

VER Y SER VISTO. LA PRESENCIA DEL RETRATO EN LAS COLECCIONES PICTÓRICAS DE LOS ECLESIÁSTICOS PALENTINOS DURANTE EL REINADO DE CARLOS II (1665-1700)

SEEING AND BE SEEN. THE PRESENCE OF THE PORTRAIT AMONG THE PICTORICAL COLLECTION BELONGING TO THE ECCLESIASTICS FROM PALENCIA DURING THE REIGN OF CHARLES II OF SPAIN (1665-1700)

ABEL LOBATO FERNÁNDEZ

Universidad de León¹, España

Alobaf02@unileon.es

Resumen: Este trabajo de investigación pretende introducirse en las casas de los eclesiásticos que vivieron durante el reinado de Carlos II en una ciudad en decadencia y alejada de los grandes centros artísticos del momento como era Palencia. Para ello, nos valdremos del análisis de la documentación notarial de la ciudad de Palencia fechada entre 1665 y 1700. Ello nos permitirá conocer si el retrato adquirió una mayor o menor relevancia dentro de las colecciones pictóricas de los eclesiásticos palentinos, cuáles de ellos poseían pinturas de este género, qué espacios de sus viviendas ocupaban, si formaban o no parte de series más amplias, a quienes representaban y cuáles eran su función y finalidad.

Palabras clave: Retrato, Barroco, Palencia, pintura, ámbito doméstico.

Abstract: This research work has been developed in order to get in the houses of those ecclesiastics that lived during Charles II of Spain's reign in Palencia: a declining city which was away from the greatest artistic centres of the moment. With this in mind, we will make use of notarial protocols from Palencia dated between 1665 and 1700. This will reveal us different questions, such as the possessors' identity of those portrait paintings and the relevance of them among their pictorial collection. It will also be analyzed which room of their houses they were located in, who they portray, what their purpose was, and besides, if they were part of any series.

Keywords: Portrait, Baroque, Palencia, painting, domestic sphere.

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación de la Beca FPU del Ministerio de Educación ref. FPU13/01093 que actualmente disfruto.

1. EL RETRATO PICTÓRICO: INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO

Antes hablar del género del retrato en manos de los eclesiásticos palentinos durante el reinado de Carlos II (1665-1700), debemos primero entender que, en las viviendas de la España del siglo XVII, las pinturas de cariz religioso constituían el grupo mayoritario frente al resto de tipologías pictóricas². Sólo entre las élites sociales del momento (monarquía, nobleza y alto clero principalmente), pudo desarrollarse un interés por otras temáticas como la mitología, el paisaje, el bodegón o el retrato. Éste último, ya fuese en pintura, escultura, grabado...etc., siempre jugó un papel primordial como elemento representativo, de propaganda o reivindicativo, lo que motivó su recurrente uso por parte de los estratos dominantes desde los más remotos tiempos.

Aun a sabiendas de la omnipresencia de la temática religiosa en el arte hispano de los siglos del Barroco, hemos querido descubrir si, en un espacio geográfico tan alejado de los principales centros de poder del momento como era la ciudad de Palencia, y en un grupo social tan heterogéneo a la vez que cerrado como era el de los eclesiásticos, el género del retrato pictórico pudo llegar a tener una entidad propia frente al resto de géneros o si en cambio solo aparecería como un elemento anecdótico y secundario. Durante nuestra labor de archivo —aún en curso—, hemos podido recopilar un número suficiente de ejemplos que nos ha permitido realizar este estudio.

Si bien en otros ámbitos geográficos —como las ciudades de Sevilla³ o Granada⁴—, se produjo, durante los siglos del Barroco, un cierto auge del retrato eclesiástico, en nuestro ámbito de estudio y a la vista de la documentación consultada, no podemos aventurarnos a declarar lo mismo. Como veremos, serán pocos los clérigos que posean pinturas de este género y, por lo general, un número bastante exiguo de ellas.

En cuanto al retrato durante el Barroco, muchas veces no interesaba tanto la representación fidedigna del personaje como su correcta identificación. Para ello, el pintor se valía de una serie de elementos identificativos, como cartelas o escudos, que aclaraban al espectador quién era el personaje que estaba viendo en el lienzo. Las

² FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002, pp. 119-120. Los datos que este autor arroja sobre el análisis de la pintura existente en esos momentos en la ciudad de Sevilla son extrapolables al resto de España.

³ MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: *La imagen del poder: el retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, 2010.

⁴ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *El retrato granadino en el Barroco*. Granada, 2006, p. 89 y p. 91.

iconografías papal y regia jugaron un papel esencial a la hora de codificar una serie de arquetipos que se fueron repitiendo en el tiempo. Así, y tomando como base la primera de ellas, aparecerá, hacia mediados del siglo XVI, un modelo “oficial” para los eclesiásticos que será repetido, con algunas variantes, hasta finales del siglo XVIII. En ese patrón, tal y como indica Castañeda Becerra:

“El personaje se representa normalmente sentado, vistiendo la mayoría de las veces el alba y muceta, y rodeado de una serie de atributos que aluden a su personalidad eclesiástica -mitra, báculo, cruz pectoral-. Si además escribió obras de carácter religioso o fue catedrático en teología, por ejemplo, aparece rodeado de libros, bien encima de una mesa o en una estantería y muchas veces, con una pluma en disposición de escribir. La escena se ambienta, en el interior de una habitación en la que a veces se puede abrir una ventana que deja entrever un paisaje⁵.”

