esto fue la existencia en París de una importante colección de obras de Murillo en el Museo de Napoleón, y otra en la colección del Mariscal Soult, y que permanecieron en su gran mayoría en Francia a la caída de Napoleón. A la vez que el interés despertado por la presencia de estos cuadros en la capital parisina, trajo como consecuencia la generalización de una segunda exportación masiva de pintura española a Francia, entre los que se incluían, por su puestos, importantes obras de Murillo, favorecido por las leyes desamortizadoras españolas durante el reinado de Isabel II. Gestiones en las que participa muy activamente el Baron Taylor, enviado por Luis Felipe de Francia a España a tal fin, y que culmina con la apertura de la Galería Española en el Museo del Louvre .

## **CONCLUSIONES**

La primera consideración que podemos establecer a la vista del estudio realizado es el hecho de que la presencia de pintura andaluza del Siglo de Oro en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII es sumamente importante. De hecho, a pesar de que, a través de lo

analizado, hemos comprobado la existencia de una media de cuatro o cinco cuadros de pintores andaluces en las distintas colecciones tratadas, en cambio, en números relativos, hay que admitir de que se trata de una cifra muy significativa: en primer lugar, porque entre la alta nobleza, la pintura española está muy escasamente representada, a excepción de Ribera y, por su puesto, de Velázquez. En segundo lugar, en las colecciones del resto de la sociedad, donde los pintores españoles son los predominantes, la mayoría de las obras inventariadas están sin atribuir, y el resto, responde a mano de pintores principalmente andaluces, seguidos por varios representantes de la escuela madrileña.

Por otra parte, en cuanto a la identidad de estos maestros andaluces, hay que destacar la aplastante presencia del binomio Velázquez y Murillo, a una amplia distancia de su más cercano perseguidor, Valdés Leal, seguido por el paisajista, vasco de origen pero sevillano de formación, Ignacio Iriarte, Zurbarán y, finalmente los pintores del círculo de Pacheco, y otro ajeno a su círculo pero de su misma generación, Juan de Roelas, cuyas obras aparecen en la colección del Duque de Alcalá; amén, de Matías de Torres, el pintor cordobés de segunda fila, que pinta varios lienzos para el palacio que la Casa de Medinaceli poseía en Priego de Córdoba. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la presencia de estos pintores en el coleccionismo estudiado va a estar condicionada y sujeta a las distintas tipologías de colecciones planteadas, al marco geográfico específico y al espacio cronológico concreto de los dos siglos tratados. De tal manera que si la presencia de Valdés Leal, Ignacio Iriarte y Zurbarán es importante numéricamente, en cambio está limitada a los coleccionistas sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII.

Pero, sin duda, lo más sobresaliente del coleccionismo de pintura en España durante este período es que va a estar bipolarizado por las dos figuras más sublimes y universales de nuestra pintura: Velázquez y Murillo, ambos andaluces y sevillanos. Presencia que, como en el resto de los casos, va a estar condicionada por la distinta naturaleza y características de las colecciones en las que se encuentran y de la personalidad y condición política, económica y social de su propietario. El siglo XVII, va a ser el siglo de Velázquez, preponderando cuantitativamente sobre Murillo en este período. Si bien hay que tener en cuenta que Velázquez era mayor, y que su producción se difunde tanto en vida como a lo largo del resto del siglo. Murillo, por su parte, a pesar de que muere en 1682, está ya presente en numerosas colecciones seiscentistas, aunque la difusión y generalización del coleccionismo de sus obras alcanzará sus más altas cotas durante el Dieciocho.

Atendiendo al ámbito de lo social, también son muy distintos los rasgos que caracterizan el coleccionismo de obras de ambos maestros. En el caso de Velázquez éste se reduce a las más altas esferas sociales y a las élites de poder, como la nobleza cortesana, y en concreto, la del círculo del Conde-Duque de Olivares, poseedores de las principales colecciones artísticas de la época. En ellas, los maestros españoles iban a estar escasamente representados, a excepción de Ribera y del propio Velázquez, que aparecen así junto y equiparados a los más grandes pintores flamencos e italianos del Renacimiento y del Barroco. Murillo, por su parte, es más popular, puesto que está presente en colecciones a lo largo de toda la pirámide social, desde la alta nobleza cortesana y sevillana a las más humildes colecciones de pequeños comerciantes y miembros de la baja burguesía y del estado llano, cuyos propietarios, en ocasiones, tenían que recurrir a las apreciadísimas y muy difundidas copias del maestro. Hecho que, por otra parte, supone otra muestra del gran arraigo de la pintura murillesca en toda la sociedad española del Antiguo Régimen, sobre todo de la sevillana, puesto que la presencia de obras o copias de Murillo en las colecciones e inventarios de esta ciudad es una constante ineludible. No obstante, fuera de nuestra fronteras, Murillo va a encontrar un no menos importante foco de difusión, y donde sus obras, como ocurría con las de Velázquez en España, van a estar reservadas a los fondos artísticos de las más ricas y poderosas casas reales, nobiliarias y comerciales.

