

La firma de Zurbarán: uso y abuso de títulos cortesanos de pintores del siglo XVII en España

Zurbaran's signature: Use and Abuse of Courtesan Titles of Painters in Seventeenth Century in Spain


Eduardo Lamas¹

Royal Institute for Cultural Heritage (KIK/IRPA), Brussels

Resumen: Este artículo plantea la veracidad de una serie de noticias relativas a supuestos oficios cortesanos para pintores en la corte de Madrid, oficios sobre los que no existe ninguna referencia clara en la documentación perteneciente a la administración palaciega. No obstante, se conocen otros documentos indirectos que invitan a pensar que tales oficios existieron, al menos, como títulos honoríficos. En cualquier caso, consta que se llegaron a emplear, aunque fuese de forma fraudulenta o abusiva. Estos oficios o títulos honoríficos son los de pintor del Rey, pintor de cámara del Príncipe, pintor de cámara del Infante y un segundo pintor de cámara del Rey. En este trabajo se presentan diversos ejemplos de estos casos relativos a los pintores Francisco Zurbarán, Alonso Cano, Pedro Carvajal, Francisco Ginete, López Polanco, Gómez de la Hermosa, Antonio Rizi, Francisco Rizi e Isidoro Arredondo. En base al análisis de los documentos que dan noticia del empleo de estos títulos, se presenta la hipótesis de que los artistas en cuestión hicieron un uso legítimo de ellos.

Palabras clave: Pintor; oficios de corte; Francisco Zurbarán; Alonso Cano; Pedro Carvajal; Francisco Ginete; López Polanco; Gómez de la Hermosa; Antonio Rizi; Juan Bautista Martínez del Mazo; Francisco Rizi; Isidoro Arredondo.

Abstract: This article raises the veracity of a series of records related to supposed courtly offices for painters at the court in Madrid, about which there is no clear reference in the documentation related to the palace administration. However, other indirect documents are known to suggest that such offices existed at least as honorary titles. In any case, it is known that they were used, even if fraudulently or abusively. These offices or honorary titles are those of court painter appointed to the Prince, to the Infant and a second court painter appointed to the King. This

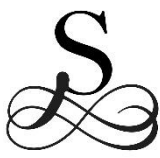
¹  <https://orcid.org/0000-0001-6211-823X>

paper deals with several examples of these cases concerning the painters Pedro Carvajal, Francisco Ginete, López Polanco, Gómez de la Hermosa, Antonio Rizi, Francisco Rizi and Isidoro Arredondo. Based on the analysis of the documents reporting the use of these titles, the hypothesis is presented that the artists in question made a legitimate use of them.

Key-words: Painter; Royal household administration; Francisco Zurbarán; Alonso Cano; Pedro Carvajal; Francisco Ginete; López Polanco; Gómez de la Hermosa; Antonio Rizi; Juan Bautista Martínez del Mazo; Francisco Rizi; Isidoro Arredondo.

Tan perjudicial es desdeñar las reglas como ceñirse a ellas en exceso.

Luis Vives (1492-1540)

obre la estancia de Zurbarán en Madrid en 1634 con motivo de su intervención en la campaña decorativa del Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro se cuenta una curiosa anécdota, propia de la hagiografía velazqueña. Se dice que el pintor, un buen día en que se hallaba firmando uno de sus lienzos, recibió la visita de Felipe IV. El rey se acercó sigilosamente al artista, sin que éste lo sintiese y vio que Zurbarán acababa de añadir a su firma el título de pintor del Rey con que lo acababa de honrar poco antes. El monarca le impuso su real mano en el hombro y lo exhortó a añadir a su firma la mención “y Rey de los pintores” a continuación del título cortesano². Según otras versiones, habría sido el propio Felipe IV quien, tras acercarse al pintor y concederle la gracia de apoyar su mano en él, habría añadido “de su puño y letra” la mención de “y rey de los pintores” sobre la firma que Zurbarán acababa de estampar sobre su cuadro, detrás del título cortesano de pintor del Rey³.

Esta leyenda historiográfica, relativamente extendida en la literatura general y especializada del siglo XIX y primer tercio del XX⁴, es, en realidad, el desarrollo fantasioso de un pasaje de la *Vida* de Zurbarán de Palomino⁵.

² "A cette occasion il fut honoré d'un compliment très flatteur de la part du roi Philippe IV. Ce prince, qui avait une réputation d'amateur éclairé en fait d'art, entra sans bruit un jour dans l'atelier de Zurbaran, et se plaça derrière lui pendant qu'il apposait son titre et sa signature au bas d'un tableau terminé. Au moment où il écrivait peintre du roi, ajoutez et roi des peintres, dit Philippe, en appuyant, avec familiarité cordiale, sa main sur l'épaule de Zurbaran". Antoine Fillieux, "Francisco Zurbaran", en *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, (Paris: Balin-Mandar, 1839), vol. 42, pp. 493-495.

³ Andrés Pérez García, *Mosaico escolar o Diccionario de frases, axiomas, biografías y obras literarias y artísticas*, 2 vols., (Valladolid: Jorge Montero, 1894-1898), vol. 2, p. 1170.

⁴ Sin intención de ser exhaustivos, se mencionan las referencias siguientes: A. G. Fontenais, *Biographie des peintres les plus célèbres...*, (Paris: 1844), p. 106; Wenceslao Ayguals de Izco, *El Panteón Universal: Diccionario histórico de vidas interesantes ...*, vol. 4, (Madrid: Ayguals de Izco Hermanos, 1854), p. 580; Charles Blanc, "François Zurbaran", en Charles Blanc, William Bürger, Paul Mantz, Louis Viardot y Paul Lefort, *Histoire des peintres de toutes les écoles: école espagnole*, (Paris: V^o. Jules Renouard, 1869), pp. 1-8, aquí 6; S. Jacquemont, "Les Maîtres espagnols et l'art naturaliste", *Revue des Deux Mondes*, 89, (1888), pp. 378-413, aquí p. 394; Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste, 1905), p. 17; Andrés Manuel Calzada y Luys Santa Marina, *Estampas de Zurbarán*, (Barcelona: Canosa, 1929), p. 31.

⁵ Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, (Madrid: Aguilar, 1947), p. 938.



Fig. 1. Francisco de Zurbarán, *Adoración de los pastores* (detalle de la inscripción con la firma), Grenoble, Musée de Grenoble ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

Fantástico porque en el relato del biógrafo nada se dice de la firma: «Aseguran, que estándolas pintando [las historias de Hércules], entre muchas veces, que el señor Felipe Cuarto pasaba a verle pintar, se llegó a él una vez, y poniéndole la mano en el hombro, le dijo: ¡Pintor del Rey, y Rey de los pintores!». Fantástico, quizá también, porque Palomino escribe casi noventa años después de que supuestamente ocurrieran los hechos y hubo de basarse, por tanto, en las tradiciones orales de los talleres y de los aficionados a la pintura. El detalle de la firma se introdujo más adelante en París, en el momento en que se forja la reputación internacional del pintor durante los años 1830⁶. La anécdota que relataba Palomino alcanza entonces crédito y se desarrolla alimentada por la presencia, en la *Galerie espagnole* del Louvre, de un cuadro en el que el pintor había adornado su firma con el título de pintor del rey Felipe IV: "Franco de Zurbaran Philippi /III[I] Regis Pictor faciebat - / 1638 &"⁷ (Fig. 1). Se trata de la *Adoración de los pastores* de Zurbarán conservada en el Museo de Grenoble, cuadro que procede del retablo mayor de la iglesia de la Cartuja de Jerez⁸ (Fig. 2).

⁶ Sobre la fortuna crítica de Zurbarán en los años 1830: Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, (Harvard University Press, 1972); Yves Bottineau, "A propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexions et interrogations", en *Zurbarán*, Cat. Exp., (Paris: RMN, 1988), pp. 45-55.

⁷ Para un ejemplo de la asociación entre la firma del cuadro entonces en el Louvre y la leyenda de la firma con el título de pintor del Rey: Fontenais, *Biographie*, pp. 105-106.

⁸ Para esta obra: Véronique Gerard-Powell, *Autour de Zurbarán: catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XV^e au XIX^e siècle du Musée de Grenoble*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000), p. 54.

¿Obtuvo realmente Zurbarán el título de pintor del Rey? Hoy se viene aceptando que sí gozó de él honoríficamente⁹. La tradición oral recogida por Palomino (“aseguran”) y la mención que el propio pintor hace del título en su firma del cuadro de la cartuja de Jerez (y en algunos documentos de archivo) son elementos que han bastado para que la historiografía acepte la validez del honor obtenido de Felipe IV: Zurbarán habría recibido el título de pintor del Rey *ad honorem* durante su estancia en Madrid para trabajar en el Buen Retiro en 1634. Esto permite ofrecer una explicación, tanto para la mención en la firma del cuadro para Jerez cuatro años más tarde, como para dos intervenciones contemporáneas del pintor que estuvieron en relación con Palacio. Por un lado, se trata de su participación ese mismo año de 1638 en la decoración del navío de recreo que la Casa de Contratación de Sevilla regaló a Felipe IV para el estanque y los canales de los jardines del Buen Retiro¹⁰. Por otro, también se puede relacionar con la eventual concesión del título el hecho de que la superintendencia de las obras reales se dirigiese a Zurbarán en 1639 para contratar en Sevilla una serie de especialistas para dorar el artesonado del Salón de Comedias del Alcázar de Madrid¹¹.