Por lo que respecta a nuestro estudio, queremos apuntar que, al trabajar sobre inventarios y testamentos y no sobre obras originales, nos ha sido imposible establecer autorías y resulta muy difícil conocer la procedencia de los retratos debido al escaso interés notarial por describir detalladamente los objetos referenciados. Las anotaciones del escribano suelen ser muy sucintas e indirectas, sustituyendo datos más precisos por calificativos poco esclarecedores como “grande”, “pequeño”, “viejo”, “usado”, “nuevo”, “bueno”, etc. Del mismo modo, no hemos podido identificar a muchos de los representados ni saber con qué iconografía aparecían, ya que las menciones suelen ser tan parcas como “retrato de un cardenal”, “una mujer”, etc. Para paliar estas lagunas, en algunos casos nos hemos podido valer de los testamentos.

2. LA DISCRETA PRESENCIA DEL RETRATO EN LAS COLECCIONES PICTÓRICAS DE LOS ECLESIÁSTICOS PALENTINOS

La lectura de los inventarios *post mortem* y almonedas de clérigos extraídos de los Protocolos Notariales de la ciudad de Palencia fechados entre 1665 y 1700⁶, nos ha permitido encontrar una serie de referencias relacionadas con esta tipología pictórica. Sobre ellas, sustentaremos nuestro trabajo de investigación. No obstante, para paliar algunas de las lagunas e interrogantes que surgen al trabajar con una fuente tan específica como ésta, nos hemos valido de los testamentos y codicilos.

⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁶ Los Protocolos se custodian en el Archivo Histórico Provincial de Palencia, que desde aquí citaremos como AHPP.

Hasta el momento, hemos localizado 48 inventarios *post mortem*, que se complementan con 31 almonedas, 131 testamentos y 22 codicilos. Todos ellos pertenecen a eclesiásticos que fallecieron en la ciudad de Palencia durante el reinado de Carlos II (1665-1700), y representan a todos los estratos que conformaban el clero palentino: 16 dignidades —una de ellas perteneciente al cabildo de la catedral de Santiago—, 41 canónigos, 33 capellanes del Número 40, 20 racioneros, 12 curas párrocos, 9 capellanes, 11 beneficiados de preste, 2 provisosores del obispado y 3 rectores de colegios hospitalarios. Como es lógico, las relaciones de bienes más ricas pertenecerán a miembros del alto clero vinculado a la catedral, esto es, canónigos y dignidades.

A la hora de trabajar con este tipo de documentación, hay que tener en cuenta, por un lado, que no todos los religiosos palentinos testarían o fallecerían en Palencia, e incluso algunos, nunca llegaron a otorgar testamento. Por otro lado, la presencia de un inventario no es tan común como en un principio pudiéramos llegar a pensar. Todo ello supone un cierto lastre a nuestro estudio, ya que este último documento, por ejemplo, suele aportarnos siempre al menos el número de retratos existentes en una vivienda y muchas veces a quién representaban y en qué parte de la casa estaban-. Por ello, sólo podemos presentar interesantes esbozos de una visión en conjunto imposible de obtener. Así, de esos 147 eclesiásticos palentinos, hemos encontrado el inventario de bienes de 48 de ellos, que se corresponden, aproximadamente, con un 32% del total. De esos 48 clérigos, solo en 13 de ellos (27%), se menciona la posesión de algún retrato⁷. El análisis numérico nos indica que son 6 las dignidades catedralicias que cuentan con efigies pictóricas entre sus bienes, constituyéndose como el grupo de poseedores de estas obras mayoritario, con un 42% del total. El resto de personas que sabemos que también las tenían son dos canónigos, dos racioneros, dos capellanes, un capellán de coro y un rector del Colegio Seminario.

3. LA UBICACIÓN DE LOS RETRATOS EN LAS VIVIENDAS DE LOS ECLESIÁSTICOS

Para una completa comprensión de la obra pictórica, es necesario conocer también que espacio arquitectónico ocupaba. A través de la documentación consultada,

⁷ A ellos sumaremos la referencia a retratos hallada en un testamento.

parece que, pocas veces, los retratos eran adquiridos para ser alojados en un determinado lugar. Así, la procedencia foránea de muchos de ellos, su dispersión por diferentes espacios domésticos y su colocación junto con obras de temática tan variopinta como pinturas religiosas, marinas, bodegones o paisajes, nos llevan a creer que primaba un sentido estético frente a cualquier otro. Excepción a esto serán varios casos documentados en los que estas efigies se insertaban en ciclos más amplios, convirtiéndose en una especie de “galerías de retratos”, imitando, de manera tímida y mucho más pobre, las grandes colecciones atesoradas por monarcas, papas, alto clero y nobles.

En este aspecto, vuelve a ser negativa para nuestra investigación la parquedad explicativa que los escribanos públicos solían tener a la hora de confeccionar los inventarios de bienes, ya que muchas veces nombraban los objetos sin especificar el espacio en el que estaban. En la mitad de los catorce casos de eclesiásticos que contaban con retratos en sus casas, se omite la ubicación y en los otros siete, estaban en lugares de lo más variopinto.