Desde el punto de vista sociológico, como señala Martín Morales, podemos afirmar que "la adquisición de obras pictóricas domésticas está impregnada de una importante carga ideológica y social", de tal forma que las colecciones van a ser reflejo de la personalidad de sus propietarios, así como del contexto cultural y de la condición política, social y económica de los mismos. Realidad que da origen a distintos tipos de colecciones tanto por el predominio de un tipo u otro de obras (pinturas y esculturas, u otros tipos de objetos de ajuar de menor valor artístico pero más exóticos), o por el predominio de una determinada temática. En este aspecto, las colecciones más voluminosas y de mayor valor material, no tienen por qué constituir las más valiosas e importantes; puesto que el refinamiento, el gusto y la calidad de las obras juega un papel de primera magnitud en este aspecto. Podemos establecer, por tanto, que la nobleza refleja un gusto más tradicional, más apegado a los objetos artísticos típicamente coleccionables (pinturas y esculturas), mientras que

los comerciantes de nos revelan como poseedores de un espíritu más cosmopolita y renovador, por su gusto por objetos extraños y exóticos. Condición que, por otra parte, es perfectamente comprensible por que su propia condición de mercaderes les colocaba en una situación favorable para conocer y poseer estos objetos de procedencia extranjera . La Iglesia, por su parte, ocupa un lugar intermedio, puesto que si por gustos y preparación intelectual se vincula claramente con la nobleza, en cambio, su posibilidad de adquisición de obras de arte se ve limitada y condicionada por la falta de medios económicos suficientes para formar colecciones de gran envergadura .

Respecto a la distribución de los temas por grupos sociales, a grandes rasgos, observamos que la presencia de temas religiosos se hace más importante a medida que vamos descendiendo por la pirámide social; al contrario de lo que ocurre con los temas profanos. Así pues, dentro del grupo nobiliario hemos podido apreciar, por regla general, una escasa incidencia del tema religioso, que no representa ni un cuarto del total de cuadros y que se compone, a su vez, de advocaciones de santos y cuadros sobre la vida de Cristo. El tema profano, en cambio, adquiere una gran demanda en medios nobiliarios, destacando, los retratos los paisajes y los temas históricos. Proporción prácticamente equiparable, paradójicamente, en el caso del clero, en cuyas colecciones, simplemente hay que matizar un ligero aumento de temática religiosa con respecto a la nobleza, pero en cualquier caso, inferior que en el resto de la sociedad. En cambio, tanto en el caso de los funcionarios, como comerciantes y profesionales liberales, la proporción de temática religiosa y profana va a estar dividida proporcionalmente, aumentando el grupo de los cuadros de motivos religiosos a medida que descendemos en la escala social, en los que hay que destacar escenas de la virgen junto a las vidas de los santos. La temática profana, por su parte, se divide entre paisajes, bodegones y retratos.

En resumen, teniendo en cuenta que para comprender el sentido y la composición de las colecciones artísticas hay que tener muy presente que éstas son reflejo y fruto de las personalidad y condiciones sociales, económicas y culturales de sus propietarios, la figura y acción de los coleccionistas se va a generalizar en el siglo XVII. Siglo que supone un importante punto de inflexión en la evolución del coleccionismo, al abrirse este mundo a, prácticamente, el total de la sociedad: el principal coleccionista, por supuesto, va a ser el rey, catalizador de gustos y modas artistas, a quien le va a seguir a la zaga la alta nobleza, emulada, a su vez, por el resto de la sociedad (alta burocracia, burguesía, profesionales liberales y comerciantes, y estado llano). Para comprender las razones que conducen a este desenfreno o fiebre coleccionista hay que remitirse a la mentalidad barroca del siglo XVII, en la que, ante la preeminencia del efeticismo y la apariencia, la acumulación de piezas artísticas se va a concebir como una forma de materialización del poder y de la condición social, por lo que no podemos olvidar que, sobre todo, en las élites de poder, para comprender completamente la figura del coleccionista, no podemos separarla de su labor de mecenazgo y patronazgo de las artes.

Para finalizar, haremos una breve alusión al estado de la cuestión del tema, para lo cual nos parece oportuno traer a colación un muy significativo testimonio de Pérez Sánchez, al respecto, en el que llama la atención sobre la necesidad de llevar a cabo una historia pormenorizada del coleccionismo artístico español del Siglo de Oro, porque aparte de su interés propio, resulta de capital importancia para la evolución y el desarrollo de nuestra pintura y nuestro arte sexcentista en general. Además llama la atención sobre el hecho de que si bien han sido publicados algunos inventarios (pocos, en cualquier caso) y existen referencias bibliográficas, ponderaciones y ligeras enumeraciones no siempre fiables de lo poseído por muchos coleccionistas de gran relevancia de los siglos XVII y XVIII, sin embargo, está por emprender un estudio sistemático de lo conocido, así como "la apurada búsqueda ?tantas veces ingrata? de lo que aún permanece ignorado en la sombra de los archivos" .

## **OBRAS CITADAS**

Angulo Iñiguez (1981)

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: Murillo, 3 vols., Madrid, 1981.

Barrio Moya (1982)

BARRIO MOYA, Antonio: "Las colecciones de escultura y pintura del Primer Marqués de Mejorada", Hidalguía, 1982, pp. 839-855.

Barrio Moya (1983)

"Los bienes del pintor Francisco Rizzi", Archivo Español de Arte, 1983, pp. 39-46.

Barrio Moya (1984)

"Las colecciones artísticas de doña Juana Subiri y Spínola (1646)", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1984, pp. 152?154.

Braham (1981)

BRAHAM, A: El Greco to Goya: The taste for Spanish Painting in Britain and Ireland, Londres, 1981.

Brown (1989)

BROWN, Jonathan: "Mecenas y coleccionistas españolas de Jusepe de Ribera", Goya, 1989, pp. 215?219.

Brown (1990)

BROWN, Jonathan: La Edad de Oro de la pintura española, Madrid, 1990.

Brown y Elliot (1981)

BROWN, Jonathan y ELLIOT, John H.: Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV, Madrid, 1981.

Brown y Kagan (1987)

BROWN, Jonathan y KAGAN, R. L.: "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution", The Art Bulletin, 69, 1987, pp. 231?268.