Sin embargo, lo cierto es que la documentación generada por la administración de Palacio sigue muda respecto a la existencia del título de pintor del Rey. No sólo no se ha localizado ninguna prueba documental de la concesión a Zurbarán de algún título cortesano, sino que ni siquiera se ha hallado la más leve referencia en ningún archivo en Madrid. Por otra parte, los documentos que recogen el empleo del título por parte del artista (unos pocos contratos y cartas de pago y una procuración establecidos en Sevilla ante notario entre 1637 y 1650) son siempre de carácter privado, por tanto, sujetos a caución¹². Zurbarán no habría hecho más que un uso ocasional del título, durante un período reducido y únicamente en Sevilla. Así, resulta cuando menos sorprendente que no lo explotase cuando se instala en Madrid en 1658, donde probablemente le hubiese sido de utilidad.

A pesar de la ausencia de pruebas fehacientes, Zurbarán pudo haber alcanzado aquel honor del Rey en un contexto informal ajeno a la norma que, en teoría, habría regulado estas prácticas. La corte era un centro de poder donde su ejercicio informal era práctica común a pesar de la puntillo-

⁹ La concesión del título se da por cierta, sin discusión, en: Alfonso E. Pérez Sánchez, “Zurbarán, Cano y Velázquez”, en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, ed. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad, 1999), pp. 101-114, aquí p. 108; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), vol. 1, p. 391; Maurizio Marini, “La luce del Caravaggio e la natura di Spagna”, en Alessandro Zuccari (ed.), *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, 2 vols., (Milano: Skira, 2010), vol. 2, p. 242; Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV: edición actualizada*, (Barcelona: Penguin Random House, 2016), p. 199.

¹⁰ El navío, llamado del Santo Rey don Fernando, llega a Madrid en julio de 1638. Sobre la concesión del título: Narciso Sentenach, “Francisco de Zurbarán, pintor del Rey”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17, 3, (1909), pp. 195-198, aquí p. 196; José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, (Madrid: Fernando Fé, 1911), pp. 53-55.

¹¹ Sentenach, “Francisco”, pp. 197-198; María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, ed. Odile Delenda, (Paris: Institut Wildenstein, 1994), doc. n° 98.

¹² Caturla, *Francisco*, doc. 80 (26-V-1637), doc. 90 (27-VIII-1638), doc. 93 (2-III-1639), doc. 95 (2-IV-1639), doc. 137 (1646), doc. 156 (28-III-1650).



Fig. 2 Francisco de Zurbarán, *Adoración de los pastores*, 1638. Grenoble, Musée de Grenoble ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

sa reglamentación de la etiqueta y de los procedimientos formales¹³. Por esta razón, los estudios de corte deben asumir la problemática que ofrecen las fuentes escritas generadas por la administración palaciega y aceptar un cierto desfase o desajuste entre éstas y la realidad que describen y

¹³ Alister Malcolm, "La práctica informal del poder: la política de la Corte y el acceso a la familia real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV", *Reales Sitios*, 147, (2001), pp. 38-48; Alister Malcolm, "Spanish queens and aristocratic women at the court of Madrid, 1598-1665", en *Studies on medieval and early modern women: 4: Victims or viragos?*, ed. Christine Meek y Catherine Lawless (Dublin: Four Courts Press, 2005), pp. 160-180, aquí pp. 161 y 165.

pretenden regular. Sólo así parece hallar explicación el nombramiento honorífico de Zurbarán.

La escena de la visita del rey a Zurbarán se halla ilustrada en una estampa de hacia 1854 (Fig. 3) editada por Urbano Manini y que figura en *El Panteón universal* de Wenceslao Ayguals¹⁴. El autor ha imaginado al pintor trabajando, sentado en el Salón de Reinos del Buen Retiro; en el último plano se aprecia uno de los cuadros del ciclo de Hércules, el del León de Nemea, pero para el que se ha tomado, quizá por descuido, como modelo una composición de Rubens. Zurbarán figura en edad madura (entonces se fechaba su estancia en Madrid en 1650). El pintor se halla representado en el momento en que está a punto de imponer su firma sobre el lienzo que acaba de terminar, cuando es sorprendido por la llegada del rey y por la excepcionalidad de su gesto. Aunque anacrónicas, la escena descrita en la estampa y en la anécdota recogida por los historiadores muestra el carácter informal que podía llegar a investir el acto de la concesión de gracias y mercedes reales en la corte del Antiguo Régimen.

El caso de Zurbarán, cuyo título eventualmente concedido por Felipe IV podría haber participado de este carácter informal, es muy similar al de Alonso Cano. Palomino asegura que el artista también recibió de Felipe IV el título de pintor del Rey, pero tampoco se recoge nada sobre ello en la documentación conservada de Palacio¹⁵. No obstante, la mención del título se retoma de manera generalizada, y sin discusión, en la historiografía del siglo XIX y primera mitad del XX¹⁶, para después pasar de puntillas sobre la cuestión en la literatura más reciente¹⁷. Mayor fortuna crítica ha gozado el nombramiento como pintor de cámara del conde-duque de Olivares¹⁸, título para el que, no obstante, no se tiene una base documental más sólida que muchos otros títulos aquí recogidos pero cuya existencia, sin embargo, se discute.

No obstante, en el caso de Cano, tan sólo consta la mención del título de pintor del Rey en un único documento de archivo, y se trata, además, de un

¹⁴ Ayguals de Izco, *Panteón*, p. 581.

¹⁵ Palomino, *Museo*, p. 987.

¹⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: 1800), vol. 1, p. 210; Luis Fernández-Guerra y Orbe, "Biografía española", *Semanario pintoresco español*, 1, (1843), pp. 204-206, aquí p. 205; Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1872), p. 359; Narciso Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, (Madrid: 1906), p. 69; María Elena Gómez-Moreno, *Alonso Cano: estudio y catálogo*, Cat. Exp., (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1954), p. 13. Aún se le hace pintor del Rey en: Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, (Madrid: Cátedra, 1993), p. 89.

¹⁷ La excepción más notable, en: José Manuel Cruz Valdovinos, "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, Cat. Exp., (Granada: Junta de Andalucía, 2001), pp. 177-272, aquí p. 181. Ya se expresaban dudas, por no encontrar ninguna referencia de archivo, en: Sánchez Cantón, "Los pintores", p. 61.

¹⁸ Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, (Granada: Universidad de Granada, 1978), p. 43; Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983), p. 27; José Manuel Cruz Valdovinos, "Alonso Cano en Madrid", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, ed. Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad, 2014), pp. 191-222, aquí p. 192.



FRANCISCO ZURBARÁN.

Fig. 3. Mujila (ed. por Urbano Manini), *Felipe IV visita a Zurbarán en su taller*, ca. 1854 (Commons License CC-BY-NC-ND 3.0)

documento notarial de carácter privado¹⁹. Esta circunstancia ha llevado a Cruz Valdovinos a afirmar categóricamente que el título nunca existió, ni siquiera con carácter honorífico²⁰. Pero, ¿cómo explicar entonces la referencia al título en Palomino y en el documento notarial de Madrid de 1644? ¿Hizo entonces Cano un uso fraudulento del título ante el escribano público de la Villa? Sea como fuere, Cano recibió de la Corona diversos encargos tras la caída en desgracia de su protector el conde-duque de Olivares en enero de 1643, encargos que podrían estar en relación, como ocurre con Zurbarán, con una eventual concesión del título honorario de

¹⁹ Se trata de la escritura de asiento de Juan Díaz de Zaldívar como aprendiz de Alonso Cano en 10-III-1644: Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales (AHPM), P. 7003, ff. 227-228; transcrito en *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002), nº. 217.

²⁰ Cruz Valdovinos, "Las etapas", p. 197; Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 193.

pintor del Rey²¹. Así, consta que en noviembre de aquel año se le encargó la tasación, por cuenta del Rey, de las pinturas murales al óleo que Francisco Camilo había realizado en la Galería de Poniente del Alcázar²², y que en 1645 tasó las pinturas de Félix Castello en el sagrario de la capilla del palacio²³. En fin, los eventuales títulos honoríficos de Zurbarán y de Cano se podrían poner en relación también con el encargo de prestigio de los cuatro cuadros de la Real Capilla de San Diego en Alcalá de Henares, encargo que ambos artistas compartieron²⁴.

Los casos de Zurbarán y de Cano se hallan lejos de ser una excepción, se conocen menciones documentales a ciertos oficios y títulos artísticos cortesianos dudosos en relación con otros pintores, menciones, no obstante, relativamente abundantes. Aunque ahora se trata de nombramientos ausentes, tanto en la documentación palaciega, como en las biografías antiguas de los artistas. En adelante, denominaremos oficios y títulos cortesianos dudosos a aquéllos que, como el de Zurbarán, no figuran sistematizados en ningún listado o repertorio oficial y para los que no se conoce ningún acta documental de nombramiento, pero que, a pesar de ello, aparecen de manera repetida en las fuentes documentales²⁵. Los oficios corresponderían a una actividad concreta en la Casa del Rey o de un príncipe de sangre, mientras que los títulos serían una concesión de una gracia o de un don que el monarca hacía a alguien; son los títulos de carácter honorario como, por ejemplo, los llamados pintores del Rey *ad honorem*.

Cabe preguntarse si los títulos de oficios cortesianos de pintores de cuya expedición no existe prueba documental existieron realmente o si, por el contrario, fueron objeto de usurpación. Como en el caso de Zurbarán, buena parte de los documentos en que títulos dudosos aparecen asociados a pintores concretos son de carácter privado. Se trata, generalmente, de contratos conservados en los archivos de protocolos, en los que el escribano toma acta de los títulos con que se anuncian las personas presentes en la elaboración de la escritura, sin que hubiese, en principio, necesidad de

²¹ El propio pintor se refiere a sus servicios a la Corona un memorial fechado en octubre de 1658. Archivo General de Simancas (AGS), Cámara, Memoriales, leg. 1367; transcrito en *Corpus Alonso Cano*, nº. 337.