Así, don José de Azau, capellán de la Capilla de don Sancho de Castilla en la iglesia parroquial de San Lázaro de Palencia, los tenía distribuidos entre una sala cercana a la escalera de acceso a la segunda planta y un aposento donde se había alojado su difunta hermana⁸. Por su parte, Lucas Martín⁹, capellán portero del Ayuntamiento palentino y don Diego Martín de Castroveza visitador general del obispado y rector del Colegio Seminario los tenían en su propio dormitorio¹⁰. Los del racionero don Diego Rojo de Salcedo, en cambio, colgaban en la galería¹¹, mientras que don Andrés de Santiago, abad de San Salvador, prefirió colocarlos en la denominada como “*sala principal y alcova*”¹². Ni siquiera en los casos con mayor número de retratos, estos respondían a una organización clara, ya que, por ejemplo, don Nicolás de Colmenares Mendoza y Velasco, arcediano de Campos, los distribuía entre dos salas del piso de abajo y un cuarto próximo a su alcoba en el piso alto¹³. Más extraña aún es la colocación de una

⁸ AHPP, Protocolos Notariales, Juan Solórzano Álvarez Gijón, caja 10636, s/f.

⁹ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

¹⁰ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7389, s/f.

¹¹ AHPP, Protocolos Notariales, Nicolás de la Rúa, caja 7110, fol. 344 r.-348 r.

¹² AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7110, s/f.

¹³ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7393, s/f.

serie de retratos papales en el cuarto del ama del señor don Diego de Saldaña Monroy de Lorenzana, arcediano de Cerrato¹⁴.

4. TEMÁTICA E ICONOGRAFÍA DE LOS RETRATOS

Si atendemos a quiénes encarnaban esas pinturas, o en qué actitud aparecían los efigiados, podemos dividir los retratos en varios grupos.

El primero de ellos reuniría a personajes regios o vinculados al poder y al gobierno, como reyes, sus familiares, validos, virreyes o militares, cuyas imágenes solían circular a través de grabados, estampas o lienzos. Podían aparecer formando parte de un conjunto seriado, solos, o en parejas. Estas piezas, aparte de su función decorativa, representaban un mensaje de poder y, muchas veces, eran utilizados como elementos que conferían prestigio a sus dueños. Queremos reseñar que, en los casos que hemos hallado, nos es muy difícil precisar si su origen estaba en un encargo del propio religioso, o se trataba de encargos o meras compras de almoneda.

A través del inventario *post mortem* de don José de Azau, capellán mayor de la capilla de don Sancho de Castilla —realizado en 1685—, sabemos que, en una sala inmediata a la escalera de acceso a la planta superior, tenía “dos retratos de nuestro Rey y Señor Phelipe Quarto y de la Reyna Nuestra Señora”¹⁵, que estaban junto a otro retrato femenino. La ausencia de más datos nos impide saber en qué disposición aparecían los monarcas, y si se trataba, en el caso de “la Reyna”, de Isabel de Borbón (1602-1644) o de Mariana de Austria (1634-1696).

Por su parte, del extenso inventario *post mortem* don Andrés de Santiago (†1689), que ostentaba la dignidad capitular de abad de San Salvador, solamente se cita un “*papel de el enperador de Alemania con marco negro ancho bueno*”¹⁶ que colgaba de la sala principal de su casa. De nuevo, los pocos detalles aportados por el escribano, ocultan de quién se trataría exactamente, aunque sería plausible pensar que fuese algún miembro de la Casa de Austria.

¹⁴ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

¹⁵ AHPP, Protocolos Notariales, Juan Solórzano Álvarez Gijón, caja 10636, s/f.

¹⁶ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, Caja 7110, s/f.

El racionero don Diego Rojo de Salcedo, tenía colgadas en su galería “*dos pinturas de las reynas doña Ana y doña Ysabel*”¹⁷. Planteamos como hipótesis que el amanuense pueda estar refiriéndose a la reina Isabel de Borbón (1602-1644) y a su cuñada doña Ana de Austria (1601-1666), esposas de Felipe IV de España y Luis XIII de Francia, respectivamente¹⁸. La última mención a esta tipología pictórica la constituyen los dos pequeños retratos en bastidor de Felipe IV (1605-1665) y doña Mariana de Austria (1634-1696) que el arcediano de Campos don Diego de Colmenares, atesoraba en la llamada “*galería baxa*”¹⁹.

La representación de familiares es otra de las tipologías de retrato que hemos encontrado entre los bienes artísticos propiedad de los eclesiásticos palentinos. Una de las causas de su tenencia podía ser el querer conservar el recuerdo de un pariente por el afecto que hubo entre ambos. Este es el caso del ya citado don José de Azau (†1685), que tenía colgado en el cuarto donde había dormido durante años su difunta hermana Felipa un retrato del padre de ambos²⁰.

También el racionero titular don Pedro Luis de Aguilar (†1684), tenía en casa una pintura que representaba a su fallecido hermano, el prior de la catedral don Tomás Luis de Aguilar²¹. Por su testamento, —otorgado el 26 de julio de 1677²²—, había dejado dispuesto que, a su muerte, pasase a manos de su prima Isabel Luis, vecina de la villa palentina de Ampudia. Sin embargo, siete años más tarde, y pocos días antes de fallecer, otorgó un codicilo por el que ordenaba entregarlo a su sobrino y coadjutor don Manuel de Aguilar, junto con una casa, varios muebles “*para el adorno de su quarto*” y 50 ducados de vellón²³. Como vemos, aunque cambie el destinatario, el racionero quiere que la efigie siga permaneciendo en posesión de un miembro de su familia.

Unido a esa intencionalidad afectiva, podemos encontrarnos con casos en los que existe un sentimiento de dependencia, deuda o agradecimiento, que genera la génesis y posesión del retrato de un determinado familiar. Por lo general, el personaje

¹⁷ AHPP, Protocolos Notariales, Nicolás de la Rúa, caja 7110, fol. 344 r.-348 r.