Burke (1989)

BURKE, Maron B.: "Painting by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres", The Burlington Magazine, 131, 1989, pp. 108?116.

Calvo Castellón (1982)

CALVO CASTELLÓN, Antonio: "Ignacio Iriarte y el paisaje sevillano en época de Murillo", Murillo y su época. Symposium Internacional, Sevilla, 1982.

Carducho (1633/1865)

CARDUCHO, Vicente: Diálogos de la pintura, 1633, CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (ed. facsímil), Madrid, 1865.

Carrete (1982)

CARRETE, José: "Murillo en las estampas españolas", Goya, 1982, pp. 197?203.

Caturla (1948)

CATURLA, M<sup>a</sup> Luisa: "El coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó Las Hilanderas de Velázquez", Archivo Español de Arte, 1948, pp. 291?305.

Cervera Vera (1967)

CERVERA VERA, Luis: Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma, Madrid, 1967.

Checa y Morán (1985)

CHECA, Fernando y MORÁN, J. Miguel: El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pintura, Madrid, 1985.

Dorival (1973)

DORIVAL, B.: "La pintura en las colecciones francesas del Siglo XVIII", Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973.

Fayard (1982)

FAYARD, Janine: Los miembros del Consejo de Castilla (1621?1746), Madrid, 1982.

Fernández López (1990)

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana, Sevilla, 1990.

Gallego Burín (1952)

GALLEGO BURÍN, Antonio: La Capilla Real de Granada, Granada, 1952.

García Felguera (1989)

GARCÍA FELGUERA, M<sup>a</sup> de los Santos: La fortuna de Murillo (1682?1900), Sevilla, 1989.

García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976)

GARCÍA GAÍNZA, Concepción (dir.); SANZ, M<sup>a</sup> Jesús. y DABRÍO, M<sup>a</sup> Teresa: "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas", Archivo Hispalense, 1976, pp. 89?149.

Gaya Nuño (1958)

GAYA NUÑO, Juan Antonio: La pintura española fuera de España: historia y catálogo, Madrid, 1958.

González Moreno (1963)

GONZÁLEZ MORENO, J.: "Don Fadrique Enríquez de Ribera", Archivo Hispalense, 39, 1963, pp. 201?280.

Harris (1953)

HARRIS, Enriqueta: "El Marqués de El Carpio y sus cuadros de Velázquez", Archivo Español de Arte, 30, 1953, pp. 136?139.

Harris (1953)

HARRIS, Enriqueta: "Murillo en Inglaterra", Goya, 1982, pp. 125?130.

Harris y Elliot (1976)

HARRIS, Enriqueta y ELLIOT, John. H.: "Velázquez and the Queen of Hungary", The Burlington Magazine, 118, 1976, pp. 24?26.

Haskell (1984)

HASKELL, Francis: Patronos y pintores, Madrid, 1984.

López Navío (1962)

LÓPEZ NAVÍO, José: "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés", Analecta Calasanziana, 8, 1962, pp. 260?330.

Lleó Cañal (1989)

LLEÓ CAÑAL, Vicente: "The art collection of the Ninth Duke of Medinaceli", The Burlington Magazine, 131, 1989, pp. 108?115.

Marín Fidalgo (1982)

MARÍN FIDALGO, A.: "Unos dibujos de Murillo en el Alcázar Sevillano", Murillo y su época, Symposium Internacional, Sevilla, 1982.

Martín González (1986)

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: El artista en la sociedad española del Siglo XVII, Madrid, 1986.

Martín González (1988)

"Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 54, 1988, pp. 267-292.

Martín Morales (1987)

MARTÍN MORALES, F. M.: "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)", Archivo Hispalense, 1987, pp. 139-160.

Matilla Tascón (1984)

MATILLA TASCÓN, Antonio: "Comercio de pintura y alcabalas", Goya, CLXXVIII, 1984, pp. 180-181.

Mayer (1932)

MAYER, August L.: "Los cuadros de Murillo en colecciones de Amberes del Siglo XVII", Archivo Español de Arte, 1932, pp. 71-95.

Mena Marques (1984)

MENA MARQUES, Manuela: "Murillo dibujante", VV. AA., Murillo (1617-1684), Madrid, 1984.

Morán Turina (1993)

MORÁN TURINA, Miguel: "Claroscuro Cultural", Historia 16, 204, 1993, p. 178.

Palomino (1715-1724/1947)

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El Museo Pictórico y la Escala Óptica, 1715-1724, t. III, Aguilar, Madrid, 1947.

Pérez Sánchez (1977)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. E.: "Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)", Boletín de la Real Academia de la Historia, 174, 1977, pp. 417-459.

Pita Andrade (1952)

PITA ANDRADE, José Manuel: "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el Séptimo Marqués del Carpio", Archivo Español de Arte, 1952, pp. 223-236.

Pita Andrade (1992)

"Realismo, mitos y símbolos en Las Hilanderas", Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 23, 1992, pp. 245-259.

Polero (1899)

POLERO, V.: "La colección de pinturas del Marqués de Leganés", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1899, pp. 122-134.

Ponz (1772-1794/1947)

PONZ, Antonio: Viage de España. En que se da noticia de las cosas más apreciadas y dignas de saberse que hay en ella, 1772-1794, t. IX, Aguilar, Madrid, 1947.

Ravina Martín (1982)

RAVINA MARTÍN, M.: "El pintor Murillo y la Familia Eminente", Murillo y su época, Symposium Internacional, Sevilla, 1982.

Rose (1981)

ROSE, I.: Godoy, mecenas y coleccionista de arte, 2 vols., Madrid, 1981.

