



¿Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, o Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real? Re-identificación de un retrato ecuestre de Massimo Stanzione

Ana Minguito Palomares¹; J. Carmelo Visdomine Lozano²

Recibido: 8 de enero de 2017 / Aceptado: 30 de abril de 2017

Resumen. En este trabajo se cuestiona la identificación tradicional de uno de los dos retratos ecuestres ejecutados por Massimo Stanzione (1585-1656), proponiéndose una identidad diferente. Hasta ahora estaba acreditada la identidad de uno de estos dos retratos en la persona de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, mientras del otro retrato se venía suponiendo que se trataba de Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres. Gracias al análisis documental, histórico e iconográfico que desarrollamos a continuación, llegamos a la conclusión de que el personaje representado no es Medina de las Torres, sino Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real, y hermano del VIII conde de Oñate.

Palabras clave: Beltrán de Guevara; Medina de las Torres; Stanzione; retrato ecuestre.

[en] Ramiro Núñez de Guzmán, duke of Medina de las Torres, or Beltrán Vélez de Guevara, Marquis of Campo Real? Re-Identification of an Equestrian Portrait Painted by Massimo Stanzione

Abstract. This paper questions the identification that traditionally has matched one equestrian portrait painted by Massimo Stanzione (1585-1656) to a Spanish noble. Stanzione painted two equestrian portraits. To date, only one out of the two personalities represented by Stanzione in this way has been effectively identified as Iñigo Vélez de Guevara, VIII count of Oñate; meanwhile, historians of Arts have only supposed that the other one was Ramiro Núñez de Guzmán, duke of Medina de las Torres. In the light of our documentary, historical and iconographic analysis, we conclude that this personality is not Medina de las Torres, but Beltrán Vélez de Guevara, marquis of Campo Real, brother of the VIII count of Oñate.

Keywords: Beltrán de Guevara; Medina de las Torres; Stanzione; equestrian portrait.

Sumario. 1. Identificación del personaje. 1.1. Documentación e inventarios. 1.2. Atributos fisionómicos identificativos, de familia y de linaje. 1.3. Elementos de su posición y oficio en la corte: la llave capona. 1.4. Claves escenográficas de la obra. 2. Conclusión.

¹ Doctora en Historia Moderna
anaminguito@gmail.com

² Doctor en Psicología
JCarmelo.Visdomine@dgip.mir.es

Cómo citar: Minguito Palomares, A.; Visdomine Lozano, J.C. (2017): ¿Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, o Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real? Re-identificación de un retrato ecuestre de Massimo Stanzione, en *Anales de Historia del Arte* 27, 57-81.

Massimo Stanzione (1585-1656) nació en Orta de Antella, en la provincia de Caserta (Nápoles). Se formó en Roma entre los años 1617 y 1630, donde trabajó en la iglesia de Santa María della Scala, y fue discípulo de Santafede y Caracciolo³. En Roma, gracias a las recomendaciones favorables del V conde de Oñate, Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, embajador ante la Santa Sede, y padre de Beltrán de Guevara, Stanzione consiguió que se le concediera una cruz de Portugal⁴. La concesión de una prebenda así a un artista marcaba la relación de patronazgo y a su vez de reconocimiento social, elevando la categoría social del galardonado a un estrato próximo al de la nobleza de sangre, en aquellos casos en que no contaba con ella, distinguiéndole además como fiel servidor de Dios y de la Monarquía (otros artistas del momento que consiguieron su inclusión en alguna orden militar fueron por ejemplo Lope de Vega, Quevedo, Ribera, Velázquez y Calderón de la Barca, y algunos no dudaron en posar mostrando la cruz de su orden). A lo largo de su carrera realizó trabajos de contenido religioso en su mayor parte⁵, si bien su gran obra de contenido político será la que le encargue el VIII conde de Oñate, Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, hermano de Beltrán de Guevara, y virrey de Nápoles, en 1650 para la decoración de la *sala dei Viceré* en el Palacio Real de ese reino. Allí representará a los distintos virreyes que gobernaron el reino hasta ese momento, además de realizar un gran retrato ecuestre suyo que presidía la sala⁶. El otro gran retrato ecuestre conocido de Stanzione es

³ D. COLONNESI, *L'intervento di Massimo Stanzione in Santa Maria del Purgatorio ad Arco*, Napoli, Luciano Editori, 2016; B. DE DOMINICI, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli, Stampatori del Real Palazzo, 1743, p. 45; A. DELLA RAGIONE, *Massimo Stanzione e la sua scuola*. Napoli, Edizioni Napoli Arte, 2010; L. FERRARI, *Onomasticon. Repertorio Bio-bibliografico degli Scrittori Italiani 1501-1850*. Milán, 1947; M. V. FONTANA, Nel segno del Cavalier Stanzione : due aggiunte a Santillo Sannino, *ArtItaliae*, 2015, 21, pp. 16-23; S. SCHUTZE, "Assonanze e contrapposti: Stanzione e Guarino due protagonisti del Seicento napoletano". En: M. A. PAVONE, D. PASCULLI, Francesco Guarini. Nuovi contributi. 2 - Napoli, Artstudio Paparo, 2014, pp. 19-31; N. SPINOSA, *Tres Siglos de Oro de la pintura napolitana. De Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*, Burgos, Caja Duero, 2003; T. WILLETTE, *Massimo Stanzione and Bernardo de Dominici: The life and work of a Neapolitan painter*, Dissertation/Thesis, Johns Hopkins University, 1988.

⁴ A. MINGUITO, *Nápoles y el virrey conde de Oñate (1648-1653): la estrategia del poder y el resurgir del reino*, Madrid, Sílex, 2011, p. 466. La concesión se produjo en 1627. Se trata de la cruz de la Orden de los Caballeros de Cristo, utilizada como emblema náutico en el velamen de las carabelas portuguesas durante el descubrimiento, y cuyos orígenes algunos autores establecen en el priorato del Temple radicado en Portugal. Enrique el Navegante fue Gran Maestre de la orden. Precisamente en 1627 Felipe IV promulgó la reforma de sus estatutos acordada en el capítulo general de Tomar en 1619, y con los que se intentaba revitalizar el carácter monástico de la orden. Las condiciones de admisión eran la nobleza de nacimiento, y, o bien dos años de servicio en África, o bien tres años embarcado, aunque las encomiendas de la orden sólo podían ser dirigidas por quienes habían servido tres años en África o cinco en la flota. Ver J. NICHOLAS NAPOLI, *The Ethics of Ornament in Early Modern Naples. Fashioning the Certosa di San Martino*, Ashgate, London, 2015, pp. 143-187; M.I. RODRIGUES FERREIRA, *A Normativa Das Ordens Militares Portuguesas (Séculos XII-XVI) Poderes, Sociedade, Espiritualidade* Volume I, Lisboa, Porto, 2004.

⁵ B. DE DOMINICI, *Vite de Pittori...*, op. cit., p. 46.