¹⁸ Sabemos que a la muerte del racionero Rojo Salcedo los adquirió en la almoneda un tal Juan Alonso por diez reales de vellón. (AHPP, Protocolos Notariales, Nicolás de la Rúa, caja 7110, fol. 344 r.-348 r.)

¹⁹ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f. “Ytem un retrato de la reyna de España doña Mariana de Austria en vastidor pequeña bara de alto y tres quartas de ancho [...]. Otro de Phelipe quarto [...]”.

²⁰ AHPP, Protocolos Notariales, Juan Solórzano Álvarez Gijón, caja 10636, s/f.

²¹ AHPP, Protocolos Notariales, Ambrosio de Piélagos, caja 7799, s/f.

²² AHPP, Protocolos Notariales, Ambrosio de Piélagos, caja 7799, s/f.

²³ AHPP, Protocolos Notariales, Ambrosio de Piélagos, caja 7799, s/f.

representado había alcanzado un puesto relevante –ya fuese en el campo eclesiástico o político-, e incluía en su órbita a una serie de deudos a los que amparaba y colocaba en diversos cargos y oficios. Ello motivaba que, éstos últimos, quisiesen corresponder a su protector con el encargo o adquisición de una efigie pictórica de su poderoso pariente. Este es el caso de don Diego Carrillo Barona (†1679) que llegó a ser arcediano de Nendos en la catedral de Santiago de Compostela²⁴. Gracias a su almoneda, sabemos que tenía dos retratos de su tío el arzobispo compostelano don Pedro Carrillo y Acuña (1595-1667), especificándose que uno de ellos era “*de medio cuerpo*”²⁵. Posiblemente su tenencia constituyese una muestra de ese agradecimiento, ya que fue este prelado quien lo nombró arcediano de Nendos²⁶. La relación entre ambos fue muy estrecha hasta el óbito del mitrado y los dos formaron parte del Colegio de Santa Cruz de Valladolid. Tal vez como recuerdo de esos años de estudiante, Carrillo Barona tenía en su poder una pintura en bastidor de su fundador, el cardenal don Pedro González de Mendoza (1428-1495)²⁷.

Hemos encontrado también un ejemplo de “galería familiar”. Se trata de la serie de cuadros que mostraban a varios parientes del arcediano de Campos don Nicolás de Colmenares Mendoza y Velasco. Estas galerías perseguían, a través de la representación de los principales miembros de un clan, legitimar al propio poseedor a través del encumbramiento de su linaje, dejando, en definitiva, memoria perpetua de la familia. Ahondaremos más en este punto en el último capítulo de este trabajo.

Aunque el retrato como donante u orante, era una tipología más propia de espacios con cierta visibilidad pública como templos, conventos, colegios...etc., también podía aparecer en el ámbito doméstico. En esa manifestación de una devoción particular hacia una determinada iconografía religiosa, lo habitual era encontrar al personaje formando parte de la escena sacra, a modo de espectador privilegiado. Hasta el momento, sólo hemos podido registrar una “*ymagen de Nuestra Señora con dos retratos*” que el capellán portero del ayuntamiento don Lucas Martín (†1676) tenía en su

²⁴ Su inclusión en este trabajo de investigación se debe a que falleció en Palencia, ciudad en la que pasaba largas temporadas.

²⁵ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

²⁶ MATESANZ DEL BARRIO, José. “El mecenazgo artístico de don Pedro Carrillo de Acuña, arzobispo de Santiago de Compostela”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 210, 1995, pp. 137-187.

²⁷ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

dormitorio²⁸. Desconocemos quiénes serían los representados o si aparecerían de cuerpo entero, medio busto o arrodillados. En la almoneda de sus bienes, iniciada el 11 de noviembre de 1676, sí indica que se trataba de una Virgen del Rosario, y debía tener cierta calidad, ya que don Pablo de Artigas, mayordomo del obispo don Gonzalo Bravo de Grajera, pagó por ella 28 reales de vellón²⁹.

Por último, nos quedan las obras que, debido a lo poco detalladas que son sus descripciones, no podemos encuadrarlas en ninguna tipología, como el “*retrato de muger en bastidor*”³⁰ que don José de Azau tenía en una sala inmediata a la escalera o una pintura pequeña “*donde esta pintado un sacerdote*” que colgaba de una de las paredes de la alcoba del dormitorio de don Manuel Martín de Castroveza, visitador general y rector del Colegio Seminario³¹.

5. LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE DON DIEGO DE COLMENARES Y LA INFLUENCIA DE LOS VIAJES A ROMA EN LA ADQUISICIÓN DE RETRATOS

Un caso muy interesante es el del arcediano de Campos don Diego de Colmenares Hurtado de Mendoza, que falleció en la ciudad de Palencia el 16 de mayo de 1676. Era hijo de don José de Colmenares Hurtado de Mendoza, oidor en la Real Audiencia de La Coruña, y doña Manuela Jiménez de Espinaredo³². Su apellido paterno delata su pertenencia a una de las más importantes sagas eclesiásticas palentinas del siglo XVII, cuyos miembros, durante casi un siglo, coparon la dignidad del arcedianato de Campos³³. Los documentos de su testamentaria, estudiados, analizados y publicados en 1988 por Miguel de Viguri³⁴ revelan una gran afición a la pintura y describen la importante suma de obras de este tipo que llegó a reunir. Su cantidad y calidad hacen de

²⁸ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

²⁹ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

³⁰ AHPP, Protocolos Notariales, Juan Solórzano Álvarez Gijón, caja 10636, s/f. Estaba al lado de los ya citados retratos “de nuestro Rey y Señor Phelipe Quarto y de la Reyna Nuestra Señora”.