Simón Díaz (1980)

SIMÓN DÍAZ, José: "El arte en las mansiones nobiliarias de Madrid", Goya, 154, 1980, pp. 201?206.

Townsend (1962)

TOWNSEND, John: "Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787. Conteniendo una descripción de las costumbres y usos de los pueblos de ese país, el cuadro de la agricultura, del comercio, de las manufacturas, de la población, de las tasas y rentas de esa comarca y de sus diversas instituciones", VV. AA., Viajes de extranjeros por España y Portugal, Aguilar, Madrid, 1962.

Twiss (1775)

TWISS, R.: Travels through portugal and Spain in 1772 and 1773, Londres, 1775.

Vergara (1989)

VERGARA, W. Alexander: "The Count of Fuensaldaña and David Teniers: Their purchases in London after de Civil War", The Burlington Magazine, 131, 1989, pp. 127?132.

Volk (1980)

VOLK, Mary C.: "New light on a Seventeenth Century collector: The Marquis of Leganés", The Art Bulletin, 82, 1980, pp. 256?268.

Waterhouse (1946)

WATERHOUSE, Ellis: "Gainsborough's `fancy pictures´", The Burlington Magazine, 86, 1946, pp. 175?179.

---

69. 1 Checa y Morán (1985)

70. Checa y Morán (1985), p. 239.

71. Martín González (1986), p. 154.

72. Martín González (1986), p. 75.

73. Checa y Morán (1985), p. 17 y ss.

74. Gallego Burín (1952).

75. Checa y Morán (1985), pp. 41 y ss. y 87 y ss.

76. Checa y Morán (1985), p. 63.

77. Checa y Morán (1985), pp. 270 y ss.

78. Barrio Moya (1982), pp. 840?841; Barrio Moya (1984), p. 460.

79. Brown y Elliot (1981), p. 230 y ss.

80. Brown (1990), p. 197.

81. Martín González (1986), p. 182.

82. Ni siquiera a través de las descripciones del secretario del Cardenal Barberini, Cassiano del Pozzo en sus visitas a las mansiones madrileñas, puesto que no acudieron a la casa de Lerma por motivos de enemistad. Simón Díaz (1984), p.205; ni tampoco en las descripciones de Carducho (1633/1865), p. 333.

83. A través del inventario publicado por Cervera Vera (1967).

84. Checa y Morán (1985), p. 283.

85. Martín González (1986), p. 182.

86. Martín González (1986), pp. 183?184.

87. Pérez Sánchez (1977), p 483.

88. Brown (1990), p. 206.

89. López Navío (1962), pp. 259?272; Poleró (1899), pp. 125?132.

90. Brown (1989), p. 144.
91. Volk (1980), pp. 265 y 268.
92. "La reina de húngria de mano de Velázquez". Harris y Elliot (1976), pp. 24-26.
93. " Otro de calabazas con un turbante de Velázquez".
94. "Un retrato entero de pabillos de Velázquez".
95. "Un medio cuerpo del retrato del pintor Velázquez de su mano de una vara de alto y otra de ancho". Como señala Volk (1980), p. 266, es extraño que entre estos retratos no aparezca ninguno de algún miembro de la familia de Leganés.
96. "Un san Francisco de Paula de tres varas de alto y dos de ancho, pasando la mar sobre su manto con dos compañeros de mano de Velázquez".
97. Carducho (1633/1865), p. 334.
98. Series que, como era práctica habitual en las residencias nobiliarias, se organizaban en función del autor o de su tema. Checa y Morán (1985), p. 293.
99. Carducho (1633/1865), p. 335.
100. Martín González (1986), p. 183.
101. Volk (1980), p. 260-261.
102. +Brown (1990), p. 206.
103. Volk (1980), p. 256.
104. Brown, (1990), p. 206.
105. Pérez Sánchez (1977), p. 420.
106. Haskell (1984), p. 117.
107. En cuyo solar se levantó, con posterioridad, la primitiva Iglesia de San Fermín de los Navarros, y donde hoy en día se alza el Banco de España.
108. Pérez Sánchez (1977), pp. 422-459.
109. Aunque a esta cantidad habría que añadir el resto de colecciones que se repartían por sus otras posesiones, en Salamanca y en Verín (Orense), y que hoy pertenecen a la Casa Ducal de Alba.
110. "dos pinturas del Rey y Reina de mano de Velázquez", tasadas en 1000 reales, y situadas en la primera sala de la Galería del Jardín. Pérez Sánchez (1977), pp. 417 y 446. La referida galería responde a una práctica generalizada entre los grandes nobles de la época de disponer en los jardines de sus casas y palacios unas galerías abiertas para acoger las principales piezas de sus colecciones pictóricas y escultóricas. En el caso de la galería de Monterrey, fue construida para su madrileño palacio del Paseo del Prado de San Jerónimo por Gómez de Mora. Además, en este aspecto de la disposición de las obras de arte en las residencias de sus propietarios, nos parece oportuno traer a colación la idea generalizada del siglo XVII, de juzgar la excelencia de las colecciones artísticas en razón de la cantidad casi tanto como de la calidad, de tal manera que para conseguir el efecto deseado de riqueza, magnificencia y esplendor era preciso que las paredes de las casas estuvieran prácticamente recubiertas de pinturas desde el techo hasta el suelo. Por otro lado, el propio número de obras colgadas en una gran galería impedía la observación minuciosa de cada una de las piezas y contribuía a nivelar las diferencias de calidad entre ellas.
111. Pérez Sánchez (1977), p. 425.
112. Simón Díaz (1980), p. 202.
113. Carducho (1633/1865), p. 336.
114. Brown y Elliot (1981), p. 254.
115. Brown (1990), p. 208.
116. "una caveça de una Gallega de Diego Velázquez en lienzo de una tercia de ancho y cerca de media vara de caída con su marco negro", en paradero desconocido. "un lienzo grande del Rey Nuestro Señor, en un caballo castaño su Magestad armado con bastón en la mano y el sombrero puesto en el aire unas mugeres que llevan la esfera sobre su caveça y detrás del caballo un yndio que lleva en las manos la çelada", a lo que sigue una rectificación sobre una primera atribución conjunta de Velázquez y Mazo, para señalar, finalmente, una colaboración de Rubens y Velázquez en la autoría del mismo. "una pintura en lienzo de una muger desnuda tendida