⁶ C. CELANO, Y G. CHIARINI, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 5 vol., Napoli, Stamperia Floriana, t.IV, 1856-1860, pp. 596-597; D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de governi de vicere del regno di Napoli*, Nella nuova stampa del Parrino, 1694, t.II, p. 455; A. MINGUITO, *Nápoles y el virrey...*, op. cit., p. 17; V. MANFRÉ, Y I. MAURO (2010-2011) "Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola", *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2010-2011*, p. 119.

el que ha venido siendo identificado con Medina de las Torres. Esta identificación es fruto de la tesis interpretativa que en el año 1992 Schutze y Willette hicieron de la obra, como veremos más adelante⁷. El año de ejecución de este segundo retrato nos es desconocido al no constar mención alguna sobre el mismo⁸. De hecho, no se conoce documento escrito por el momento donde se refiera la existencia de un retrato ecuestre de Medina de las Torres. Tomando por buena la identificación del personaje representado con Medina de las Torres, esto implicaría que se realizó entre 1637 y 1644, que fue lo que duró su virreinato en Nápoles. La reidentificación que proponemos en este trabajo a favor de Beltrán de Guevara lo situaría al menos una década más tarde, aproximadamente entre 1650 y 1652, periodo de estancia en Italia de Beltrán. No hay dato alguno tampoco por el momento sobre la ubicación original de este retrato, ni sobre su llegada hasta el lugar donde se encuentra actualmente. Sin embargo, la nueva identificación del personaje que aquí proponemos, sí nos permitirá localizarlo, como veremos líneas más abajo, en el palacio de los condes de Oñate que se encontraba en la calle Mayor de Madrid.

Centrémonos en primer lugar en la figura de Medina de las Torres, y en su relación con la casa de los Oñate. Ramiro Felipe (o Felípez) Núñez de Guzmán (1600-1668) llegó a ostentar los títulos de II marqués de Toral, marqués de Heliche (consorte), duque de Medina de las Torres, príncipe de Stigliano, y otros muchos más, además del cargo de virrey y capitán general de Nápoles entre los años 1637 y 1644⁹. Su recorrido en la corte estuvo marcado por la sombra de su suegro, el conde-duque de Olivares, aunque luego pasaría a un segundo plano, en beneficio del sobrino de éste, Luis Méndez de Haro¹⁰. El último intento de Medina de consolidar su posición personal y política será su boda en 1659 con Catalina Vélez de Guevara y Manrique de la Cerda, hija de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, heredera del título y viuda a su vez de su tío Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real, muerto en 1652 mientras ocupaba el virreinato en Cerdeña¹¹. Es por este enlace con Catalina, IX condesa de Oñate, por lo que se ha venido pensando que el segundo de los retratos ecuestres aparecidos entre las propiedades de los sucesores de los condes de Oñate, los marqueses de Sierra Bullones¹², era Medina de las Torres.

Recordemos que el I marqués de Sierra Bullones, Juan de Zabala y de la Puente (1804-1879) se casó en 1839 con María del Pilar Guzmán y de la Cerda, XIX condesa de Oñate, hija de Diego Isidro Guzmán y de la Cerda, XV conde de Oñate, y de María Magdalena Caballero¹³. Esta María del Pilar heredó el título tras la muerte sin sucesión de tres de sus hermanos. La sucesión de la casa de Oñate sobre estos Guz-

⁷ S. SCHUTZE, Y T. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'Opera completa*, Napoli: Electa, 1992, pp. 318, 263, 264, ficha A51.

⁸ Entre las fototecas consultadas se puede citar: Fondazione Federico Zeri, Bibliotheca Hertziana de Roma, Kunsthistorischen Institut de Florencia, Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte de Múnich, Instituto Amatlter de Arte Hispánico, Fototeca del Departamento de Historia del Arte del CSIC, entre otras.

⁹ ANÓNIMO, *Description genealogica y historica de la ilustre casa de Sousa*, Madrid, Francisco Xavier Garcia, 1770, p. 149; F. VICECONTE, *Il duca de Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistica e decadenza della monarchia*, tesis doctoral, Barcelona, UB, 2013, p. 177.

¹⁰ Sobre Olivares, J. H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares, Madrid, Crítica, 2004* y G. MARAÑÓN, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid: Espasa Calpe, 1936.

¹¹ F. VICECONTE, *Il duca de Medina...*, *op. cit.*, p. 114.

¹² Los marqueses de Sierra Bullones, propietarios del retrato ecuestre, son, a día de hoy, don Evaristo Martín de Sandoval y Freire de Tejada y doña María del Carmen Travesedo y Colón de Carvajal, hija de don Jose María Travesedo y Martínez de la Riva (1924-1993), XXIV conde de Oñate.

¹³ *Elenco de Grandezas y Títulos Nobiliarios Españoles*. Instituto "Salazar y Castro", C.S.I.C., 1968, p. 546.