³¹ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7389, s/f.

³² AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

³³ Esta saga la inicia su tío don Juan Hurtado de Mendoza, que ocupa la prebenda de arcediano de Campos durante el segundo cuarto del siglo XVII. De él “hereda” el cargo nuestro protagonista, quien a su vez le cede el puesto por el método de la coadjutoría a su sobrino Nicolás de Colmenares Mendoza y Velasco (†1684) quien deja como sucesor a Andrés de Cenera Colmenares (†1713). Además, hermano de don Diego de Colmenares era don Felipe de Colmenares Hurtado de Mendoza, que ocupó el cargo de abad de Lebanza durante la segunda mitad del siglo XVII.

³⁴ DE VIGURI, Miguel, “La colección de pintura del arcediano Diego de Colmenares”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59, 1988, pp. 627-656.

este conjunto el de mayor importancia de los hasta ahora conocidos en poder de particulares –eclesiásticos y no eclesiásticos–, en la ciudad de Palencia durante el reinado de Carlos II. Ello se debió en gran medida a su nombramiento como procurador de las Iglesias de España en Roma, cargo que desempeñó entre 1664 y 1671³⁵. Esos años en la Ciudad Eterna, contribuyeron a madurar su gusto artístico y le animarían a adquirir gran parte de las 287 pinturas y 21 “*laminas*” que atesoraba a su muerte, algunas de ellas obras de artistas tan reconocidos como Sassoferrato, Miguel Ángel o Rafael³⁶. Junto con ese elevado número, su colección destaca por la temática que lo componía, ya que frente a lo que sería lo común, menos de un cuarto del total de las piezas eran de iconografía religiosa. Así, en su mayoría se trataba de bodegones, escenas costumbristas, paisajes, relatos mitológicos y algunos retratos.

Precisamente nos interesan los diez retratos que, junto con las ya mencionadas pinturas de Felipe IV y su esposa Mariana de Austria (alojados en su galería baja), tenía distribuidos en diversas estancias. El espacio principal de su casa, denominado en el inventario *post mortem* como “*Sala grande artesonada*”, estaba presidida por un “retrato de el cuerpo entero de el Conde Duque”³⁷, que hacía *pedant* con un gran cuadro del papa Alejandro VII (pontificado de 1655-1667), “*de cuerpo entero sentado en la silla de pontifical*”³⁸. Esta obra, como casi toda su colección pictórica, habría salido del pincel de un artista vecindado en Roma, por lo que planteamos como hipótesis, el que tuviese una apariencia similar –salvo el aparecer ataviado de pontifical– a la célebre imagen que de este pontífice hizo Carlo Maratta. De este Papa, también tenía Colmenares otras dos representaciones de medio cuerpo: uno que colgaba de una de las paredes de la primera pieza del dormitorio bajo y otro que se alojaba en la “*galería alta*”. Este alto número de efigies de un mismo personaje, nos hace pensar que, tal vez, su relación con este pontífice hubiese sido algo más cercana de lo que cabría esperar entre un procurador de las iglesias hispanas en Roma y el cabeza de la Cristiandad. También contaba con una pequeña representación del sucesor de Alejandro en el solio, ya que en su inventario *post mortem*

³⁵ Archivo Catedralicio de Palencia, Actas Capitulares N° 63 1669-1671.

³⁶ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f. Prueba del gran valor económico de su colección pictórica es el hecho de que durante las sucesivas almonedas públicas, ningún postor realizase ofertas por ellas, ya que estaba constituida en su mayoría por “pinturas finas de Roma de mucha estimación y precio” por lo que sus herederos se quejaban de que “no ay comprador [...] en esta ciudad quien las compre”.

³⁷ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

³⁸ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

aparece citado “*galería alta*” “*otro [retrato] de Clemente Nono de bara de alto y tres quartas de ancho*”³⁹.

Durante su estancia en Roma, y debido a su importante cargo de procurador eclesiástico ante la Santa Sede, Diego de Colmenares se habría relacionado también con otros miembros de la Curia, embajadores y toda clase de personas de renombre que pululaban en una ciudad tan cosmopolita como era la Roma del Barroco. De ahí que se trajese a su vuelta a España varias efigies de los personajes con los que habría tenido una cierta relación. Así, en el inventario, aparecen registradas las representaciones de varias personalidades que vivieron coetáneamente a don Diego en la Corte Papal. Comenzaremos con las tres obras que, según la documentación, estaban en la denominada como “*galería baxa*”⁴⁰. La primera de ellas es un “*retrato de el cardenal Conrrado de bastidor*”, que hemos podido identificar con el purpurado Giacomo Corradi (1602-1666). La segunda, una imagen “*del Marqués de Astorga en bastidor*”, ha sido más fácil de reconocer, puesto que se corresponde con don Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, X marqués de Astorga y embajador español en Roma desde 1666. En este caso se indica que estaba “*de medio cuerpo armado*”, es decir, ataviado con coraza y portando algún tipo de arma. El tercer cuadro en cuestión, era un “*retrato de la reyna de Suecia*”, que no puede ser otra que Cristina de Suecia (1632-1689), que fijó su residencia en Roma en 1655⁴¹.