²² AGP, El Pardo, leg. 15; transcrito en *Corpus Alonso Cano*, nº 216. Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 202.

²³ AHPM, P. 6063, ff. 230-232; transcrito en *Corpus Alonso Cano*, nº 233. Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 209.

²⁴ Para este encargo, ver Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", pp. 220-221, donde, no obstante, se sugiere que la elección de los pintores se debió a Sebastián de Benavente, el arquitecto encargado de la decoración de la capilla.

²⁵ El repertorio de pintores con títulos cortesianos confeccionado por Sánchez Cantón recoge varios ejemplos de estos títulos llamados aquí dudosos para el siglo XVII. Francisco Javier Sánchez Cantón, "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1915-1916), pp. 51-64; pp.132-146. Para los títulos cortesianos de pintores bajo los reinados de Felipe IV y de Carlos II: María Amalia Vizcaíno, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), pp. 318-352; Ángel Aterido, *El final del Siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2015), pp. 320-345; Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, "¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesianos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*, ed. J. Martínez y M. Rodríguez, (Madrid: IULCE, 2017), vol. 4, pp. 2643-2730.

control. Por ello, la voluntad de fraude por parte de los pintores que se arrogaban semejantes títulos en este contexto es perfectamente posible, aunque su falsedad podría haber puesto en peligro la validez del contrato firmado por el artista. Por tanto, en el estado actual de la cuestión, es imposible determinar, de manera absolutamente fehaciente, si los artistas que llegaron a emplear estos títulos llamados dudosos cometieron un abuso, o si, por el contrario, hicieron un uso legítimo de ellos. Es el caso de Cano y de Zurbarán.

La historiografía se ha hecho eco de las noticias sobre títulos cortesanos llamados dudosos, particularmente de aquéllas relativas al oficio de pintor de cámara del Príncipe, de pintor de cámara del Infante y al título de un segundo pintor de cámara del Rey. Sin embargo, hasta ahora no se les ha prestado suficiente atención, a pesar de que resultan significativas como reflejo del estatuto que alcanza entonces la profesión de pintor y el propio arte de la pintura. Este desinterés se debe, sin duda, a la aparente condición menor de estos datos, incluso accesoria si se quiere – el elenco de puestos, títulos dudosos y la esporádica documentación en que se sustentan, puede, en efecto, resultar engorroso –. Pero se debe, también, al insuficiente conocimiento que aún se tiene sobre la carrera de buena parte de los artistas implicados²⁶ y al hecho de que la discontinuidad de las noticias sobre estos títulos dudosos puede resultar confusa y hasta desconcertante. No hay, sin embargo, razón para eludirla.

En cualquier caso, conviene no desechar las noticias que aparecen en las fuentes documentales relativas a los llamados títulos dudosos empleados por los artistas o por terceros en referencia a ellos (como, de hecho, ha ocurrido con el de Cano). En efecto, las menciones documentales conservadas demuestran que, legítimamente, o no, los artistas llegaron a hacer uso de esos títulos; se impone por tanto intentar o, al menos, ofrecer una explicación. Así, nunca se debe dejar de tener presente que en el Antiguo Régimen la distancia que existía entre las disposiciones reglamentarias y la realidad de los hechos era, a veces, inmensa, y esto tanto en Palacio como en la Villa de Madrid y fuera de ella. En ocasiones, se ha querido dotar a estas disposiciones reglamentarias de una validez, una repercusión y una rigidez que no siempre tuvieron; se olvida también que el alcance y la capacidad de control de la administración eran entonces limitados, como aún hoy pueden serlo, y que, en el contexto cortesano, dominaba el ejercicio informal del poder²⁷. Los arreglos, los acomodamientos, las excepciones y las adaptaciones fueron, a menudo, la verdadera norma también para los artistas²⁸.

²⁶ La escasez de monografías sobre la mayoría de los artistas activos en la corte española del siglo XVII hace que el estado de la cuestión esté menos avanzado que para otros centros artísticos europeos de importancia semejante.

²⁷ Sobre el ejercicio informal del poder en la corte española: Malcolm, "La práctica".

²⁸ Sobre las numerosas excepciones que se hicieron en el tratamiento y la ascensión de Velázquez en la administración palaciega: José Manuel Cruz Valdovinos, "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", *Anales de Historia del Arte*, 18, (2008), pp. 111-140.

Un ejemplo de los llamados títulos dudosos que recoge la historiografía reciente es el de pintor de cámara del cardenal-infante don Fernando de Austria (1609-1641), título cuya existencia también ha sido puesta en duda. La confusión generada en torno a este título viene además reforzada por la circunstancia de que sean varios los artistas que se reclaman como tales en la documentación conservada y, además, en fechas muy próximas. Se trata de diversos documentos de archivo que datan de los años que preceden el viaje del Cardenal-Infante a Bruselas en 1634; a veces, incluso después de esa fecha, lo que resulta, en principio, contradictorio. Se habrían turnado en el cargo, si es que no lo ejercieron simultáneamente, los pintores Pedro de Carvajal (*fl.* 1621-1637), Francisco Gómez de la Hermosa (†1656), Andrés López Polanco (*ca.* 1580-1641) y el florentino asentado en España Francisco Ginete (*ca.* 1575-1647)²⁹. A éstos se debe añadir Gaspar de Crayer (1582-1669), pintor de cámara del Cardenal-Infante en la corte de Bruselas después de 1634³⁰.

Si bien es cierto que no se ha localizado ningún diploma o cédula relativa a estos títulos para la corte de Madrid, esto no indica necesariamente que los artistas no los hubiesen obtenido y que, por tanto, hiciesen de ellos un uso abusivo. En cualquier caso, consta que los emplearon. Así, si hoy es imposible asegurar de manera contundente que gozasen de ellos legítimamente, también lo es asegurar que no lo hiciesen. Aquí se defenderá la tesis de estos pintores sí recibieron el título de pintor del Infante, tesis que se puede confortar con una serie de argumentos.

El primero de los artistas que se presentan en la documentación como pintores de cámara del Infante es Pedro de Carvajal, que figura como tal en un documento notarial con fecha de 1625. El documento fue generado por la tasación de una obra del decorador y pintor italiano Giulio Cesare Semini (*ca.* 1580/85-1657), tasación en la que Carvajal intervino como perito³¹. El siguiente artista es Francisco Ginete, que se presentó como pintor de cámara del Infante en al menos dos ocasiones al final de la década de 1620, cuando regresó a Madrid tras una larga estancia en Sanlúcar de Barrameda. Se trata de dos documentos con fecha de 1625 y de 1627, donde el florentino, hasta entonces al servicio del duque de Medina Sidonia, se presenta ante la autoridad como pintor de cámara del Cardenal-Infante³².

²⁹ Para las referencias que vinculan estos pintores con el Cardenal-Infante, ver: Vizcaíno, *El pintor*, pp. 313-315. Ver también: Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, (Madrid: 1995), pp.158-159; Maria Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007), p.416; Juan Luis Blanco Mozo, "Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi", en *Il mercato del credito in età moderna: reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, ed. Elena María García Guerra y Giuseppe De Luca, (Milano: Franco Angeli, 2010), pp. 163-180, 165; Eduardo Lamas-Delgado y Antonio Romero Dorado, "Francisco Ginete (*ca.* 1575-1647): un pintor cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía", *Libros de la corte*, 16, (2018), pp. 86-108, aquí 96.

³⁰ Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, (Bruxelles: Arcade, 1972), vol. 1, p.44.

³¹ Madrid, Archivo General de Palacio (AGP), Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 292. Documento citado en Blanco Mozo, "Arte", p. 165, n. 5.

³² Blanco Mozo, "Arte", p.165; Vizcaíno, *El pintor*, p.313; María Amalia Vizcaíno, "El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV", en *Centros de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-*



Fig. 4. Andrés López Polanco (atribuido), *Retrato del cardenal-infante Fernando de Austria*. Barnard Castle, Bowes Museum ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

Son por un lado, una intervención como testigo en 1625 en el pleito de las alcabalas que tuvo lugar ese año, por otro, un segundo testimonio presentado por Ginete el 2 de noviembre de 1627, esta vez en un pleito que enfrentaba a los pintores con los arrendadores de impuestos de la Villa de Madrid³³. El siguiente artista, López Polanco, se presenta como «pintor de

XVIII), ed. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Polifemo, 2010), vol. 3, pp. 1797-1822, aquí 1811.

³³ José Manuel Cruz Valdovinos, "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)", en *El arte en la época de Velázquez*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), pp. 91-108, 98-99; Lamas y Romero, "Francisco Ginete", p. 96.

Su Alteza el Sr. Yfante Cardenal» en diversos documentos de carácter privado, totalmente ajenos a Palacio: una procuración firmada en 1634 ante un escribano de Madrid para realizar diversos cobros en Sevilla³⁴, o una escritura de la dote de su hija ante el escribano Francisco Ximénez el primero de enero de 1639³⁵. No obstante, a Polanco se le atribuye un retrato del Infante conservado en el Bowes Museum (Fig. 4) junto con otro de su hermano el Infante Don Carlos del que es su *pendant*³⁶. Finalmente, el pintor Francisco Gómez de la Hermosa, figura como pintor de cámara del Infante en muchas más ocasiones que los otros tres, pero siempre en documentos notariales de carácter privado.