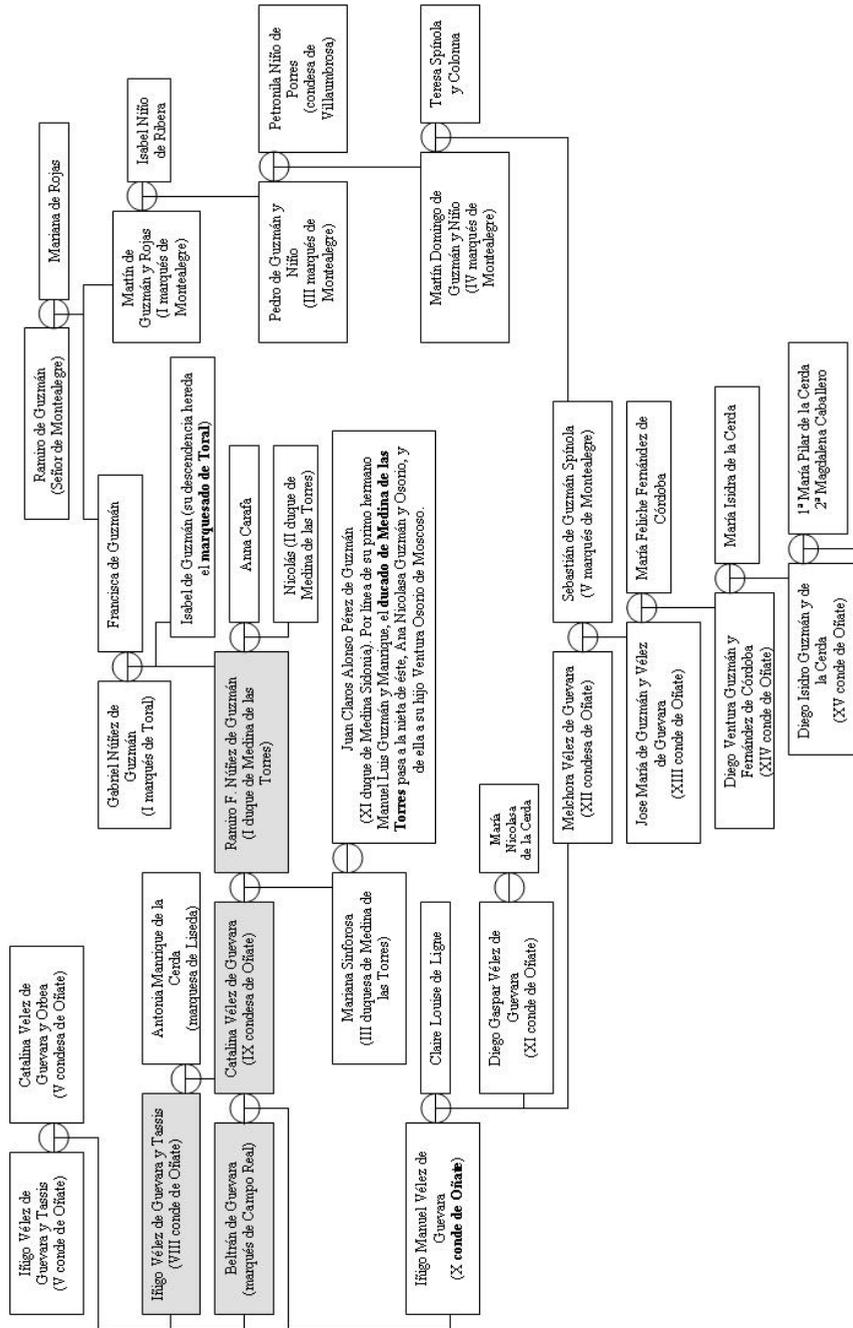
mán pudo afianzar la idea de que el personaje representado, que sin duda había ejercido el cargo de virrey por su caracterización, podía ser otro de los posibles nobles emparentados con la casa que había ocupado tal cargo (aparte, claro está, del otro virrey retratado a caballo, el VIII conde de Oñate), por lo que se pensó que podría ser Ramiro Felípez Núñez de Guzmán. Sin embargo, esta María del Pilar procedía de una rama paralela a la del duque de Medina de las Torres, al ser tataranieta de Sebastián de Guzmán Espínola, marqués de Montealegre, quien había contraído matrimonio en 1724 con Melchora Vélez de Guevara, XII condesa de Oñate, haciendo pasar a esta rama de los Guzmán el título de Oñate (Cuadro 1). Este Sebastián de Guzmán, no era descendiente directo de Medina de las Torres, sino que, antes bien, pertenecía a una rama lateral y era bisnieto de Martín de Guzmán, I marqués de Montealegre. El primer ascendiente común es la hermana del bisabuelo de Sebastián de Guzmán, Francisca de Guzmán, madre a su vez de Medina de las Torres¹⁴. Por lo tanto, esta distancia genealógica no hace pensar en una fácil confluencia de la herencia del ducado de Medina de las Torres sobre un pariente tan lejano al momento de su muerte, y que procedía de una línea anterior a la de la adquisición del ducado. De hecho, la sucesión en el ducado de Medina de las Torres transcurre por una línea genealógica diferente, y se distancia de la del condado de Oñate a la muerte de Mariana Sinforosa Guzmán y Vélez de Guevara en 1723, hija de Medina de las Torres y Catalina Vélez de Guevara.

Mariana Sinforosa de Guzmán y Vélez de Guevara heredó el ducado al morir su hermanastro mayor Nicolás Núñez de Guzmán y Carafa sin descendencia. Sin embargo, al morir Mariana sin sucesión de su marido, Juan Claros Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, el ducado de Medina de las Torres pasó en línea lateral de este Medina Sidonia a Ana Nicolasa Guzmán y Osorio, XIII marquesa de Astorga¹⁵. El marquesado de Toral, al provenir del padre de Ramiro Felipez, pasó a la línea de Isabel de Guzmán y Guzmán, hermana del duque de Medina de las Torres, y de ahí a Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Guzmán, hijo de aquella¹⁶. La sucesión en el condado de Oñate iba ya por línea del hermanastro mayor de Mariana Sinforosa, Iñigo Manuel Vélez de Guevara, sucesión que por la muerte sin descendencia del hijo mayor de Iñigo Manuel, de nombre Diego Gaspar, pasa a una rama lejana de los Guzmanes, como hemos dicho anteriormente, a través del matrimonio de su hija Melchora Vélez de Guevara con Sebastián de Guzmán Espínola. Esta fue la forma en que se disgregaron estos títulos, sus mayorazgos y estados, y, por tanto, entendemos también las pertenencias vinculadas a los mismos. De ahí que digamos que no tendría mucho sentido que una pertenencia del duque de Medina de las Torres, teniendo además en cuenta su valor, se quedara en la línea de los Oñate, como así consta, y no en la de los Medina de las Torres propiamente.

¹⁴ Tabla genealógica de la familia de Guzmán, señores de Toral, duques de Medina de las Torres y marqueses de Monte Alegre, Real Academia de la Historia (RAH), *Salazar y Castro*, inv. 24581.

¹⁵ F. GONZÁLEZ-DORIA, *Diccionario heráldico y nobiliario de los Reinos de España*, Trigo Ediciones, Madrid, 2000. J. M. SOLER SALCEDO, *Nobleza española: grandeza inmemorial, 1520*, Madrid, Visión Libros, p. 150. Aunque el hijo de esta Ana Nicolasa, Ventura Osorio de Moscoso se casó con la hija del XIII conde de Oñate, Concepción de Guzmán y Fernández de Córdoba, este enlace no sirvió para hacer confluír los títulos de Oñate y Medina de las Torres.

¹⁶ J.F. RIVAROLA Y PINEDA, *Monarquía española, blason de su nobleza*. Madrid: Imprenta de Alonso de Mora, t.II. 1736, p. 135.



Cuadro 1. Cuadro genealógico donde se aprecia el enlace de los Vélaz de Guevara con los Guzmán en los siglos XVII y XVIII, así como las líneas paralelas de los Nuñez de Guzmán, marqueses de Toral, y los Guzmán, marqueses de Monteleagre.

Beltrán de Guevara (1607 - 1652), por su parte, fue hermano, como ya hemos señalado, de Íñigo Vélez de Guevara (1598-1658), VIII conde de Oñate y III de Villamediana, virrey de Nápoles durante el sexenio 1648-1653. Durante la campaña militar que el conde tuvo que abordar en Toscana, este consigue del rey el nombramiento de Beltrán como lugarteniente *ad interim* en Nápoles, en el verano del año 1650, mandato que durará apenas un año. Mas tarde, al ser designado virrey de Cerdeña en 1651, Beltrán solicitará la gracia de ostentar el único título que llegará a tener, el de “marqués de Campo Real”¹⁷. Morirá en 1652 mientras ejercía este cargo, dejando como herederos a María Antonia, Íñigo Manuel, Beltrán Manuel, Antonio, y Josefa María, todos ellos fruto de su matrimonio con su sobrina Catalina, IX condesa de Oñate¹⁸. Aclarada por tanto la lógica sucesoria y la dispersión de ambos linajes, pasemos a centrarnos en los aspectos fundamentales de la re-identificación del retrato.