Por su parte, en la “*galería alta*”, junto con el ya citado retrato del Papa Clemente IX (cuyo pontificado abarca de 1667 a 1669), se situaban otros dos que mostraban a un tal “*cardenal Barli*” y al “*padre Paulo Oliba, jeneral de la Compañía*”⁴². Tras la comprobación del listado de cardenales nombrados a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, hemos podido concluir que el primero de ellos sería Francesco Nerli “il Vecchio” (†1670)⁴³, que fue elevado al cardenalato un año antes de su muerte⁴⁴ y el

³⁹ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

⁴⁰ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

⁴¹ RUBIO PLO, Antonio R.: *Vidas romanas: treinta y tres personajes de la Roma Eterna*. Madrid, 2004, p. 208.

⁴² AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

⁴³ Nerli il Vecchio, trabajó durante muchos años para Alejandro VII como Secretario de los Breves a los príncipes.

⁴⁴ CURIA ARCIVESCOVILE: *La chiesa Fiorentina*. Firenze, 1970, p. 126.

segundo se trataría de Giovanni Paolo Oliva, que rigió los destinos de la Compañía entre 1664 y 1681⁴⁵.

Lo determinante que fue para don Diego de Colmenares su estancia en Roma a la hora de traerse a Palencia pinturas y, por supuesto, retratos, nos hizo reflexionar acerca de la relación artística entre Roma y la Península Ibérica durante los siglos del Barroco, centrandó nuestro interés en un grupo social tan concreto como el de los eclesiásticos. De este modo, hemos querido descubrir si hubo más clérigos palentinos que, a su vuelta de la Ciudad del Tíber, -donde era habitual que algunos fuesen a buscar algún tipo de prebenda o pensión-, se habrían traído como equipaje retratos. La intensa búsqueda documental nos ha deparado interesantes hallazgos a este respecto.

Primeramente, podemos hablar del canónigo don Antonio de la Peña y Hurtado (†1681), quien se había traído de la Ciudad Eterna una discreta colección pictórica⁴⁶ y cinco relicarios que, a su muerte, ordenó que se pusiesen en la capilla funeraria de su propiedad en la iglesia parroquial de San Pedro de Cisneros, su villa natal⁴⁷. Centrándonos en el género del retrato, es más que evidente la procedencia romana del “*quadro del Pontífice Alejandro Setimo*” y los “*quatro cardenales sin marcos*” que se hallaron en su casa⁴⁸.

Por su parte, el canónigo y protonotario apostólico don Francisco de Santa Clara y Palazuelos (†1681), natural de la villa de Santander, mantuvo, a su regreso a España y hasta su muerte, estrechos vínculos con la Corte Papal. Prueba de ello es que en su testamento ordenó remitir a la ciudad de Roma diez reales de plata para que se dijese una misa por su alma en la iglesia de San Lorenzo Extramuros, así como avisar a la cofradía de la Resurrección en Santiago de los Españoles “*para que se me aga el sufragio como a cofrade que soy*”⁴⁹. Mediante su inventario, hemos comprobado que de Roma se debió traer “*Tres cardenales con marcos negros de medio cuerpo*”⁵⁰.

⁴⁵ HERBERMANN Charles, *Catholic Encyclopedia*, New York, 1913, P. 483.

⁴⁶ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10634, s/f. En su inventario se citan “seis payses de flores romanos con sus marcos, dos países de frutas de Roma con marcos negros de una vara de caída y bara y quarta de largo”, “dos países despojos de guerra de Roma con marcos negros a la florentina” y “dos fruteros de bara de ancho y bara y quarta de largo de Roma con marcos negros”.

⁴⁷ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10634, s/f. “Mando a la dicha yglesia de señor San Pedro cinco relicarios que tengo de Roma para que sirvan y se pongan en dicha mi capilla y que se pongan ansimismo en las funciones que tubiere dicha yglesia.”

⁴⁸ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

⁴⁹ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

⁵⁰ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

En 1682 fallecía el canónigo palentino don Manuel Montero de la Peña. Nos interesa una manda de su testamento cerrado en la que ordenaba que, a su muerte, se entregase a sus primas doña Antonia y doña Catalina Pérez de León —ambas monjas en el convento de San Agustín de la propia ciudad— cien ducados de vellón “*por la mucha merced que me han hecho*” y un cuadro “*de Sant Ysidro Labrador pintura de Roma*”⁵¹. Ésta es la única mención a pintura italiana dentro de su discreta colección pictórica, aunque también contaba con un “*cuadro con la echura de un Pontífice de medio cuerpo en bastidor*”⁵². Como en el caso anterior, la parquedad en la descripción nos impide saber quiénes serían los personajes representados.

Un último ejemplo es el de don Manuel Casado (†1696), abad de Hérmedes y originario de la villa de Dueñas. A través de su *ab intestato*, hemos podido descubrir que poseía una notable colección de pinturas religiosas de origen romano, varios libros “*en lengua ytaliana*” y un manuscrito titulado *Tarifa “para dispensas y despachos de Roma*”⁵³. En cuanto a efigies pictóricas se refiere, contaba con “*un retrato de Ynocencio Papa undecimo de medio cuerpo en bastidor*”⁵⁴. Este pontífice gobernó la iglesia entre 1676 y 1689, período en el que suponemos que el abad de Hérmedes habría viajado a la Ciudad del Tiber.

Menos claro está si, el ya citado don José de Azau, habría estado en la Península Itálica o bien adquirió o encargó en la península el “retrato de un pontífice de medio cuerpo en bastidor” que, junto con el retrato de su padre y varias pinturas de índole religioso colgaban de las paredes de la habitación en la que había estado alojada su difunta hermana⁵⁵.