sobre un paño pintada sobre espaldas recostada sobre el brazo derecho mirándose en un espejo que tiene un niño de la mano de Velázquez de dos baras y media de ancho y una y media de cayda con su marco negro". Pita Andrade (1952), p. 226?229.

117. "una pintura en lienço del retrato del Conde [sic] Duque armado con un bastón en la mano en un caballo blanco copia de Velázquez de la Mano de Juan Bautista Maço de bara y media en cuadro poco más o menos con su marco negro", "una pintura en lienzo del sitio de Pamploma [sic] pintada los trajes de Navarra con algunos retrattos de criados de palacio de mano de Juan Batptista del Maço de bara de cayda y bara y terciá de ancho con su marco negro", "un cuadro de la Ciudad de Pamplona original de Juan Baptista del Mazo de vara y quarta de caida y bara y dos tercias de ancho tasado en... 2.000 reales", "una pintura en lienço del Robo de Europa sobre un toro blanco con dos niños copia del Tiçiano de mano de Juan Baptista Maço de dos baras y media de ancho y dos de cayda con su marco negro", "una pintura en lienço de unas ninfas que se bañas [sic] en una fuente que está debajo de un árbol. Pendiente del una cortina colorada y arrimado a ella un zagal con carcaxa de flechas al hombro copia del Tiçiano de la mano de Juan Baptista Maço compañero del nº 234 [el anterior] y del mismo tamaño con su marco negro".

118. Pita Andrade (1952), p. 223; Harris (1953), pp. 136?139.

119. Pita Andrade (1952), p. 235.

120. "un quadro che reppresenta un ritratto di Donna Olimpia Panfilia con velo negro in testa di mano di Diego Velasco di piedi 3 e 2 [signo de medio] in circa", difícil de identificar, puesto que bien podría corresponder con la Dama del Abanico de la Colección Wallace o con el retrato de una dama con mantilla, de la colección del Duque de Devonshire. Pita Andrade (1952), pp. 233?234.

121. A pesar de que el cuadro se registra como "un retrato del Primo sentado en el suelo con una balona caida vestido de negro con gabardina colorada guarnecida de parasamos original de Belazquez tassado...1000 [reales]", Pita Andrade señala que dicha descripción "evoca no una réplica del retrato del bufón don Diego de Acedo, llamado El Primo, sino del de don Sebastián de Morra", cuadro que, por otra parte, se encuentra sin identificar. Pita Andrade (1952), p. 234.

122. Que Pita Andrade relaciona con un boceto de Las Meninas que poseyó Jovellanos. Pita Andrade (1952), p. 235.

123. Pita Andrade (1952), p. 236.

124. Brown (1990), p. 209.

125. Burke (1989), p. 135.

126. Carducho (1633/1865), p. 135.

127. Burke (1989), p. 136.

128. Burke (1989), p. 136.

129. Brown (1990), p. 210.

130. Barrio Moya (1982), pp. 839?855.

131. Checa y Morán (1985), p. 296.

132. Vergara (1989), pp. 123?134.

133. La colección del Príncipe de Esquilache produjo auténtica admiración a Del Pozzo, Simón Díaz (1980), pp. 202?203. Carducho también la visita, refiriéndolo en su "Diálogo Octavo", Carducho (1633/1865), p. 336. Ambos destacan el crucifijo milagroso que habló y perteneció a San Francisco de Borja, así como los cuadros de paisajes y bodegones y los "objetos curiosos" procedentes del Perú, donde el príncipe había sido virrey; así como alfombras persas y una tabla de Guido Reni.

134. Simón Díaz (1980), p. 202.

135. En cuya casa destaca tres cuadros "buenos" del Cerrato en el oratorio y uno de Vouet. Simón Díaz (1980), p. 202.

136. De la que dice que su "casa es muy buen terreno, adornada con muchos cuadros adquiridos en la almoneda de Don Rodrigo Calderón". Simón Díaz (1980), p. 203.

137. Cuya casa poseía "estancias muy bien adornadas con cuadros traídos de Italia, floreros de plata, relojes..". Simón Díaz (1980), p. 203.

138. Carducho (1633/1865), p. 358.

139. La colección del III Duque de Alcalá de los Gazules ha sido detalladamente estudiada por: Brown y Kagan (1987), pp. 231?255.