1. Identificación del personaje

1.1. Documentación e inventarios

El retrato del que nos ocupamos consiste en un óleo sobre tela de similares dimensiones a las de aquel que representa a Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate. En concreto mide 301,6 x 246,5 cm y, aunque se encuentra en buen estado de conservación, su bastidor no es el original¹⁹. El retrato del VIII conde de Oñate mide 305 x 240 cm y fue restaurado con ocasión de la exposición “Mil años del caballo en el arte hispánico”. En ambos retratos la firma de Stanzone (“EQ.MA.F”, o “Equestris Maximus Fecit”, esto es “hecho por el Caballero Máximo”, en alusión, recordemos, a su título de caballero templario) aparece en una roca a los pies de sendos caballos²⁰. El personaje aparece ataviado con traje de gala bordado en oro, y cubierto con sombrero negro emplumado en rojo y blanco, asiendo con la mano izquierda las riendas, y con la derecha la bengala de capitán general, que revela su cargo. Se sitúa sobre un montículo, y al fondo se divisa el mar, y tras él una ciudad costera donde relumbra un edificio blanco por encima del conjunto arquitectónico que el pintor quiso representar difuminado en la lejanía (imagen 1). El retrato se encuentra cedido en préstamo

¹⁷ Para todo lo concerniente a la vida y carrera política de Beltrán de Guevara, véase A. MINGUITO, “Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real (1607-1652) y los virreinos de Nápoles y Cerdeña a mediados del s. XVII”. En J. MARTINEZ MILLAN y J. E. HORTAL (dir.) *La corte de Felipe IV. Reconfiguración de la Monarquía Hispana. Los reinos*. Madrid, Polifemo, 2017, en prensa; A. MINGUITO, *Nápoles y el virrey...*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸ L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la casa de Lara*, Madrid, Mateo de Llamas, 1697, t.II, pp. 91-93.

¹⁹ Agradecemos a Francisco Rosales Martín, archivero de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, tanto la completa información suministrada sobre la obra, como sus gestiones para poder reproducirla. Según dicha información el proyecto de conservación y restauración del lienzo fue llevado a cabo por el Gabinete de conservación y restauración S.L. de Madrid, dirigido por Ana Calvo, entre abril y noviembre del 2006.

²⁰ VV.AA., *Mil años del caballo en el arte hispánico*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2001, p. 207. Hoy día, el retrato ecuestre del VIII conde de Oñate se encuentra en depósito, y “adscrito perpetuamente”, en palabras de Sánchez Cantón, en el Instituto Valencia de don Juan, que lo tiene con nº de catálogo 57, al haber fundado este instituto D^a Adelaida Crooke y Guzmán de Osma, hija de los condes de Valencia de don Juan y nieta de aquél en quien confluyeron ambos títulos, el de Oñate y el de Valencia de don Juan, don Diego Isidro Guzmán y de la Cerda (1776-1849), XXIII conde de Valencia de don Juan, y XV de Oñate, ver F.J. SANCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de don Juan*. Madrid, IVDJ, 1923, p. XV. La pintura está expuesta al público en la sala del archivo de dicha institución.

gratuito desde 2006 a la Real Maestranza de Caballería de Ronda, y se encuentra expuesto en la sala de armas antiguas de la misma.

Según la identificación tradicional del personaje hecha por Schuetze y Willette en 1992²¹, y que se basa exclusivamente en el parecido formal de los personajes, y en el hecho de que la pintura perteneciera a los sucesores de la IX condesa de Oñate, tercera mujer del duque de Medina de las Torres, este cuadro, al tratarse según ellos de Medina, se habría ejecutado entre los años 1637 y 1644. Efectivamente, durante estas fechas, podemos ubicar a Stanzone en la ciudad, sin embargo, de ser Medina de las Torres el personaje representado, habría pasado un intervalo de más de diez años entre este retrato y el otro retrato ecuestre ejecutado por el pintor napolitano, aquel en que se representa a Íñigo Vélez de Guevara (1597-1658), VIII conde de Oñate y virrey de Nápoles entre 1648 y 1653.

La edad de Stanzone cuando pintó el primer retrato ecuestre sería de unos cincuenta años, y, si damos por buena la identificación con Medina del cuadro, al cabo de esos más de diez años el pintor habría ejecutado otro retrato ecuestre, el de Oñate, sin que ni antes ni en ese intervalo hubiera hecho ningún otro retrato (ecuestre o no) a ningún virrey, y sin variación perceptible de composición, técnica y dimensiones. Algunos de los virreyes que coincidieron con Stanzone y que pudieron haber requerido los servicios del pintor, fueron por ejemplo el duque de Alba (1622-1629), el conde de Monterrey (1631-1636), el Almirante de Castilla (1644-1646), el duque de Arcos (1646-1648) y el conde de Castriello (1653-1658), y salvo las pinturas realizadas por orden de Oñate (para la sala de los virreyes y que incluyen su retrato personal a caballo), no se tiene constancia de ninguna otra representación virreinal²².

Parece por lo tanto no tener mucho sentido, según la trayectoria vital y pictórica de Stanzone, realizar la identificación de este retrato ecuestre con Medina de las Torres, retrato que es pareja casi exacta al del VIII conde de Oñate. Por otra parte, hay que tener en cuenta, que uno de los pintores más valorados durante el gobierno del duque de Medina de las Torres (1637-1644) no es Stanzone, sino Jusepe de Ribera²³, de quien Núñez de Guzmán conservará numerosos retratos en su guardarropía, y a quien realizaría numerosos encargos²⁴. Stanzone es precisamente uno de los pintores

²¹ S. SCHUTZE, Y T. WILLETTE, *Massimo Stanzone... op. cit.*, p. 318.

²² Los retratos de los virreyes de la *sala dei Vicerè* encargados a Stanzone serían un total de 43, y su imagen habría sido reproducida por Federico Pesca y otros grabadores en la obra D. A. PARRINO, *Teatro eroico, op. cit.* Así nos lo confirma el propio Parrino en las páginas iniciales de la obra. F. STRAZZULLO, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro: documenti inediti*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978: p. 85, da cuenta de la participación de Stanzone en una obra coral en 1646, que completaba la realizada por Domenichino en la capilla del Tesoro, donde aparecía el virrey del momento junto a sus ministros en acto de penitencia. Así mismo, parece haber participado en 1629 en la decoración de los arcos triunfales levantados en las calles de Nápoles para la celebración del día de San Juan, y en honor del virrey Antonio Alvarez de Toledo y Beaumont, V duque de Alba y condestable de Navarra, ver F. ORILIA, *Il zodiaco, over; idea di perfezzione di precenci: formata dall'heroiche virtù dell'illvstriss. et eccellentiss. signore D. Antonio Alvarez di Toledo, duca d'Alba vicere di Napoli: rapresentata come in vn trionfo dal fidelissimo popolo napoletano: per opera del dottore Francesco Antonio Scacciauento suo eletto: nella pomposissima festa di San Gio. Battista, celebrata à 23. di giugno 1629. per il settimo anno del suo gouerno*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1930; C.J. HERNANDO SANCHEZ, “¿Una corte sin rey? Imagen virreinal y saber ceremonial en Nápoles”. En A. CABEZA Y A. CARRASCO (coord.), *Saber y gobierno. Ideas y prácticas del poder en la monarquía de España (s. XVII)*, Madrid, Actas, 2013, p. 179.