6. LA POBRE PRESENCIA DE LAS GALERÍAS DE RETRATOS EN LAS MORADAS DE LOS ECLESIÁSTICOS PALENTINOS

Durante nuestra búsqueda documental, -como venimos diciendo, aún en curso-, la mención a agrupaciones de cierto número de retratos de similares características ubicados en una misma sala o una misma morada ha sido más bien anecdótica. De

⁵¹ AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

⁵² AHPP, Protocolos Notariales, Juan de Solórzano Álvarez Girón, caja 10638, s/f.

⁵³ AHPP, Protocolos Notariales, Manuel de Frutos García, caja 7805, s/f.

⁵⁴ AHPP, Protocolos Notariales, Manuel de Frutos García, caja 7805, s/f. Fue adquirido por 20 reales en la almoneda -junto con un “frutero romano”-, por un tal Pedro Vetegón.

⁵⁵ AHPP, Protocolos Notariales, Juan Solórzano Álvarez Gijón, caja 10636, s/f.

hecho, únicamente hemos hallado dos ejemplos; uno de una pequeña galería de retratos papales y otro de la representación de todo un linaje familiar a través de la pintura.

En cuanto al primero de estos casos, es conveniente aclarar que las galerías de retratos de eclesiásticos (obispos, papas o cardenales principalmente), fueron popularizadas a lo largo del siglo XVI, y tienen su precedente más claro en la serie papal pintada en la capilla Sixtina a finales del siglo XV⁵⁶. En ella, aparecían representados de cuerpo entero -junto las efigies de Cristo y San Pedro-, dentro de hornacinas aveneradas. En el caso español, el ejemplo más prematuro lo encontramos en los muros de la sala capitular de la catedral de Toledo, espacio en el que Juan de Borgoña entre 1509 y 1511 representó a sus arzobispos⁵⁷. A ésta, le seguiría en antigüedad la serie del Palacio Episcopal de Tarazona, iniciada en 1556⁵⁸. A partir de este momento, y sobre todo tras el Concilio de Trento (1545-1563), este tipo de galerías se repetirán en numerosos palacios episcopales, recintos religiosos y viviendas de los principales personajes vinculados a la Iglesia⁵⁹. Es interesante mencionar que, aunque maltrecho, desorganizado y con algunas piezas perdidas, se conserva un grupo de retratos episcopales repartidos entre el Museo Catedralicio y el Palacio Episcopal de la ciudad de Palencia.

Al igual que ocurre en el caso de los retratos civiles o áulicos, su agrupación en forma de series o colecciones, al modo de galerías de *viribus illustribus*, conseguía generar una idea de permanencia y continuidad y, por tanto, también de antigüedad. Pero si en el caso de la agrupación de retratos familiares o civiles se contribuía a generar la idea de perpetuación del linaje o estirpe, en los conjuntos representativos de Papas, cardenales, obispos o canónigos, adquiere otro sentido, pues aquí los vínculos de parentesco son coyunturales. Así, podemos extrapolar lo que acertadamente apunta Juan Carlos Lozano López de todos esos conjuntos pictóricos de religiosos:

*“La imagen individual no constituye tanto un fin en sí misma, [...] como un medio para mostrar la causa común y superior que une a los efigiados y los pone en relación con el propio espectador, quien de esta forma se integra, formal y conceptualmente, en el programa pictórico.”*⁶⁰

⁵⁶ TAPIA MÉNDEZ, Aureliano: *Retablo episcopal: galería de retratos de los obispos y arzobispos de Linares (Monterrey) y sus escudos*. Monterrey, 1998, p. 9.

⁵⁷ LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Las galerías de retratos episcopales y sus funciones representativas”, en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid, 2008, pp. 211-218.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁰ *Ibid.*,

Todo lo expresado arriba pierde su sentido en el único caso de esta tipología documentado hasta ahora en la ciudad de Palencia. Su poseedor, el canónigo don Diego de Saldaña Monroy de Lorenzana parece que no le otorgaba una gran importancia a tal conjunto pictórico ya que su pequeña galería papal -compuesta de seis retratos-, se ubicaba en el cuarto de su ama, un espacio muy secundario dentro de la casa⁶¹. Por ello, creemos en este caso que, esta serie de efigies tendría solamente una intención decorativa, rellenando las paredes de un cuarto que, a través de lo reflejado en el inventario *post mortem*, sabemos que era bastante pobre y sencillo. La escueta descripción de “*seis pinturas en vastidor de pontífices de medios cuerpos*”⁶², nos impide ir más allá y conocer quiénes serían los Papas representados y su iconografía. No debían eso sí, ser unas obras de gran calidad, puesto que se vendieron en la almoneda a sólo cinco reales cada una⁶³.

Esas ideas ya mencionadas de representación del poder, dignificación, perdurabilidad y continuidad, unidas al concepto de legitimación a partir de la estirpe, se verá en las galerías de retratos de las principales casas reales y familias nobles europeas. Ese modelo, será exportado e imitado de una manera mucho más sencilla por muchos personajes pertenecientes a las élites locales de los núcleos periféricos a los centros de poder. Este es el caso de la ciudad de Palencia, en la que, hasta el momento, solamente hemos podido documentar un ejemplo de galería familiar en manos de un eclesiástico durante el reinado de Carlos II.