140. Brown y Kagan (1987), pp. 231?233.

141. Que, como veremos a continuación, luego pasaría a la Casa Ducal de Medinaceli, sus actuales propietarios. Este palacio fue construido a principios del siglo XVI por don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa, quien lo enriquecería a base de pinturas, tapices, libros y otros objetos adquiridos en sus viajes a Florencia, Venecia y Próximo Oriente. González Moreno (1963), pp. 201 y ss.
142. En este punto, Brown y Kagan señalan que resulta muy extraña la ausencia de lienzos de Pacheco en los inventarios del III Duque de Alcalá, si bien apunta que un inventario de la Casa de Pilatos, realizado en 1751, cuando la mayor parte de la colección primigenia se había dispersado, se recogen "dos lienzos de vara de alto de enanos de mano de Pacheco", posiblemente identificables con los retratos del enano Gabriel, y del enano Hetias. Brown y Kagan (1987), p. 238.
143. Brown y Kagan (1987), p. 238.
144. "un lienzo pequeño de una cocina donde esta majando unos ajos una muger es de Diego Velasques", "un lienzo de dos hombres de medio cuerpo con un jarrito vidriado es de Diego Velazquez".
145. Si bien también apunta, que las numerosísimas obras recogidas en el inventario que aparecen sin atribuir, podrían responder a la mano de estos otros pintores. Situación, la de obras sin atribución que aparece como algo generalizado en los inventarios de la época, y que nos señala que los diferentes coleccionistas que estamos analizando, no solo iban a contar con las obras de los artistas andaluces a los que hemos hecho o haremos mención; sino que, muy probablemente, muchos otros estén incluidos en estas colecciones de forma anónima.
146. Brown y Kagan (1987), p. 238.
147. Estudiada por Lleó Cañal (1989), pp. 108?116.
148. Título nobiliario que reciben tradicionalmente los herederos de la Casa de Medinaceli.
149. Lleó Cañal (1989), p. 109.
150. En realidad se trata del inventario del heredero del IX Duque de Medinaceli, su sobrino don Nicolás María Fernández de Córdoba y Figueroa de la Cerda, Marqués de Priego y Duque de Feria, en el que a las 251 obras heredadas de su tío hay que unir 7 cuadros que recibe del también palacio sevillano del Duque de Alcalá y las 130 pinturas que poseía el propio don Nicolás en su palacio de Priego de Córdoba.
151. "Otra de Velazquez de un retrato de un hombre que tiene de alto dos pies y medio y de ancho dos, marco moldado y dorado, número 351.....600 reales".
152. Esta obra se encontraba con anterioridad en la colección del montero y aposentador de Palacio de Felipe IV, don Pedro de Arce, como veremos con posterioridad. Caturla (1948), pp. 291?305; Lleó Cañal (1989), pp. 109?110, apunta la posibilidad de que el IX Duque de Medinaceli adquiriese la obra en cuestión en la almoneda celebrada a la muerte de don Pedro de Arce.
153. Lleó Cañal (1989), pp. 109, 111 y 112.
154. Lleó Cañal (1989), p. 112.
155. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), pp. 91 y 112?113.
156. Brown (1990), p. 198.
157. Morán Turina, "Claroscuro cultural", Historia 16, 204, 1993, p. 178.
158. "dos lienzos países sobrepuestas de dos tercias de alto y dos varas de largo de mano de Ignacio Iriarte, con molduras de quentas". García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), pp. 136?137.
159. Caturla, (1948), p. 292.
160. Brown (1990), p. 215.
161. La realización de un inventario de estas características, tasando y protocolizando los bienes, era obligatorio para que constara todo lo que cada uno llevaba al nuevo matrimonio.
162. Caturla (1948), pp. 292?295.
163. Caturla (1948), p. 295.
164. Caturla (1948), p. 295.
165. Caturla (1948), pp. 295?299.
166. Caturla (1948), p. 296; Pita Andrade (1992), pp. 245?259.
167. Fayard (1982), pp. 423?430.
168. Ambos actualmente en el Museo del Prado.

169. Quien, por su parte, antes de su matrimonio con don Diego del Corral, ya había encargado a Velázquez un retrato de Felipe IV y otro del Conde Duque de Olivares. Este último cuadro, que se encontraba en el palacio de los Corrales de Zarauz (Guipúzcoa), perteneció luego a la duquesa de Villahermosa, para ser vendido en Londres en 1947 y pasar, finalmente, al Museo de São Paulo, donde se encuentra en la actualidad.

170. "Un retrato de Felipe IV con su bastón de dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho de Velázquez: 1550 reales" y "un retrato de un mozo con garnacha y un ramo de azar en las manos de vara y media de caída y tres cuartas de ancho con su marco negro de Velázquez: 240 reales", éste último está sin identificar. Checa y Morán (1985), p. 302, incluye en la colección de doña María Vera una tercera obra de Velázquez: Cristo en casa de Marta y María.

171. Fernández López (1990), pp. 85-87.

172. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 90.

173. "Un lienzo del descendimiento de Nuestro Señor, pintura de murillo, con moldura de juguetes en blanco, de dos barras de ancho y media de alto"; "un lienzo de Señor San Joseph, pintura de Murillo, de dos barras de alto y barra y dos tercias de ancho, con moldura dorada", y "otra tabla de Nuestra Señora de Belén, copia de murillo, de media barra de alto, con moldura dorada".

174. "Otro lienzo de Nuestra Señora y Señor San Ioaquín, pintura de Valdes, de dos barras de ancho y barra y media de alto, con moldura dorada"; "otro lienzo de la adoración de los reyes, de dos barras de ancho y barra y media de alto, pintura de Valdes"; "otro lienzo de la Asunción de Nuestra Señora, pintura de Valdes, de dos barras y media de alto y dos barras de ancho, con moldura de juguetes dorados"; "un lienzo de la encarnación, pintura de Valdes, de barra y media de alto y barra y cuarta de ancho, con moldura de juguetes dorados", y "otro lienzo de Nuestra Señora y Señor San Joseph, pintura de Valdes, de barra de ancho en cuadro, con moldura de juguetes dorados".

175. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), pp. 102-106.

176. "un cuadro grande de Cristo crucificado de Valdes, con moldura dorada", García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 138-139.

177. "cuatro láminas de Santa Justa y Rufina de Morillo y las otras dos copias suyas", "tres cuadros, los dos copia de Morillo, todo de a nueve cuartas". García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 142.