²³ F. BOUZA, “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)”, *Boletín del Museo del Prado*, t.XXVII, n. 45, 2009, p. 53.

²⁴ Algunas de estas obras son el “Jacob y el rebaño de Labán” y “La liberación de san Pedro”, ver M. BURKE, “Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres”, *The Burlington Magazine*, vol. cxxxi, n. ° 1031, Londres, 1989, pp. 132 -136.



Figura 1. Retratos ecuestres pintados por Massimo Stanzione. A la izquierda retrato ecuestre re-identificado como Beltrán de Guevara, marqués de Campo Real (hasta ahora identificado con Medina de las Torres), Real Maestranza de Caballería de Ronda. A la derecha retrato de Inigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, Instituto Valencia de don Juan, Fotografía de Alvaro Minguito y David Fernández.

ausentes en las colecciones de Medina de las Torres, como parece confirmar el análisis que Fernando Bouza hace de sus distintos inventarios, donde encuentra obras de Recco, Beltrano, Wals, Compagno, Codazzi, Azzolino, Bassano, Rafael, Correggio, Caravaggio, y tantos otros²⁵. Pero en ningún caso se recoge ningún cuadro de Massimo Stanzione, que parece haber desarrollado su obra durante esos años en distintos entornos eclesiásticos de Nápoles, más que en labores directamente relacionadas con la corte²⁶. Ni en estos inventarios de mercancías trasladadas desde Nápoles a la península, ni en los inventarios testamentales del propio Medina de las Torres de 1668, ni de su mujer Catalina Vélez de Guevara de 1685, publicados ambos por Burke y Cherry, hay constancia de ninguna obra de Stanzione, y mucho menos consta la descripción de un retrato ecuestre de Ramiro Nuñez de Guzmán²⁷. La única descripción que aparece de un retrato de Medina de las Torres está en el inventario de *guardarobba* de 1638 a 1641 que publica Bouza, donde se puede leer “Il Ritratto del Eccmo Sgr Duca di Medina mio sigre figura tutta intiera vestito da soldado co’ bastone in mano co’ tavolino e pano torchino co il cappello co’ cornice d’oro profurata di pmi diece di mano di Dn Cesare Francese”²⁸. Como vemos, este retrato poco tiene que ver con un retrato ecuestre, pues el personaje aparece de cuerpo entero, adornado el espacio como era habitual, colocando sobre una mesa un objeto y con una cortina detrás del personaje²⁹. En este caso el pintor coloca un sombrero en la mesa. Además, el autor que firma la obra es “Cesare Francese”, que podría identificarse con Cesare Francanzano (1605-1651)³⁰. Entre los diversos retratos ejecutados por Francanzano, entre ellos numerosos santos como Santa Lucía, San Jerónimo, San Pedro, San Pablo, etc., e incluso un retrato de filósofo atribuido a ambos hermanos, Cesare y Francesco Francanzano, no aparece ninguno asimilado al descrito³¹. Por otra parte, no encontramos ningún retrato ecuestre, o alguna otra obra firmada por Stanzione, ni entre los inventarios de su hijo Nicolás³², ni en la tasación de bienes de Medina de la Torres que hace Carreño de Miranda tras su muerte³³, y las únicas representaciones que se conocen del duque de Medina de las Torres son el busto atribuido a Giuliano

²⁵ F. BOUZA, “De Rafael a Ribera... *op. cit.* p. 52.

²⁶ Escasos son los ejemplos de retratos en los que Stanzione no hizo protagonistas a santos o mártires. Se pueden citar, entre otros, el retrato de una *gentildonna* en traje típico napolitano, el retrato del jesuita Alvaro Semedo, el retrato de un *suonatore di chitarra*, y el retrato del cardenal Ascanio Filomario, arzobispo de Nápoles, atribuido a Stanzione por la Fundación Federico Zeri.

²⁷ M. BURKE, Y P. CHERRY, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 2 vol, 1997, pp. 618-622.

²⁸ AHN, consejos suprimidos, leg. 51182/1/5, f. 69v cit. en F. BOUZA, “De Rafael a Ribera...” *op. cit.*: p. 67.

²⁹ G. MARTÍNEZ DEL VALLE, *La imagen del poder: el retrato sevillano del siglo XVII*, Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería, 2010; H. TREVOR-ROPER, *Príncipes y artistas: mecenazgo e ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo: (1517-1623)*, Madrid, Celeste, 1992; S. WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, 2007.

³⁰ Francanzano se formó inicialmente en Apulia, para pasar en 1630 junto a su hermano a trabajar en el taller napolitano de Ribera. En 1637 se le encargaron una serie de trabajos mitológicos para la decoración del palacio del Buen Retiro, viéndose influenciado en la última parte de su carrera por la pintura de Stanzione y Reni. Ver N. SPINOSA, *Tres Siglos de Oro de la Pintura Napolitana. De Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*, Ed. Caja Duero, 2003; F. LOFANO, “Fratelli molto virtuosi in pittura, ma disgraziati a segno?: nuove considerazioni sull’attività dei Francanzano”, *Valori tattili*, N° 00.2011, 2011, pp. 92-107.

³¹ Ver F. SAVERIO VISTA, *Cesare e Francesco fratelli Francanzano: pittori barlettani*, Napoli, 1902; A. DELLA RAGIONE Y R. DORONZO, *Cesare Francanzano: opera completa*, Napoli, Zaccaria, 2014.

³² F. VICECONTE, *Il duca de Medina...*, *op. cit.*, p. 164 y ss.

³³ *Ibidem*.

Finelli custodiado por el Museo del Prado³⁴, y un retrato anónimo de medio cuerpo perteneciente a una colección particular en Madrid.