El principal problema respecto al título de pintor de cámara del Cardenal-Infante radica en que la única constancia documental relativa a este oficio palaciego es, precisamente, la que ofrecen las menciones en documentos generados por estos artistas, documentos las más de las veces de carácter privado, aunque no siempre, como veremos. Todos son, en cualquier caso, ajenos a la administración de la Casa del Infante. En efecto, la documentación conservada sobre ésta en el Archivo General de Palacio no permite deducir la existencia de ese oficio cortesano³⁷. Ningún documento administrativo de Palacio lo recoge, ni con gajes ni *ad honorem*. ¿Debemos, entonces, suponer que el título de pintor de cámara del Cardenal-Infante no existió y que se trata, por tanto, de una usurpación o de un uso abusivo por parte de todos estos pintores?

Así lo ha sugerido Blanco Mozo para el caso del pintor Gómez de la Hermosa, artista cuyo uso del título resulta, desde luego, sospechoso a primera vista. Ciertamente, resulta llamativo que el pintor siga haciendo ostentación del título después de que el Infante dejase la Península ibérica para desempeñar el cargo de gobernador de los Países Bajos; más aún que lo siguiese haciendo más allá de la fecha de la muerte de su supuesto protector, acaecida en 1641³⁸. El estudioso interpreta, por tanto, que el pintor hizo un uso fraudulento del título, o cuando menos abusivo. De hecho, asume que ni el oficio ni el título honorífico llegaron a existir. En cambio, Vizcaíno, que también se ha ocupado de la cuestión, sí acepta la existencia del título³⁹.

Ciertamente, se puede aceptar un eventual uso indebido del título de pintor de cámara por parte de Gómez de la Hermosa. Sin embargo, no es posible el asumir que el título no existió. ¿Cómo explicar entonces el empleo del título por los otros tres pintores? En relación a Carvajal, Ginete y

³⁴ María Luisa Caturla, "Andrés López Polanco", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11, (1956), pp. 389-405, aquí 400.

³⁵ AHPM, P. 7371, f. 21. Documento mencionado en Vizcaíno, *El pintor*, p. 314, n. 172.

³⁶ Kusche ha propuesto fecharlos hacia 1630; los ha puesto en relación con una serie de retratos de miembros de la Casa de Austria que se encargó a Polanco en 1634 y que incluía réplicas de ambos retratos: Kusche, *Juan Pantoja*, pp. 425-429.

³⁷ Blanco Mozo, "Arte", p.165, n. 4, donde se cita documento de creación de la Casa del Infante: AGP, Histórica, Caja 81, expediente 10, (1625).

³⁸ Blanco Mozo, "Arte", p.165. En 1650, Gómez de la Hermosa aún hace referencia a este oficio entre otros méritos alegados para lograr una exención de la carga de aposento en unas casas de su propiedad en Madrid: Sánchez Cantón, "Los pintores", p. 133.

³⁹ Vizcaíno, *El pintor*, p. 313.

Polanco, la hipótesis del uso indebido de un oficio ficticio cuenta con bases mucho más débiles, a pesar de la parquedad de la documentación palaciega sobre su eventual existencia. Así, el documento que atestigua del uso del título por parte de Carvajal es un certificado de tasación realizado en Palacio el 22 de agosto de 1625 a propósito del dorado de un marco de madera que la Corona había encargado al pintor cortesano Semini. Como recoge Vizcaíno, Carvajal actuó asiduamente como tasador nombrado por la Real Junta de Obras y Bosques en obras encargadas en Palacio⁴⁰. En semejante contexto, donde la existencia de tal título debía ser conocida o, en cualquier caso, fácilmente comprobada, ¿puede concebirse una usurpación? Parece del todo improbable; el título debió de existir con carácter honorario.

Otro tanto puede decirse del empleo del título por parte de Francisco Ginete en 1625 y en 1627. En la primera ocasión lo hizo en un testimonio presentado en compañía de Diego Velázquez (1599-1660), Francisco Pacheco (1564-1644), Juan de la Corte (ca. 1585-1662) y Pedro de la Torre (ca. 1596-1677), todos artistas al servicio de Palacio y, por tanto, conocedores del oficio cortesano o de su eventual inexistencia. En 1627, Ginete volvió a presentar su testimonio junto a otro artista cortesano, esta vez el pintor del Rey Angelo Nardi (1584-1664). La presencia de todos estos criados reales y asiduos de Palacio parece, pues, certificar la autenticidad del título y su uso legítimo, a pesar de su ausencia en la documentación administrativa palaciega.

Pero incluso en el caso del pintor Gómez de la Hermosa, sospechoso de haber hecho un uso abusivo del título, si no usurpado, se impone cierta prudencia. En efecto, Gómez de la Hermosa también orbita en los círculos cortesanos. Era suegro de Alonso Carbonel (ca. 1583-1660), maestro mayor de las Obras Reales y asiduo colaborador del superintendente de las Obras Reales Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635). Pero es que, además, como subraya Vizcaíno, el pintor mantiene relaciones con el poeta Gabriel Bocángel (1603-1658), bibliotecario del Infante, y con Jerónimo de Aguilar, el contador de su Casa⁴¹.

Por lo demás, hasta ahora, las reflexiones e investigaciones sobre los nombramientos de estos artistas como pintores de la cámara de Don Fernando de Austria se han orientado únicamente en torno a su condición de infante, olvidando la de cardenal. En su calidad de arzobispo de Toledo, este príncipe seglar y eclesiástico contaba con otras contadurías y con la tradición de otra Casa. Aunque es aún muy poco lo que se conoce sobre el mecenazgo y el funcionamiento de la corte arzobispal de Toledo (corte que tenía también palacio en Madrid), sí se conocen menciones de otros artistas como pintores de cámara de algunos arzobispos⁴².

⁴⁰ Vizcaíno, *El pintor*, p. 313.

⁴¹ Vizcaíno, *El pintor*, pp. 314-315.

⁴² Sobre la corte arzobispal de Toledo y su mecenazgo bajo el cardenal Sandoval, ver la bibliografía contenida en: Cloe Cavero de Carondelet, "Proyectos compartidos. Las fundaciones religiosas del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas durante el valimiento del duque de Lerma", en *Apariencia y*

En estas circunstancias, no parece que se pueda deducir la inexistencia del título de pintor de cámara del Cardenal-Infante. Su ausencia de las fuentes administrativas estrictamente palaciegas y la de una mención clara sobre el nombramiento de cada uno de los pintores debe de hallar su explicación en el carácter meramente honorífico o quizá incluso oficioso que debió de revestir el título, puede que incluso a las condiciones informales en que posiblemente se llegó a conceder. Se hace evidente la necesidad de tomar cierta distancia con respecto a las fuentes oficiales, que a veces reflejan algún grado de intencionalidad antes que la descripción fidedigna de una realidad determinada. En el estado actual sobre la cuestión se impone, pues, la cautela.

La misma argumentación puede aplicarse al título de pintor de cámara del Príncipe de Asturias en el siglo XVII, otro oficio cortesano que habría sido empleado por los artistas, pero cuyo reflejo en la documentación palaciega de carácter administrativo también resulta problemático. Bajo el reinado de Felipe III, el título habría sido ostentado por el pintor italiano Antonio Rizi (ca. 1565-ca. 1635). Sin embargo, la referencia que así lo documenta es de época más baja, lo que aumenta la sospecha sobre su veracidad. La mención del título aparece en un informe de la Junta de Obras y Bosques de fecha tan tardía como 1673, realizado a partir de un memorial de Francisco Rizi (1614-1685), hijo del artista⁴³. Por lo demás, como recoge García López, se tiene constancia de que Antonio Rizi recibió hacia 1611 el encargo de varios retratos por parte del rey Felipe III; entre ellos uno del príncipe Felipe⁴⁴. El retrato del príncipe, hoy perdido, lo representaba armado y con un bastón de mando; a sus pies, se había representado un león, y sobre su cabeza unos ángeles con jeroglíficos⁴⁵. A juzgar por esta descripción, quizá se asemejaba al que realizó Justus Tiel (†1595) de su padre cuando éste era príncipe de Asturias (Fig. 5). Por lo demás, como en el caso de los artistas anteriores, Antonio Rizi era un pintor asiduo en la corte; al igual que Carvajal, realizó tasaciones por cuenta del Rey, función ésta propia de los artistas cortesanos. Así, en 1622, al poco de la subida al trono de Felipe IV, se le encargó tasar los cuadros que Pantoja de la Cruz había pintado para la nueva galería del palacio del Pardo⁴⁶. Quizá se pueda relacionar con su función de pintor de cámara del Príncipe un retrato que se le ha atribuido en el Prado de la reina Isabel de Borbón, todavía princesa, en caso de que

razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III, ed. B. García y A. Rodríguez, (Madrid: Doce Calles, 2020), pp. 67-92.

⁴³ Toledo, Sección de Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, CT.516, D.2. Para una transcripción: José Simón, "Rizi postergado", *Archivo Español de Arte*, 71, (1945), pp. 308-309. Sobre la noticia: David García López, "Antonio Ricci", *Archivo Español de Arte*, 329, (2010), pp. 61-100, aquí p. 79

⁴⁴ David García López, "Antonio Ricci", p. 79.

⁴⁵ *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, ed. Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), p. 193.

⁴⁶ Magdalena Lapuerta Montoya, "La galería de los retratos de Felipe III en la casa real de El Pardo", *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 28-39, aquí p. 31; Lucía Varela, "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del emperador*, Cat. Exp., (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 99-133, aquí p. 117.



Fig. 5. Justus Tiel, *Retrato de Felipe III como príncipe de Asturias*, ca. 1590. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P001846). Museo Nacional del Prado ©

realmente sea suyo⁴⁷. Sea como fuere, también aquí resulta difícil concebir que se pudiese haber hecho un uso fraudulento de un título cortesano, dada la frecuentación de la corte y de los pintores del Rey por parte de Rizi.