178. Ignacio Iriarte, único representante de nuestra pintura del Siglo de Oro que cultiva el paisaje como género específico, a pesar de su ascendencia vasca, puede ser perfectamente considerado artísticamente como sevillano, puesto que su formación como pintor es típicamente andaluza, siempre en relación con la figura de Murillo. Calvo Castellón (1982), pp. 1 y ss.

179. "una hechura de Nuestra Señora de la Asunción de Bartolomé Morillo, de tres cuartas en cuadro, con moldura de calados sin dorar". García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), pp. 147-148.

180. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 140.

181. Barrio Moya (1983), pp. 39-46.

182. Barrio Moya (1983), p. 41.

183. "un cuadro de la Piedad de mano de Valdes, en 300 reales" " 4 láminas de cuatro doctores de manos de Valdes, con molduras, en 300 reales" " 2 cuadros de jeroglíficos de Valdes, en 300 reales"

184. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), pp. 91 y 106-107.

185. Castillo Solórzano, en su obra *La Garduña de Sevilla, 1642*, alaba el mobiliario de la viuda de un mercader, destacando "cuadros grandes de pintura que los tenía muy buenos y en abundancia".

186. Brown (1990), p. 216.

187. Checa y Morán (1985), p. 204. En este sentido traemos a colación el caso del Marqués de Leganés, que tuvo la mala suerte de encontrarse en Madrid en los frenéticos meses de 1633 que precedieron a la inauguración del Palacio del Buen Retiro, ya que se le pidió que decorara, con fondos de su propia colección, tres o cuatro estancias y una galería. Sin embargo, el marqués no legó más que unas cuantas pinturas mediocres. Actitud que fue reprendida por un tan contundente reproche por parte de Olivares, que incluso "hizo llorar" al marqués. Brown y Elliot (1981), pp. 122-123.

188. Matilla Tascón (1984), p. 180.

189. Martín González (1986), p. 75.

190. Brown (1990), p. 203.

191. Brown (1990), p. 204.

192. Matilla Tascón (1984), p. 181.
193. Martín González (1986), p. 177.
194. Matilla Tascón (1984), p. 181.
195. Martín González (1986), p. 179.
196. Impuesto que gravaba todas las transacciones comerciales.
197. Matilla Tascón (1984), p. 181.
198. Martín González (1986), p. 177.
199. Brown (1990), p. 205.
200. Martín González (1986), p. 176, señala las almonedas como una "operación económica ya normal en España en el Siglo XVI".
201. Instrumento legal necesario para que los herederos conocieran todos los bienes del difunto.
202. Pérez Sánchez (1977), pp. 425 y ss.
203. Brown (1990), p. 205.
204. Martín González (1988), pp. 266?292.
205. Cit. Angulo Iñiguez (1981) vol. 1, p. 210.
206. Palomino (1715?1724/1947). Cit. Angulo Iñiguez (1981) vol. 1, p. 211.
207. Angulo Iñiguez (1981) vol. 1, p. 212; vol 2. núms., 28?32.
208. Angulo Iñiguez (1981) vol. 2, nº 179.
209. García Felguera (1989), p. 138.
210. Que, como vimos, consigue reunir parte de los bienes artísticos que se ponen a la venta en la almoneda del X Duque de Medinaceli. Rose (1981) vol. 1, pp. 66?68.
211. Entre ellos el Martirio de San Pedro Arbués. Angulo Iñiguez (1981) vol. 1, p. 179.
212. Murillo suponía el segundo pintor por el número de obras en la colección de Godoy, por detrás de Ribera, de quien poseía 45 obras. El tercer puesto lo ocupaba Goya, con 26 lienzos. Angulo Iñiguez (1981) vol. 1, pp. 173, 179, 293 y 316.
213. Angulo Iñiguez (1981) vol. 1, pp. 66?68.
214. Rose (1981), vol. 1, p. 64.
215. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 93.
216. García Felguera (1989), p. 32.
217. El marqués de la Cañada y don Francisco de Bruna contaban entre sus obras de Murillo con interesantes dibujos de su mano.
218. Rose (1981) vol. 1, pp. 89?93.
219. García Felguera (1981), p. 138.
220. Ravina Martín (1982), p. 1 y ss.
221. Ravina Martín (1982), pp. 4?7.
222. Carrete (1982), p. 150.
223. Palomino (1715?1724/1949), t. III.
224. Mayer (1932), p. 275.
225. Gaya Nuño (1958).
226. En la actualidad en la Galería Nacional de Dublín.
227. Angulo Iñiguez (1981), vol. 1, p. 211.
228. Noble escocés que casó a sus dos hijas con españoles, los marqueses de Castelbranco.
229. García Felguera (1989), p. 36.
230. Adoración de los pastores; José y sus hermanos; Descanso de la huída a Egipto; Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna; una Inmaculada; una Magdalena penitente, y San Juan Bautista. Todos estos cuadros fueron trasladados a Inglaterra a principios del siglo XIX y, desde allí, repartidos por Europa y América. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, nos. 93, 107, 220, 338, 356, 377.
231. Waterhouse (1946), p. 140.
232. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, p. 335.
233. García Felguera (1989), pp. 38?39.