Frente a este vacío documental vinculado a Medina de las Torres, quien sí nos da cuenta de una descripción de un retrato ecuestre de Beltrán de Guevara es Barrio Moya, quien publica por primera vez uno de los inventarios testamentales de los Oñate de principios del s. XVIII. Barrio Moya no cita, sin embargo, la fuente original del manuscrito o protocolo del que transcribe el inventario. El retrato ecuestre de Beltrán de Guevara que aparece en este inventario no ha sido hasta el momento ni identificado ni atribuido a autor alguno. Sólo existe otro retrato cuyo personaje ha sido identificado con Beltrán de Guevara por parte de Francisco José Sánchez Cantón, y es un retrato al natural o de cuerpo entero de un caballero joven acompañado de una mesa donde reposa una celada³⁵. Es ya entre las legaciones mutuas que se hacen entre sí los hijos de don Diego Isidro de Guzmán, XV conde de Oñate, a finales del s. XIX, cuando don Guillermo José de Osma, marido de doña Adelaida Crooke, condesa de Valencia de don Juan, y cofundador del Instituto, habla de “los dos retratos ecuestres” de la familia, aunque sin identificarlos³⁶. Como decíamos, es Barrio Moya el que aporta una identificación de todos los retratos ecuestres de la familia. Una nota recogida en el inventario de 1709 que encarga el XI conde de Oñate, Diego Gaspar Vélez de Guevara, confirma que en esos años la familia cuenta ya con varios retratos ecuestres en su patrimonio en el palacio de los condes de Oñate en Madrid, dos de Iñigo Vélez de Guevara (uno sería el de Stanzione y otro el de Ribera que aparece en los inventarios de su hija la IX condesa de Oñate)³⁷, y otro de Beltrán. En este documento se habla de “...un retrato de Don Beltrán de Guevara abuelo de el conde mi señor a cavallo, de quatro baras de alto y tres de ancho, marco dorado y tallado. _ otro retrato del Conde mi señor, bisabuelo de Su Excelencia con marco dorado y tallado como el antecedente. _ (...) otro retrato a cavallo del visabuelo del conde mi señor, de quatro baras de alto y tres de ancho con marco dorado y tallado que está en el salón...”³⁸. Esta descripción nos pone ante un retrato ecuestre de Beltrán de las mismas características y dimensiones que las de aquel que Stanzione le hizo a su hermano, el VIII conde de Oñate, y que por tanto, encajaría con el retrato que hasta ahora ha sido identificado con Medina de las Torres. Nuestra propuesta fundamental, basándonos en este hecho de gran relevancia desde el punto de vista documental, es que, por tanto, no es Medina, sino Beltrán de Guevara, marqués de Campo Real, el personaje que aquí se representa.

³⁴ Museo del Prado, nº cat. E00254. Por el aspecto físico de Medina, en comparación a su grabado en el *Teatro eroico* de Parrino, así como teniendo en cuenta su edad durante el virreinato, nos atreveríamos a fechar la ejecución del busto alrededor de una década más tarde del año 1640, que es la fecha que propone la pinacoteca, y por tanto encuadraríamos su talla alrededor del año 1650 en adelante.

³⁵ Este retrato mide 177x101 cm, tiene nº cat. 55 en la colección del Instituto Valencia de don Juan y Sánchez Cantón lo atribuye a Rodrigo de Villandrando por su estilo y similitud al retrato al natural de Felipe IV adolescente posando con el enano Soplillo, ver F. J. SANCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las pinturas... op. cit.*, pp. 122-124.

³⁶ Ver G. J. DE OSMA, Los cuadros de la casa de Oñate en el Instituto Valencia de don Juan. Apéndice a F. J. SANCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las pinturas... op. cit.*, p. 241.

³⁷ A. MINGUITO, “La entrada triunfal del VIII conde de Oñate en Nápoles: recreación alegórica de un retrato perdido pintado por Josepe de Ribera”, *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 40, 2015, p. 89.

³⁸ J. L. BARRIO MOYA, “El madrileño palacio del conde de Oñate”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV, 2004, p. 281.

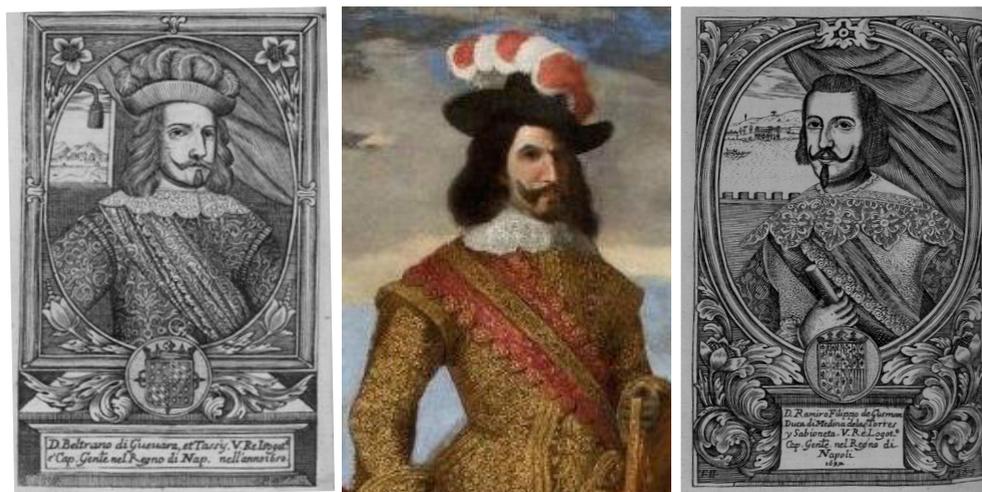


Figura 2. A la izquierda grabado de Beltrán de Guevara, y a la derecha grabado de Ramiro Felipez Núñez de Guzmán, ambos incluidos en *Teatro eroico, e politico de' gouerni de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città... come anche le fabbriche, iserizzioni, e leggi...* / de Domenico Antonio Parrino, Nápoles, 1692 (Universidad de Sevilla, fondo antiguo, sig. A 014/154-156). En la parte central detalle del busto del retrato ecuestre.

1.2. Atributos fisionómicos identificativos, de familia y de linaje

Nos corresponde ahora analizar las características del personaje representado, y los elementos con que se adorna, con el fin, no sólo de marcar el parecido fisionómico, sino también la identificación de elementos relevantes que el pintor reflejara en el cuadro con el objetivo de hacer evidente al observador el personaje retratado.

En primer lugar, revisaremos la equivalencia fisionómica en que se fundamenta casi exclusivamente la identificación que hacen Schutze y Willette³⁹. Estos autores se fijan en el parecido entre el grabado de Medina de las Torres incluido en el *Teatro eroico* de Domenico Antonio Parrino, y el personaje del cuadro. A nuestro juicio, dicho parecido, aun teniendo elementos de base, no pasa de ser relativo y genérico, sobre todo en comparación con el grabado del *Teatro* donde se representa a Beltrán de Guevara. Ambos personajes en la representación de Parrino tienen en común con el retrato la perilla recortada y bigotes apuntados hacia arriba, si bien la caída sobre los labios del de Beltrán es más semejante a la pintura. En cuanto a la nariz, en los dos es prominente, pero la de Medina sobresale en su parte media, mientras la de Beltrán, al igual que la del retrato, es más rectilínea. En ambos personajes observamos media melena. De nuevo la melena de Beltrán es más abundante y abierta, y le cae claramente sobre los hombros, no así en el caso del grabado de Medina, cuya media melena es más lacia (y menos voluminosa) y no llega al mismo largo (con diferencia) que en el retrato ecuestre (Fig. 2). Este hecho está en consonancia con la moda imperante en la época de Beltrán, según la cual, a partir de mediados de siglo