Bajo el reinado de Felipe IV, la documentación también atestigua la existencia del título de pintor de cámara del príncipe de Asturias. Así, consta en varios documentos que Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1612-1667) habría ejercido como pintor de cámara de Baltasar Carlos, mientras que a partir de otros se ha deducido que antes que él lo habría hecho Alonso Cano⁴⁸. Sin embargo, la historiografía hoy sólo viene aceptando la existencia del título de Mazo; para Cano, en cambio, sólo hay consenso para aceptar su designación como maestro de dibujo del príncipe, a pesar de que no la atestigua ningún documento⁴⁹. Tan sólo la menciona Palomino⁵⁰, a cuya mención del título de pintor del Rey, en cambio, no se concede ningún crédito, como se ha visto.

El documento que sirve de acta de creación de la Casa del príncipe Baltasar Carlos el 12 de junio de 1643 no recoge nada relativo del nombramiento formal de un pintor de cámara⁵¹. Sin embargo, se sabe que Mazo recibía, no obstante, una asignación cubierta por el presupuesto de la Casa, asignación que, al parecer, no constaba formalmente como relacionada con su oficio⁵². ¿Se trataba, quizá, de un subterfugio contable para mantener un pintor de cámara en la Casa del Príncipe sin necesidad de tenerlo en nómina? Sea como fuere, al morir el príncipe en 1646, el Rey ordenó mantener ese gasto y transferirlo al de la Casa de los infantes. El 7 de diciembre de ese mismo año, el bureo transfiere finalmente esa asignación a la Casa del Rey; en el documento que lo ratifica se menciona a Mazo como pintor del Príncipe⁵³. Una vez más, se trata de menciones indirectas, y en ningún caso de cédulas de nombramiento ni de nóminas o elencos de oficios cortesanos. Sin embargo, bastan para demostrar que, en cualquier caso, los artistas hicieron uso de los títulos, legítimamente o no. Además, son documentos generados por la propia corte, redactados por oficiales cortesanos, por lo que la hipótesis de la usurpación o el abuso se

⁴⁷ Sobre este cuadro: Ana Diéguez-Rodríguez, "Un retrato de Isabel de Borbón del Museo del Prado posible obra de Antonio Ricci", *Goya*, (2003), pp. 256-262.

⁴⁸ "Dice q^e los años pasados siruio a VM sirviendo a su alteza q^e santa gloria aia pintando todo lo q^e le fue mandado y asistiendo en su R^l quarto", memorial de Cano fechado en octubre de 1658. AGS, Cámara, Memoriales, le. 1367. Transcrito en: *Corpus Alonso Cano*, n^o. 337. Para López Navío, la dimisión de Olivares en enero de 1643 trajo consigo la marcha de Cano y el nombramiento de Martínez del Mazo para remplazarlo como pintor de cámara del Príncipe. José López Navío, "Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 132, (1960), pp. 387-480, aquí p. 396.

⁴⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España: 1600-1750*, (Madrid: Cátedra, 2000), p. 209; Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 193. Se rechaza categóricamente en Wethey, *Alonso Cano*, p. 28. Sobre la actividad de Cano al servicio de príncipe, ver la bibliografía reunida en: María del Mar Doval Trueba, "Alonso Cano y los retratos de Baltasar Carlos", *Goya* 332, (2010), pp. 202-211.

⁵⁰ Palomino, *Museo*, p. 987.

⁵¹ La Casa quedaba compuesta por un guardarropa y ocho ayudas de cámara. AGP, Sección Administrativa, Caja 113, Leg. 1. Citado por Doval Trueba. María del Mar Doval Trueba, *Los velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 116.

⁵² AGP, Caja 657/39, decreto de Felipe IV de 22-XI-1646; transcrito en Doval Trueba, *Los velazqueños*, p. 217, doc. 3; y pp. 146 y 155.

⁵³ «Pintor del Principe n[ues]t[ro]. Señor que este en Gloria»: AGP, Caja 657/39; transcrito en Doval Trueba, *Los velazqueños*, p. 217, doc. 5.

hace también aquí insostenible. Por lo demás, hay constancia de, al menos, dos encargos del Príncipe a Mazo en abril y en septiembre de 1646. Se tratan de sendas vistas de las ciudades de Zaragoza y Pamplona⁵⁴.

Otro ejemplo de los llamados títulos dudosos es el de un segundo pintor de cámara bajo el reinado de Carlos II, título cuya existencia se revela en una serie de documentos que, si bien no permiten zanjar la cuestión, si invitan a tomarlos en consideración. Parte de los argumentos de esta hipótesis ya han sido expuestos y refutados⁵⁵; ahora se ofrecen tanto una réplica como algunos nuevos.

Hasta 1627, el pintor de cámara era parte de los criados de la Casa del Rey. Tras haber jurado el cargo ante el mayordomo mayor, el artista recibía un sueldo abonado por el maestro de cámara o por un oficial del Bureo⁵⁶. A partir de esa fecha, el pintor de cámara pasó a depender de la Junta de Obras y Bosques, como lo hacían los puestos de pintor del Rey. Por tanto, sin las ventajas propias de un criado de la cámara, ambos puestos se distinguían, desde el punto de vista administrativo, por la diferencia de salario. Sin embargo, el puesto de pintor de cámara, ocupado por un solo individuo estaba aún cargado de mayor prestigio que el de pintor de Rey, ostentado por varios pintores a la vez, y estaba asociado a una serie de actividades particulares. El 6 de abril de 1671, la Reina Gobernadora nombró a Juan Carreño pintor de cámara de Carlos II en la plaza que había ocupado hasta entonces Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), quien a su vez remplazó en el puesto a Martínez del Mazo, nombrado en 1661 para sustituir a Velázquez.

La existencia de un segundo pintor de cámara entraría, por tanto, en aparente contradicción con los usos, las normas y las tradiciones observados en los oficios de la corte de Madrid; al menos hasta entonces, el puesto de pintor de cámara había sido ocupado por una sola persona. No obstante, conviene recordar que también fue costumbre en el reinado de Felipe IV mantener tan sólo dos pintores del Rey y que, sin embargo, durante el reinado de Carlos II su número se incrementó de manera espectacular, pasando de tres a quince entre 1668 y 1698⁵⁷. Un informe realizado en 1688 a petición de la Junta de Obras y Bosques recoge que las plazas de pintor del Rey «ni habían sido nunca precisas, ni de pie fixo, ni se había observado por esta razón regularidad en el número de ellas, y con bariedad ha auido en tiempos, más o menos, a voluntad de su Majestad»⁵⁸. Por ello, no es inverosímil que Carlos II optase por disponer de dos artistas

⁵⁴ Sobre estas pinturas de Mazo, ver la bibliografía reunida en: Javier Portús, J. García y María Álvarez-Garcillán, "La Vista de Zaragoza de Juan Bautista Martínez del Mazo: notas al hilo de su restauración", *Boletín del Museo del Prado*, (2015), pp. 60-77.

⁵⁵ Para su exposición: Teresa Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000), p. 67, n. 133; Eduardo Lamas-Delgado, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi", *Archivo Español de Arte*, 325, (2009), pp. 73-78; Teresa Zapata, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*, (Valencia: Universitat de València: 2016), p. 86. Para la refutación: Aterido, *El final*, p. 316.

⁵⁶ Vizcaíno, "El círculo", pp. 1800-1801.

⁵⁷ Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, (Madrid: Nerea, 1990), pp. 288-289.

⁵⁸ AGP, Expediente de Sebastián Muñoz, caja 728/9. Documento citado de Vizcaíno, "El círculo", p. 1800.

en la ocupación de pintor de cámara. En efecto, la historia de la administración palatina está llena de ejemplos de casos excepcionales, de acomodamientos, que contradecían la norma establecida.

La hipótesis de la existencia de un segundo pintor de cámara se basa en diversas fuentes documentales que se refieren a Francisco Rizi haciendo uso del título de pintor de cámara del rey: por un lado, cuatro documentos contemporáneos de archivo; por otro, dos fuentes secundarias de fecha poco posterior a la muerte del artista. En una carta dirigida al Ayuntamiento de Toledo, fechada en febrero de 1680, el pintor del Rey Francisco Rizi se presenta como «pintor de Camara de las Magestades de Filippo IIII y Carlos II»⁵⁹. ¿Se trata de una imprecisión por parte del artista o de un uso fraudulento, o al menos deliberadamente ambiguo por parte del pintor, como se ha observado?⁶⁰ Diferentes elementos que se exponen a continuación permiten asumir que el artista probablemente lo empleó legítimamente.

Además de la carta de 1680 destinada al Ayuntamiento, Francisco Rizi vuelve a presentarse como pintor de cámara de Carlos II en un memorial suyo de 1683, dirigido a la junta testamentaria que administraba los bienes del entonces difunto Don Juan de Austria (1629-1679), a cuyo servicio había trabajado Rizi⁶¹. En el documento, el pintor solicitaba el pago de al menos una parte de su trabajo de restauración de varias pinturas de la colección del príncipe, trabajo realizado en 1677. En el memorial de 1683, Rizi se presentaba a la Junta como «Ayuda de la Furriera de su Majestad y su pintor de cámara». Conviene precisar que cinco años antes, en 1678, lo hacía ante la misma junta tan sólo como pintor del Rey⁶². Por otra parte, también contamos con la documentación generada por la sucesión del pintor, fallecido en agosto de 1685. Si bien es cierto que en su testamento no se hace mención del título (figura como «Pintor de Su Majestad y Ayuda de la furriera»)⁶³, también lo es que sí se hace en la documentación de la testamentaría («Pintor de Camara de su Mag^d»)⁶⁴. El 4 de marzo de 1680 otro documento, producido esta vez por una institución, también se refería a Rizi como pintor de cámara de Carlos II; se trata, concretamente, de la junta encargada por la Corona de organizar la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Orléans⁶⁵. En esta ocasión, por tanto, no es únicamente el propio pintor, o un notario en su nombre, quien hace uso o eventual abuso del título. El 22 de enero de 1684, es nada menos que un decreto real el

⁵⁹ Toledo, Archivo Municipal, Cartas y varios, (año 1680). Documento citado en: Teresa Zapata y Juan Martínez Gil, "Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi en Toledo", *Carpetania*, (1987), pp. 171-179, aquí 176.