Se trata de un pequeño, pero interesante, conjunto de retratos que representaban a varios familiares de don Nicolás de Colmenares Mendoza y Velasco, arcedianado de Campos (†1684), distribuidas en dos salas de la planta inferior y una de la planta superior de su vivienda. El apellido nos es familiar, pues es el sobrino y uno de los herederos del ya citado don Diego de Colmenares Hurtado de Mendoza, poseedor de la ya mencionada colección pictórica de origen romano. Precisamente don Nicolás obtuvo su prebenda de su tío utilizando la vía de resigna. Ello le eximió de tener que viajar a la Ciudad del Tíber en busca de fortuna, de ahí que apenas cuente con obras de origen romano entre sus bienes. Por el contrario, contaba con la citada serie pictórica, que representaba a los principales miembros de su familia.

⁶¹ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

⁶² AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

⁶³ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7380, s/f.

Hasta el momento, la falta de más datos documentales nos impide saber si esta pequeña galería respondería a un encargo suyo, o bien, una parte, pudiera haber sido heredada de otro de sus tíos, don Felipe de Colmenares y Hurtado de Mendoza, que ocupó en el Cabildo palentino la dignidad de Abad de Lebanza. Por el momento, al no haber encontrado aún su testamento o inventario *post mortem*, no podemos arrojar más luz sobre esta cuestión⁶⁴. Sea como fuere, lo que está claro es que, en el momento de su muerte, estas pinturas obraban en poder de don Nicolás de Colmenares.

En el listado de sus bienes hecho tras su óbito⁶⁵, aparecen citados un total de ocho retratos. La serie —toda ella en bastidor—, comenzaba con la representación de don Juan Hurtado de Mendoza, tío abuelo de don Nicolás e iniciador de la saga que coparía la dignidad de arcediano de Campos hasta principios del siglo XVIII⁶⁶. En otro lienzo, aparecía “*de medio cuerpo en bastidor*” el hermano y abuelo de don Nicolás, don José de Colmenares y Hurtado de Mendoza, que desempeñó el cargo de Oidor en la Real Audiencia de La Coruña. También se menciona un “*retrato del mismo altor de la abuela de dicho arcediano*”⁶⁷, que se correspondería con la esposa del anterior, doña Manuela Jiménez de Espinaredo⁶⁸. Estas tres obras, que serían de similares características, se completaban con la imagen de medio cuerpo del padre de don Nicolás, don Francisco de Colmenares Hurtado de Mendoza, que fue abogado en la Real Chancillería de Valladolid. Suponemos que la “*pintura pequeña de medio cuerpo de mujer en vastidor de dos tercias de largo*” que se cita en el inventario, describiese la efigie de la madre de don Nicolás y esposa de don Francisco de Colmenares, llamada doña Ana María de Velasco. El cuadro de mayor tamaño, y presumiblemente el principal, era el retrato de su tío y también arcediano de Campos don Diego de Colmenares Hurtado de Mendoza, que, como ya hemos dicho, había resignado en don Nicolás su prebenda y lo había dejado por uno de sus herederos. En este caso, se nos aclara que el representado, aparecía “*de cuerpo entero, [...] sentado en una silla*”⁶⁹. Es lógico pensar que quisiese destacarlo frente al resto de personajes familiares como una manera de agradecer o

⁶⁴ Don Felipe de Colmenares y su sobrino don Nicolás de Colmenares aparecen juntos actuando como testamentarios de don Diego de Colmenares. La desaparición de menciones en los documentos a don Felipe se produce en 1680, por lo que suponemos que fallecería en torno a esa fecha.

⁶⁵ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7393, s/f.

⁶⁶ Véase nota al pie número 33.

⁶⁷ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7393, s/f.

⁶⁸ Esta mujer fue una de las herederas de don Diego, por lo que debió fallecer con posterioridad a 1676.

⁶⁹ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7393, s/f.

reflejar el gran número de dádivas que había recibido de él⁷⁰. Para finalizar, se citan también en el inventario *post mortem* de don Nicolás de Colmenares “*dos retratos de monjas brijidas la una con una vela en la mano y la otra con palma*”⁷¹. Un detenido análisis de su testamento, nos ha permitido averiguar que se trataría de dos tías suyas, hermanas de don Francisco, don Felipe y don Diego de Colmenares. Así, por una manda testamentaria enviaba dos “*Niños de Nápoles*” a sus tías monjas, llamadas Catalina de la Asunción y Ana de la Purificación, que habitaban en el convento de Santa Brígida de Valladolid⁷².

Es interesante ver también cómo se describen algo más estas dos pinturas, indicándose los elementos iconográficos de la “*vela*” y la “*palma*”. Así pues, vemos cómo, junto a la intención de querer guardar el recuerdo de los miembros de la familia, o demostrar algún tipo de deuda o respeto a un deudo protector, estos retratos contribuirían a destacar las virtudes, nobleza o preeminencia social del poseedor a través de la muestra de los miembros de su linaje, —y más aún si éstos habían alcanzado algún cargo importante o habían destacado por sus servicios a la Monarquía o a la Iglesia—, como era el caso de su padre, su tío y su abuelo.

⁷⁰ Por el testamento de don Diego de Colmenares Hurtado de Mendoza sabemos que, A la muerte de su hermano don Francisco, acoje en su casa a sus hijos don Nicolás y don Carlos de Colmenares. Además le pagó a ambos los estudios y las bulas de coadjutoría para don Nicolás. Además ambos hermanos serán dos de los herederos de don Diego.

⁷¹ AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7393, s/f.

⁷² AHPP, Protocolos Notariales, Francisco Montero, caja 7393, s/f.