³⁹ S. SCHUTZE, Y T. WILLETTE, *Massimo Stanzione... op. cit.* p. 186.

la melena crece hasta caer sobre los hombros a imitación de otras cortes europeas como la francesa, mientras a principios de siglo el estilo de peinado preferido era corto⁴⁰. Ejemplos de retratos de la primera mitad de siglo en el que los personajes posan con pelo corto, o como mucho con un alto hasta las mejillas, son el retrato de Felipe IV de Velázquez de 1624, los retratos, también velazqueños, del conde-duque de Olivares, el retrato anónimo de don Baltasar de Zúñiga, el retrato ecuestre del duque de Medina-Sidonia en la jornada del Algarve de 1640, el retrato de Diego López Pacheco, duque de Escalona, de 1640, o el retrato del marqués de Leganés de Rubens. En cambio, ejemplos de retratos de la segunda mitad del siglo XVII donde se observa un progresivo alargamiento de la melena, hasta que ya durante el reinado de Carlos II supera con creces la línea de los hombros, son el retrato de Felipe IV de Velázquez de 1654, el retrato ecuestre de don Juan José de Austria, pintado por Jusepe de Ribera en 1650, el retrato anónimo, también de don Juan José de Austria, el retrato del duque de Pastrana de Carreño de Miranda, el retrato anónimo de Melchor Portocarrero, conde de Monclova, de 1686, el retrato anónimo de Antonio Alvarez Osorio, marqués de Astorga, de 1672, o los retratos del propio Carlos II de Francisco Rizi⁴¹.

En segundo lugar, es importante revisar una serie de detalles no exclusivamente fisionómicos, que creemos de mayor importancia, y que no fueron tenidos en cuenta por Schutze y Willette⁴². Así, un punto fundamental de identificación a favor de Beltrán, y no de Medina, es el hecho de aparecer tocado con un sombrero emplumado (imagen 2). Creemos que esta forma de ataviarse no es anecdótica ni banal. Medina de las Torres no aparece de tal guisa en ninguna de las representaciones acreditadas que tenemos de él: ni en el Parrino, ni en el retrato anónimo, ni en el busto del Prado. Beltrán en cambio sí aparece cubierto por un sombrero de las mismas características en el Parrino. Esta forma de ataviarse, al igual que sucede con otros atributos estéticos, supone la forma en la que el personaje desea que se le represente y se le dé a conocer⁴³. En la medida en que el uso de la imagen era fundamental para la nobleza donde se ejercía un cargo de poder, todo detalle incluido en la figura recreada del personaje tenía su innegable y particular trascendencia. Además, y esto es lo importante, en su plumaje (si bien es verdad que en el grabado de Parrino no se pueden apreciar colores), se alternan el rojo y el blanco, tal y como sucede en el retrato ecuestre del VIII conde de Oñate, hermano de Beltrán. Este hecho no es casual ni un elemento común a otros personajes, sino que antes bien responde a la necesidad de fijar a través de dichos colores la marca heráldica de los representados, en este caso de los Guevara, en cuyo escudo de armas se incluyen sendas composiciones de paneles plateadas (siendo el plata el equivalente heráldico del blanco) sobre fondo rojo en los cuarteles segundo y tercero como elemento fundamental identificativo del solar⁴⁴.

⁴⁰ A. DESCALZO, "Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta época moderna", *Indumentaria. Revista del Museo del Traje*, 2007, nº 0, p. 86.

⁴¹ A. DESCALZO, *El retrato y la moda en España (1666-1746)*, tesis doctoral, Madrid, UAM, 2004; "La moda en España bajo el reinado del último rey de la casa de Austria". En A. RODRIGUEZ Y A. RODRIGUEZ (ed.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014, pp. 485-502.

⁴² S. SCHUTZE, Y T. WILLETTE, *Massimo Stanzione... op. cit.* Ficha A51

⁴³ Estas consideraciones sobre la forma de ataviarse en la retratística en época moderna aparecen en tratadistas de la pintura como Francisco de Holanda, en *Do tirar polo natural*, 1549; Felipe de Guevara, en *Comentarios de la pintura*, de 1563, o del propio suegro de Velázquez, Francisco Pacheco en *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599-1637.

⁴⁴ B. DEL RIVERO SIERRA, "Paneles en las Asturias de Santillana: vestigios de la heráldica de Guevara y Mendoza", *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, 2012, nº. 351, p. 53; F. MENÉNDEZ



Figura 3. En la parte superior izquierda, el escudo de los Guevara, descendientes directos de los condes de Oñate, que se recogen en *Blasones de varios linajes de España*, de Diego Hernández de Mendoza, en BNE, ms. 3259, f. 107, y a su derecha el escudo Guevara en el Archivo del Reino de Navarra según F. MENÉNDEZ-PIDAL y J.J. MARTINENA, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Pamplona, 2001. En la parte inferior izquierda, el escudo de los Guzmanes, extraído de *Blasones de varios linajes de España*, de Diego Hernández de Mendoza, en BNE, ms. 3259, f.218r, y a su derecha el escudo personal de Ramiro Felipez Núñez de Guzmán en una encuadernación.

En cambio, la combinación de colores del blasón de los Guzmán, así como del escudo personal de Medina (Fig. 3), nada tienen que ver con los colores mencionados⁴⁵.

PIDAL, "Muebles raros y equívocos en la heráldica española", *Leones y castillos. Emblemas heráldicos en España*, 1999, p. 252. Estos autores nos dicen que las panelas son previas a la incorporación de los armiños en las armas de Guevara, por lo que deben considerarse el motivo fundamental de identificación de la casa.

⁴⁵ Aunque en el escudo de la encuadernación, que es el propio de Ramiro Felipez Núñez de Guzmán, no se pueden apreciar colores, A. ALONSO-CÁRDENAS LÓPEZ, *Títulos nobiliarios vinculados con Extremadura*, Madrid: Ediciones Hidalguía. 2007, p. 19, nos describe el escudo de Medina de las Torres así: "escudo cuartelado en aspa, 1º y 4º en campo de azur, una caldera de oro, gringolada de sinople; 2º y 3º en campo de plata, cinco armiños, de sable, puestos en aspa". Nos obstante, hay que tener en cuenta, además, que el escudo estampado en la encuadernación que se presenta suma los emblemas de Stigliano en la mitad derecha, lo que complicaría aún más su gama cromática. Sobre la relevancia de la literatura de emblemas, ver S. LOPEZ POZA, "Recursos para el conocimiento y reconocimiento de las divisas y los emblemas artístico-literarios", *Emblema: Revista aragonesa de emblemática*, 2014-2015, nº 20-21, pp. 87-119.