⁶⁰ Aterido, *El final del Siglo*, p. 316.

⁶¹ Lamas, "Nuevas consideraciones", p. 77.

⁶² «Pintor de Su Majestad y ayuda de su real furriola [*sic*] y pintor de Cámara de su alteza» Don Juan de Austria. José Luis Barrio Moya, "El pintor Fco. Rizzi y el librero Santiago Martín, tasadores de los cuadros y la biblioteca del caballero portugués D. Pedro Vallejo (1678)", *Analecta Calasanciana*, 59, (1988), pp. 169-186, aquí p. 181.

⁶³ AHPM, P. 13.192, f. 5

⁶⁴ AHPM, P. 13.192, ff. 8r, 8v.

⁶⁵ Madrid, Archivo de la Villa, Contaduría, leg. 4-160-1. Zapata, *La entrada*, p. 55, n. 67 n. 133. Lamas, "Nuevas consideraciones", p. 75.

que cita de nuevo a Rizi como pintor de cámara del Rey⁶⁶. Y el 17 de noviembre de ese año, una carta del secretario real José de Veitia (1620-1688) se refiere de nuevo a Rizi con ese título⁶⁷.

Las fuentes secundarias que presentan a Rizi como pintor de cámara de Carlos II son dos, y datan del inicio de la década de 1690. Se trata, por un lado, del libro de Juan de Vera Tassis sobre la historia y prodigios de la estatua milagrosa de la Virgen de la Almudena en Madrid, quien recoge a Rizi y a Carreño entre los artistas que representaron la imagen de la Almudena, y se refiere a los dos compartiendo el título⁶⁸. Por otro, se trata del tratado de pintura de José García Hidalgo publicado en Madrid en 1693, donde se nos informa de que Isidoro Arredondo (1653-1702), discípulo de Rizi, gozaba entonces del título de «segundo Pintor de Cámara de su Majestad», y que ocupaba esa plaza remplazando a su maestro⁶⁹. Sin embargo, debe señalarse también que las *Vidas* de Palomino no hacen ninguna mención de los nombramientos de Rizi y de Arredondo, como tampoco, por otra parte, la mayor parte de los títulos aquí recogidos.

En el actual *status quaestionis*, es posible afirmar, con la prudencia de rigor, que durante el reinado de Carlos II existió, por tanto, el título de un segundo pintor de cámara del Rey y que éste tuvo un carácter honorífico. Francisco Rizi habría sido el primero en recibirlo; después de su muerte, éste se habría concedido a su discípulo y colaborador Isidoro Arredondo, también pintor del Rey. Se ha sugerido el otoño de 1679 como posible fecha para el nombramiento de Francisco Rizi como pintor de cámara honorario, nombramiento que habría estado relacionado con el encargo de los retratos reales que pintó para la entrada de la reina María Luisa en Madrid del día 13 de enero de 1680⁷⁰. De ser así, el nombramiento podría haber tenido lugar entonces entre otoño de 1679 y enero de 1680. Por su parte, la concesión del título a Isidoro Arredondo habría tenido lugar tras la muerte de Rizi en 1685; en principio, podemos aceptar que Arredondo lo habría ostentado desde entonces hasta la suya en 1702⁷¹.

No obstante, a pesar de que es irrefutable que el artista hizo uso del título de pintor de cámara, ciertamente es posible discutir que éste llegara a concederse de manera oficial y que, por tanto, se hiciese un uso abusivo de

⁶⁶ «Ayuda de la furriera y Pintor de Cam[a]ra»: AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 365, doc. 12. Citado de Aterido, *El final del Siglo*, p. 364, n. 132.

⁶⁷ Benito Mediavilla, "Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, ed. Francisco Javier Campos, (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2003), pp. 211-234, doc. 11.

⁶⁸ «Don Francisco Rizi, Pintor de la Real Cámara de Su Magestad; y sobre todos, D. Iuan Carreño, también Pintor de Cámara»: Juan de Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, (Madrid, 1692), p. 373; Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998), p. 531.

⁶⁹ José García Hidalgo, *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, (Madrid, 1693), citado en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991), p. 601.

⁷⁰ Lamas, "Nuevas consideraciones", p. 77; Zapata, *La entrada*, p. 67.

⁷¹ Véase García Hidalgo, *Principios*, p. 601.

él⁷². Además de la ausencia del título en las nóminas oficiales de Palacio y de una cédula de nombramiento (ausencia común a muchos otros títulos llamados dudosos), uno de los argumentos que se han avanzado para invalidar la tesis del título de un segundo pintor de cámara bajo Carlos II es que no se le mencione en un listado de gajes que Francisco Rizi presenta a la administración de Palacio en enero de 1688⁷³. Sin embargo, en esta argumentación se confunde la reclamación de una serie de pagos atrasados que le debía la Corona con un listado de los honores concedidos al pintor. En el escrito dirigido al Rey, el artista se refiere únicamente a los gajes que le correspondían por sus ocupaciones remuneradas (el puesto de pintor del Rey y el de ayuda de la Furriera), así como a la ayuda de costa que le concedió la Regente en 1673⁷⁴. Por tanto, es lógico que el pintor no haga mención de su título de pintor de cámara porque éste no comportaba ningún sueldo. En cambio, en la respuesta, con fecha del 22 de enero de 1684, que el Rey o uno de sus ministros dirige a la Junta de Obras y Bosques, éste sí se refiere a Rizi por los títulos de «Ayuda de la furriera y Pintor de Cam[a]ra»⁷⁵.

En 1697, un informe redactado por la Junta de Obras y Bosques hace un elenco de los oficios de pintores donde también se halla ausente el título de pintor de cámara de Francisco Rizi y de Isidoro Arredondo⁷⁶. Sin embargo, se trata una vez más de oficios en nómina en la corte (oficios remunerados y no oficios honorarios) y recoge tan sólo los nombres de cuantos pintores gozaron de sueldo en los años anteriores. Por tanto, entre los pintores de cámara sólo se cita a Juan Carreño y a Claudio Coello. Por su parte, y en toda lógica, Francisco Rizi tan sólo aparece en la lista en su calidad de pintor del Rey. El informe de la Junta, con fecha del 14 de febrero, fue motivado por una reclamación de Antonio Palomino, quien pretendía obtener el sueldo de una plaza de pintor del Rey que entonces gozaba con carácter honorífico (plaza que, por tanto, tampoco figura en esta lista).

Se puede argumentar que referencias de carácter privado como la carta de Rizi al Ayuntamiento de Toledo o los documentos generados por la testamentaría de Don Juan, podrían, eventualmente, reflejar una ambigüedad o confusión en el empleo de los títulos, deliberada o no⁷⁷. Y también podría decirse otro tanto sobre la referencia de García Hidalgo en

⁷² La existencia del título honorario de un segundo pintor de cámara de Carlos II se rechaza en: Aterido, *El final del Siglo*, pp. 316 y 364.

⁷³ AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 365, doc. 11. Documento citado de Aterido, *El final del Siglo*, p.364, n. 132.

⁷⁴ Sobre esta ayuda de costa de 1673: Eduardo Lamas Delgado, "La obra de Francisco Rizi arrinconado (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, ed. Alfonso Rodríguez de Ceballos, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 521-547, aquí p. 525.

⁷⁵ AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 365, doc. 12. Documento citado de Aterido, *El final del Siglo*, p. 364, n. 132.

⁷⁶ AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 320, ff. 46-51. Documento citado de Aterido, *El final del Siglo*, pp.364-365, n. 132.

⁷⁷ La confusión entre los distintos títulos cortesanos parece explicar el caso de la mención de Rizi como «pintor de cámara del rey nuestro señor» en 1672, en el contrato para el cuadro de altar del Real Monasterio de Uclés: AHPM, P. 10125, f. 186-189r. Documento transcrito en Cruz Yábar. Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2013, p. 870, doc. 207.

relación al nombramiento de Arredondo, sin embargo, bien circunstanciada. Puede incluso contemplarse, si se quiere, que la mención de Rizi como pintor de cámara en el decreto de 1684 podría deberse a una confusión de los funcionarios palaciegos⁷⁸. Sin embargo, es más difícil ofrecer una explicación semejante a la mención de Rizi como pintor de cámara en los documentos que también hemos analizado hasta ahora: los de la Junta que organizó la entrada real de María Luisa de Orléans de 1680, la carta del secretario real Juan de Veitia en 17 de noviembre de 1684 o el real decreto del propio Carlos II del 22 de enero de ese año.

Por lo demás, debe tenerse presente que las biografías de Palomino y las fuentes administrativas de Palacio son también extremadamente parcas con respecto a otros títulos que, no obstante, han alcanzado consenso en la historiografía, como el de pintor de la cámara del infante y el del príncipe o con nombramientos de algunos pintores del Rey con carácter honorífico. Ya hemos visto que, por mucho menos, el consenso historiográfico ha dado por válidos títulos cortesanos de Zurbarán y de Mazo.