234. Palomino (1717-1724/1949) t. III. Cit. Angulo Iñiguez (1981), vol. 1, p. 215.
235. La presencia y valoración de cuadros de Murillo en la corte de Baviera responde a ese grupo de pequeñas cortes centroeuropeas en las que el rococó alcanza su cota más alta, en el que se concede un papel de primera categoría a mujeres y niños en las obras de arte, por lo que en este contexto encaja perfectamente Murillo "y su visión del mundo infantil como un mundo dulce, amable, risueño y sin problemas, aunque sus protagonistas sean sumamente pobres". M. S. García Felguera (1989), p. 46.
236. M. S. García Felguera (1989), p. 45. D. Angulo (1981), vol. 2, núms. 342,387, 388, 389.
237. M. S. García Felguera (1989), p. 46.
238. Hoy en la National Gallery de Londres. D. Angulo (1981), vol. 2, nº 414.
239. A través de la Sra. Arthur, esta colección pasó a su segundo marido, Mr. Bagnols, en 1729, mientras que, para 1740, ya se encontraban sus cuadros en la colección del Príncipe de Gales. A. Braham (1981), p. 11.
240. M. S. García Felguera (1989), p. 47.
241. Sir Sampson Gideon había comprado en una subasta londinense, entre 1756 y 1760 el Descanso de la Huída a Egipto, de Murillo, lo que nos indica la existencia y facilidad de encontrar obras de nuestro pintor en el mercado de arte de Londres.
242. Esta obra fue traducida posteriormente al francés, en 1809, lo que supuso un medio de gran utilidad para los oficiales de Napoleón interesados en cuestiones artísticas y que estaban en plena campaña española. Townsend (1962).
243. Cit. García Felguera (1989), p. 49.
244. García Felguera (1989), pp. 49-50.
245. De hecho, W. Jacob propone a Alonso Cano como "el Miguel Ángel español" y es uno de los primeros en fijarse en Zurbarán, "que le recuerda a Caravaggio". Cit. García Felguera (1989), p. 48.
246. En este sentido hay que señalar que a Richard Twiss, muy interesado por Murillo, éste le recordaba a El Veronés, a quien incluso en ocasiones llegaba a igualar. Su interés por Murillo fue tal que anduvo por Andalucía recorriendo iglesias y colecciones particulares buscando cuadros suyos, llegando a encontrar Las Dos Trinidades, de la que llega a decir que es "the best picture I ever saw painted by a Spaniard". Para él los tres grandes pintores sevillanos eran Murillo, Velázquez y Valdés Leal, mientras que a Zurbarán, en cambio, lo considera un pintor de segunda fila. Twiss (1775), p. 285. Cit. García Felguera, (1981), p. 48.
247. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, nº 395.
248. Mena Marques (1982), p. 78; Marín Fidalgo (1982).
249. Harris (1982), pp. 7-16; Angulo Iñiguez (1989), vol. 2, p. 216; Waterhouse (1946), p. 136; Braham (1981), p. 20; García Felguera (1989) pp. 50-54.
250. Dorival (1973), p. 158.
251. Que se encuentra actualmente en el Museo del Ermitage de Sampetersburgo. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, nº 394.
252. Hoy en el Barber Institute, de Birmingham.
253. García Felguera (1989), p. 47.
254. Gaya Nuño (1958), p. 15. Los murillos de esta colección debían ser: el Niño apoyado en la ventana, de la National Gallery de Londres y el San Juan Bautista que Grimou copió en París hacia 1730, y que fue llevado posteriormente a Inglaterra como original de Murillo y copiado, a su vez, por Gainsborough.
255. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, nº 395.
256. Esta obra había pasado, con antelación, por las colecciones de Gaigant y de Radix de Sainte Foy. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, nº 390.
257. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, nos. 242, 244.
258. Ponz (1772-1794/1947) t. IX.
259. Entre los que hay que señalar los importantísimos ciclos del Claustro Chico de San Francisco, de Santa María La Blanca, del Hospital de la Caridad (a excepción de los dos grandes lienzos del Milagro de los panes y los peces y de Moisés en la roca), del Hospital de los Venerables, y buena parte del ciclo de San Agustín. Mientras que, en el caso de la Catedral, se hace con el Nacimiento de la Virgen, al no atreverse a apoderarse del cuadro de San Antonio. Angulo Iñiguez, (1981), vol. 1, p. 222; vol. 2, nº 130.
260. Angulo Iñiguez (1981), vol. 1, p. 222
261. Angulo Iñiguez (1981), vol. 2, p. 223.

262. Que en ocasiones incluso se considera un maestro de la Escuela de Nápoles.

263. Como caso significativo recordamos el del Marqués de Sauseda, que, con una colección de 78 cuadros, sólo uno aparece con atribución en su inventario, en 1702, y precisamente a la mano de Murillo. Además debemos de entender que otros muchos pintores andaluces estarían presentes en las colecciones de la época de forma anónima, entre esas obras sin atribuir.

264. En este sentido, hemos de matizar el hecho de que Velázquez, si bien cuantitativamente, por el número de obras de su pincel que aparecen en las distintas colecciones españolas del Antiguo Régimen, está por debajo de Valdés Leal y del paisajista Ignacio Iriarte, sin embargo, cualitativamente, tanto por la categoría de sus obras, como de las colecciones en las que se hayan, hay que situarlo indudablemente en un primer plano destacado junto a Murillo.

265. Martín Morales (1986), p. 138.

266. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 90.

267. García Gaínza (dir.), Sanz y Dabrío (1976), p. 91.

268. La producción paisajística entre los pintores españoles, no obstante, fue muy escasa, destacando entre los andaluces a Ignacio de Iriarte, quien desarrolló su actividad en Sevilla a partir de 1642, así como, de forma ocasional, los dos artistas más importantes de la pintura andaluza del Siglo de Oro: Murillo, que produjo vistosos paisajes con figuras en su escenas sobre la vida de Jacob, y las incomparables dos vistas de Villa Médici de Velázquez.

269. Pérez Sánchez (1977), p. 417.