Además de los argumentos ya indicados, conviene señalar que existen otros, de menor peso, que parecen respaldar la hipótesis de la existencia de un segundo pintor de cámara en el reinado de Carlos II. Estos argumentos se refieren a las actividades asociadas al puesto de pintor de cámara, una de cuyas primeras funciones era la de ejercer labores de retratista⁷⁹. Así, resulta significativo que sean, precisamente, retratos todos los encargos reales que Rizi recibe desde 1679 en adelante, fecha a partir de la cual menudea la mención del título de pintor de cámara en la documentación. La Corona le encargó en 1679 los dos retratos reales del Ayuntamiento de Toledo y en 1683 el cuadro del *Auto de Fe de 1680*, donde figuran, entre tantos otros, los retratos de la familia real (Fig. 6), y la *Liberación del sitio de Viena*, donde se retrataban los héroes de aquella batalla. El 2 de agosto de 1685, Rizi fallecía en El Escorial dejando inacabado el retrato de grupo del retablo de la sacristía del monasterio, retrato donde se representaba de nuevo a Carlos II rodeado de sus cortesanos. Asimismo, otra atribución de los pintores de cámara era el control de las imágenes reales y la realización de tasaciones de las obras reales, tasaciones que también era una de las funciones del maestro mayor de obras⁸⁰. Precisamente, en 1679 se ordenó que Rizi y Carreño supervisasen conjuntamente todos los retratos reales realizados por terceros artistas con el fin de evitar la difusión de efigies reales poco respetuosas⁸¹. Es, pues, tentador suponer que Carreño y Rizi recibieron este encargo en su calidad de pintores de cámara. Y la misma tentación asoma a propósito de otros dos encargos conjuntos procedentes de Palacio y documentados precisamente en estas mismas fechas. El prime-

⁷⁸ Así se sugiere en: Aterido, *El final del Siglo*, p. 364.

⁷⁹ Vizcaíno, "El círculo", 1800; Aterido, *El final del Siglo*, p. 321.

⁸⁰ Aterido, *El final del Siglo*, p. 322.

⁸¹ Enrique Lafuente Ferrari, "La inspección de los retratos reales en el siglo XVII", *Correo erudito*, (1941), pp. 55-58, aquí p. 58; Juan Miguel Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte*, Cat. Exp., (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), pp. 37-63, aquí p. 59; Varela, "El rey", p. 121.

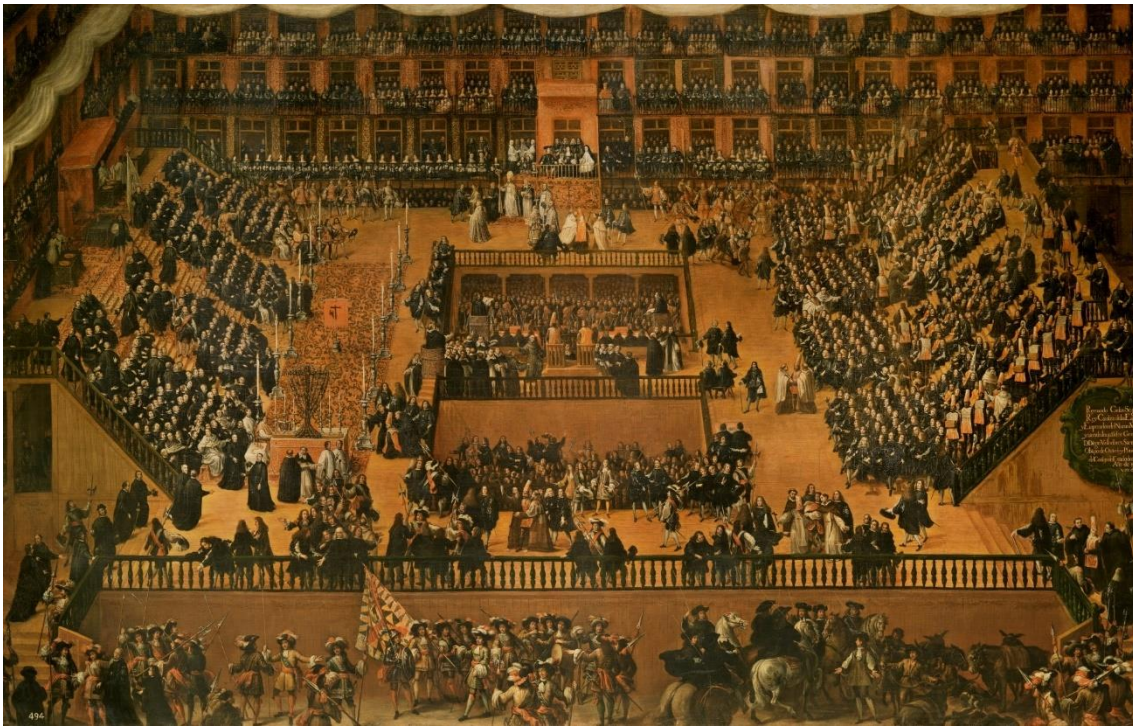


Fig. 6. Francisco Rizi, *La corte de Carlos II en el auto de Fe de 1680*, 1683. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P001126). © Museo Nacional del Prado

ro de ellos fue el de evaluar conjuntamente la obra de Pedro de Mena (1628-1688) a fin de establecer la idoneidad de su candidatura al título de escultor del Rey. En junio de 1679, el escultor había transmitido a Carlos II un memorial donde solicitaba que se le concediese el título con carácter honorífico⁸². Como era habitual en estos casos, el monarca encargó al Condestable de Castilla (1629-1696), su mayordomo mayor, que elaborase un informe que le permitiese tomar una decisión. La respuesta del Condestable fue la necesidad de solicitar a Rizi y a Carreño para que evaluaran, ambos, la competencia artística de Mena; entendemos que se encarga a ambos en su calidad de pintores de cámara, y no a ningún otro del crecido grupo de pintores del Rey.

El segundo encargo se produjo al año siguiente. En nombre de la Corona, Rizi y Carreño se ocuparon de la tasación de las pinturas y las esculturas realizadas para la entrada en Madrid de la reina María Luisa⁸³. El 4 de marzo de 1680, la junta encargada de la organización de la entrada real nombraba a Rizi tasador de las esculturas y a Carreño tasador de las pinturas. Rizi hizo por cuenta de la Corona la tasación de las esculturas junto a José de Mora, artista que, a pesar de su condición de escultor del Rey, fue nombrado como tasador por parte de los escultores. De nuevo resulta tentador

⁸² María Jesús Herrero Sanz, "Pedro de Mena: obras autógrafas y temas iconográficos en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), pp. 283-295, aquí pp. 290-292.

⁸³ Zapata, *La entrada*, p. 55.

contemplar el encargo como una tarea compartida por ambos artistas en sus calidades de primer y segundo pintor de cámara.

Por cuanto se ha visto, existen razones que invitan a tomar seriamente en consideración la eventual existencia de dos pintores del príncipe de Asturias, de cinco pintores de cámara del Cardenal-Infante y de un segundo pintor de cámara del Rey durante el reinado de Carlos II. En cualquier caso, es necesario ofrecer una explicación sobre el uso o abuso que hicieron de ellos los artistas. Que estos títulos se emplearon es irrefutable, aunque no se haya localizado un documento que corrobore de manera incontrovertible su carácter oficial. Sin embargo, conviene debatir sobre las circunstancias relativas a su empleo. Así, en algunos de los casos analizados, particularmente los de Mazo y de Rizi, parece evidente que junto a los títulos oficiales de oficios cortesanos existió una práctica más o menos extendida que permitía la concesión de la gracia real de manera informal. En otros casos, por el contrario, existe la posibilidad de que los títulos hayan sido objeto de usurpación por parte de quienes los emplearon. Sin embargo, nada permite asegurarlo. Sea como fuere, los elementos en los que se sustentan todos los casos recogidos, tienen tanto o mucho mayor peso que los que permiten sostener el consenso historiográfico que existe en torno al título que se ostenta en la firma de Zurbarán. No debe olvidarse que no pocos aspectos biográficos, administrativos o sociales de la producción artística del pasado (así como tantos relativos a la reconstrucción y a la construcción del *corpus* de las obras conservadas) basan su aceptación sobre tales consensos; a menudo no pueden hacerlo sobre pruebas irrefutables. Tejer y destejer estos consensos constituye la trama que mantiene y anima nuestras disciplinas⁸⁴. No es el lienzo de Penélope, pero casi.

⁸⁴ El autor quisiera agradecer la relectura, los comentarios y las sugerencias de Dr. Aarón Ruiz Berná, Daniel Genaro Pérez, Marina Tejedor y Julio Nieto Torres de Navarra.

Bibliografía:

Agulló 1978: Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, (Granada: Universidad, 1978).

Aterido 2015: Ángel Aterido, *El final del Siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2015).

Ayguals 1854: Wenceslao Ayguals de Izco et al., *El Panteón Universal: Diccionario histórico de vidas interesantes...*, vol. 4, (Madrid: Ayguals de Izco Hermanos, 1854).

Barrio Moya 1988: José Luis Barrio Moya, "El pintor Fco. Rizzi y el librero Santiago Martín, tasadores de los cuadros y la biblioteca del caballero portugués D. Pedro Vallejo (1678)", *Analecta Calasanciana*, 59, (1988), pp. 169-186.

Blanc 1869: Charles Blanc, « François Zurbaran », en Charles Blanc, William Bürger, Paul Mantz, Louis Viardot y Paul Lefort, *Histoire des peintres de toutes les écoles : école espagnole*, (Paris : V^{ve}. Jules Renouard, 1869).

Blanco Mozo 2010: Juan Luis Blanco Mozo, "Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi", en *Il mercato del credito in età moderna: reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, ed. Elena María García Guerra y Giuseppe De Luca, (Milano: Franco Angeli, 2010), pp. 163-180.

Bottineau 1988: Yves Bottineau, "A propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexions et interrogations", *Zurbarán*, Cat. exp., (Paris: RMN, 1988), pp. 45-55.

Brown 1990: Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, (Madrid: Nerea, 1990).

Brown y Elliott 2016: Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV: edición actualizada*, (Barcelona: Penguin Random House, 2016).

Calvo Serraller 1991: Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991).

Calzada y Santa Marina 1929: Andrés Manuel Calzada y Luys Santa Marina, *Estampas de Zurbarán*, (Barcelona: Canosa, 1929).

Cantera Montenegro 2017: Jesús Cantera Montenegro, "Pintor de pincel dulce", *Descubrir el arte*, 219, (2017), pp. 20-26.

Cascales 1911: José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, (Madrid: Fernando Fé, 1911).

Caturla 1956: María Luisa Caturla, "Andrés López Polanco", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11, (1956), pp. 389-405.

Caturla 1994: María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, ed. de Odile Delenda, (Paris: Institut Wildenstein, 1994).

Cavero 2020: Cloe Cavero de Carondelet, "Proyectos compartidos. Las fundaciones religiosas del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas durante el valimiento del duque de Lerma", en *Apariencia y razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, ed. B. García y A. Rebollo, (Madrid: Doce Calles, 2020), pp. 67-92.

Ceán 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: 1800).

Corpus 2002: *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002).

Cruz Yábar 2013: Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, (tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2013. (En web: <https://eprints.ucm.es/23414/>, consultada: 7 de noviembre de 2020).

Cruz Valdovinos 1991: José Manuel Cruz Valdovinos, "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)", en *El arte en la época de Velázquez*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), pp. 91-108.

Cruz Valdovinos 2001: José Manuel Cruz Valdovinos, "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, Cat. Exp., (Granada: Junta de Andalucía, 2001), pp. 177-272.

Cruz Valdovinos 2008: José Manuel Cruz Valdovinos, "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", *Anales de Historia del Arte*, 18, (2008), pp. 111-140. (En web: <https://dx.doi.org/10.5209/ANHA>, consultada: 7 de noviembre de 2020).

Cruz Valdovinos 2014: José Manuel Cruz Valdovinos, "Alonso Cano en Madrid", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, ed. José Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 191-222.

Delenda 2009: Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009).

Diéguez-Rodríguez 2003: Ana Diéguez-Rodríguez, "Un retrato de Isabel de Borbón del Museo del Prado posible obra de Antonio Ricci", *Goya*, (2003), pp. 256-262.

Doval 2003: María del Mar Doval Trueba, *Los velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, (tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2003. (En web: <https://eprints.ucm.es/2528/>, consultada: 7 de noviembre de 2020)

Fernández 1995: Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, (Madrid: 1995).

Fernández-Guerra 1843: Luis Fernández-Guerra y Orbe, "Biografía española", *Semanario pintoresco español*, 1, (1843), pp. 204-206.

Fillioux 1839: Antoine Fillioux, "Francisco Zurbaran", en *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, vol. 42, (Paris : Balin-Mandar, 1839).

Fontenais 1844: A.-G. Fontenais, *Biographie des peintres les plus célèbres ...*, (Paris: 1844).

García Hidalgo 1693: José García Hidalgo, *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, (Madrid, 1693).

García López 2010: David García López, "Antonio Ricci en Madrid: 1586-1635", *Archivo Español de Arte*, 329, (2010), pp. 61-100. (En web: <https://doi.org/10.3989/aearte.2010.v83.i329.415>, consultada: 7 de noviembre de 2020).

Gerard-Powell 2000: Véronique Gerard-Powell, *Autour de Zurbarán: catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XV^e au XIX^e siècle du Musée de Grenoble*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000).

Gómez-Moreno 1954: María Elena Gómez-Moreno, *Alonso Cano: estudio y catálogo*, Cat. Exp., (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1954).

González Asenjo 2005: Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005).

Kusche 2007: Maria Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007).

Hempel Lipschutz 1972: Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, (Massachussets: Harvard University Press, 1972).

Herrero 2013: María Jesús Herrero Sanz, "Pedro de Mena: obras autógrafas y temas iconográficos en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), pp. 283-295.

Jacquemont 1888: S. Jacquemont, "Les Maîtres espagnols et l'art naturaliste", *Revue des Deux Mondes*, 89, (1888), pp. 378-413.

Lafuente 1941: Enrique Lafuente Ferrari, "La inspección de los retratos reales en el siglo XVII", *Correo erudito*, (1941), pp. 55-58.

Lamas-Delgado 2009: Eduardo Lamas-Delgado, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi", *Archivo Español de Arte*, 325, (2009), pp. 73-78. (En web: <https://doi.org/10.3989/aearte.2009.v82.i325.143>, consultada el 7 de noviembre de 2020).

Lamas-Delgado 2013: Eduardo Lamas-Delgado, "La obra de Francisco Rizi arrinconado (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, ed. Alfonso

Rodríguez de Ceballos, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 521-547.

Lamas y Romero 2018: Eduardo Lamas-Delgado y Antonio Romero Dorado, "Francisco Gineete (ca. 1575-1647): un pintor cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía", *Libros de la corte*, 16, (2018), pp. 86-108. (En web: <https://doi.org/10.15366/ldc2018.10.16.004>, consultada el 7 de noviembre de 2020).

Lapuerta 2000: Magdalena Lapuerta Montoya, "La galería de los retratos de Felipe III en la casa real de El Pardo", *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 28-39.

López Navío 1960: José López Navío, "Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 132, (1960), pp. 387-480.

Madrazo 1872: Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinópsis de las varias escuelas a que pertenecen sus cuadros, y los autores de éstos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España y sobre la formación y progresos de este establecimiento: primera parte: escuelas italianas y españolas*, (Madrid: M. Rivadeneyra, 1872).

Malcolm 2001: Alister Malcolm, "La práctica informal del poder: la política de la Corte y el acceso a la familia real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV", *Reales Sitios*, 147, (2001), pp. 38-48.

Malcolm 2005: Alister Malcolm, "Spanish queens and aristocratic women at the court of Madrid, 1598-1665", en *Studies on medieval and early modern women: 4: Victims or viragos?*, ed. Christine Meek y Catherine Lawless, (Dublin: Four Courts Press, 2005), pp. 160-180.

Marini 2010: Maurizio Marini, "La luce del Caravaggio e la natura di Spagna", in Alessandro Zuccari (ed.), *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, 2 vols., (Milano: Skira, 2010), vol. 2, pp. 215-243.

Martín González 1993: Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, (Madrid: Cátedra, 1993).

Qvados 2007: *Qvados y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, ed. G. Martínez Leiva y A. Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

Mediavilla 2003: Benito Mediavilla, "Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, ed. Francisco Javier Campos, (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2003), pp. 211-234.

Palomino 1724: Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, (Madrid: Aguilar, 1947).

Pascual y Rodríguez 2017: Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, "¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración*

de la Monarquía Católica, ed. J. Martínez y M. Rodríguez, (Madrid, IULCE: 2017), pp. 2643-2730.

Pérez García 1898: Andrés Pérez García, *Mosaico escolar o Diccionario de frases, axiomas, biografías y obras literarias y artísticas*, 2 vols., (Valladolid: Jorge Montero, 1894-1898).

Pérez Sánchez 1999: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Zurbarán, Cano y Velázquez", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, ed. A. E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad, 1999), vol. 4, pp. 101-114.

Pérez Sánchez 2000: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España: 1600-1750*, (Madrid: Cátedra, 2000).

Portús y Vega 1998: Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998).

Portús, García y Álvarez-Garcillán 2015: Javier Portús, J. García; María Álvarez-Garcillán, "La Vista de Zaragoza de Juan Bautista Martínez del Mazo: notas al hilo de su restauración", *Boletín del Museo del Prado*, (2015), pp. 60-77.

Sánchez Cantón 1915: Francisco Javier Sánchez Cantón, "Los pintores de cámara de los reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23, 2, (1915), pp. 132-146.

Sentenach 1906: Narciso Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, (Madrid: 1906).

Sentenach 1909: Narciso Sentenach, "Francisco de Zurbarán, pintor del Rey", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17, 3, (1909), pp. 195-198.

Serrera 1990: Juan Miguel Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte*, Cat. Exp., (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), pp. 37-63.

Simón 1945: José Simón, "Rizi postergado", *Archivo Español de Arte*, 71, (1945), pp. 308-309.

Varela 2000: Lucía Varela, "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del emperador*, Cat. Exp., (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 99-133.

Vera 1692: Juan de Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, (Madrid: 1692).

Viniegra 1905: Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste: 1905).

Vizcaíno 2005: María Amalia Vizcaíno, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005).

Vizcaíno 2010: María Amalia Vizcaíno, "El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV", en *Centros de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, ed. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Polifemo, 2010), vol. 3, pp. 1797-1822.

Vlieghe 1972: Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, 2 vols., (Bruxelles: Arcade, 1972).

Wethey 1983: Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983).

Zapata 2000: Teresa Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000).

Zapata 2016: Teresa Zapata, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*, (Valencia: Universitat de València: 2016).

Zapata y Martínez 1987: Teresa Zapata y Juan Martínez Gil, "Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi en Toledo", *Carpetania*, (1987), pp. 171-179.

Enviado: 21/06/2020

Aceptado: 28/10/2020