Esta relación entre colores del atuendo y enseña nobiliaria era común, y queda explícitamente reconocida en la entrada que el III duque de Sessa hace como gobernador de Milán en 1559, donde se dice que:

“lo hizo todo bestido de blanco y negro y asimismo todos sus criados y pajes y todos aquellos cortesanos venian de aquella mesma devisa porque esto tienen por extremo todos los mas que con los principes andan que luego se hazen cifra en los colores que el tal señor trae y por suyos tiene”⁴⁶.

De hecho, tenemos documentadas varias apariciones públicas del VIII conde de Oñate (no tanto de su hermano, al no haber ocupado cargos políticos de envergadura hasta el final de su vida y de forma breve), y del duque de Medina de las Torres, que marcan la diferente forma de ataviarse y de elegir los colores con los que solían presentarse en las ceremonias oficiales uno y otro, con el fin de identificar y distinguir la enseña de su casa respectiva. Así por ejemplo, una de las primeras apariciones de Oñate se produce en la recepción del cardenal Francesco Barberini, legado de Urbano VIII, cuando llega a Madrid, en la que Cassiano dal Pozzo, copero y acompañante del cardenal en su viaje, lo describe así: “La librea del conde de Villamediana era de paño con alamares de seda turquina y plata. Había vestido a sus diversos oficiales con casacas decoradas con encaje de falsa plata y penachos blancos”⁴⁷. Una relación sobre este hecho de Juan de Larrea de enero de 1626 recogida por Simón Díaz, describe que: “Yuan delante seis postillones con sus cornetillas, seis correos y otros criados del conde de Oñate, a quienes dio librea de grana de poluo, con pasamanos de oro y plata”⁴⁸. Y otra relación de Almansa y Mendoza lo recoge como: “correo mayor de su Magestad, de leonado carmesí, cubierto de oro a ondas”⁴⁹. Estas descripciones serán más profusas y detalladas cuando el VIII conde aparezca en diversas ceremonias durante su virreinato. Fuidoro, uno de sus cronistas, cuando narra las fiestas celebradas por la rendición de Barcelona en 1652, dice así por ejemplo cómo:

⁴⁶ C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, “La cultura ecuestre en la corte de Felipe II”. En J. A. MARTINEZ MILLÁN Y S. FERNANDEZ CONTI (dir.), *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005, p. 269; *ibid*: “La gloria del caballo. Saber ecuestre y cultura caballeresca en el reino de Nápoles durante el siglo XVI”, en J. MARTINEZ MILLAN (ed.) *Felipe II (1527-1598) Europa y la monarquía católica* Madrid, Parteluz, 1998, pp. 277-310. Estudios sobre vestimenta e indumentaria en época moderna: J. L. COLOMER Y A. DESCALZO (dir.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2 vol, 2014.; A. DESCALZO, “El traje francés en la corte de Felipe V”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 1997, 4, p. 189-210; C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, CSIC, 1962; “El vestido francés en la España de Felipe IV”, *Archivo español del arte*, 1982, 55, nº 218, p. 201-208; “La moda en los retratos de Velázquez”, en VV.AA. *El retrato*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, pp. 251-288. Respecto a entradas triunfales en la Edad Moderna, ver, J. R. MULRYNE, H. WATANAWA-O’KELLY, Y M. SHEWRING (eds.), *Europa Triumphans*, Aldershot, Ashgate, 2004. A. ALVAREZ OSORIO ALVARINO, “La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII”, *Historia Mexicana*, enero-marzo, vol. LV, núm. 003 (2006), pp. 767-831; J. CRIADO, “Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592”, *Artigrama* 19 (2004), pp. 15-38; J. CHIVA, “Triunfos de la Casa de Austria: entradas reales en la Corte de Madrid”, *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 4 (2011), pp. 211-228; J. CHIVA, *El triunfo del virrey. Glorias novo-hispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón, U. Jaume I, 2012.

⁴⁷ C. DAL POZZO, *Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, Madrid, Doce Calles, 2001, p. 67.

⁴⁸ J. SIMÓN DÍAZ, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 344.

⁴⁹ *Ibidem*: p. 298. Sobre relaciones y crónicas durante estos años, ver H. ETTINGHAUSEN, *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*. Barcelona, Puvill Libros, 1995.

“inmediatamente si vedeba S.E. vestito di drappo leonato, tutto ricamato d’oro, con piuma bianca al cappello, (...). Aveva spiegata una moltitudine di staffieri e suoi seggetari vestiti di scarlato con guarnigione d’argento, con piume cremesine e bianche a capelli”⁵⁰.

Y Andrea Rubino, otro cronista napolitano que trata con profusión de detalles sus presentaciones públicas, nos da cuenta de la aparición, esta vez, de los dos hermanos, el VIII conde de Oñate y Beltrán de Guevara, en la fiesta de san Genaro en 1652: “si vidole come il soletto sotto dosello di brocato nell’istesso seggio assisi il conte a man sinistra et D. Beltrano a destra”, y añade que “vi era un apparato di taffettani con molti quartetti, che stavano sospesi in alto tutti in lode di D. Beltrano et del conte d’Ognatte”⁵¹. Más adelante, este cronista añade cómo:

“l’eccellenza del sig Conte d’Ognatte sopra d’una bellissima chinea di falso pelo, vestito di serico drappo leonato tutto ricamato ricchissimamente d’oro con bianche piume al cappello, arondo da troppo numerosa e bizzarra librea di finissimo scarlato piume cremesine e bianche a capelli”⁵².

Como vemos, el uso del dorado, el plata, el escarlata, así como el “cremesino” o rojo-carmesí, y el blanco (en particular estos últimos en el plumaje de los sombreros), están siempre presentes en las apariciones de estos Guevara, todos ellos colores de su escudo heráldico.

En cambio, Ramiro Felípez Núñez de Guzmán elige otros colores bien diferentes, dentro siempre de los ocre, los marrones o noguerados, e incluso los pardos y el negro, junto a algún matiz blanco. Así, en la relación que citábamos antes de Almansa y Mendoza, precisamente sobre las capitulaciones matrimoniales de Medina y la hija de Olivares, se nos dice que iba: “de noguerado picado, forrado en blanco y los forros salpicados de rosas nogueradas, guarnición y bordadura de jubones, hojas y toquillas de cañutillos de plata, plumas blancas y nogueradas, cauellos castaños y barbas turcas blancas”⁵³. Algo más adelante, en la misma celebración, vemos que iba “el marqués de Liche de lama de oro negra, bordada en escaramuza de bastones de cordoncillo de seda negra, un gran cintillo y rosa de diamantes, penacho negro y blanco”⁵⁴. En 1626, en la recepción que se hace a Barberini, Francisco Gómez de León dice que iban Sessa, Alburquerque “y el señor Marqués de Liche, todos de negro, con muchas joyas y diamantes y penachos negros”⁵⁵. Y por último, la relación que hace Juan Antonio de la Peña del bautismo de la infanta Maria Eugenia en junio de 1626, dice que: “y señor Marqués de Liche: la gala fue negro con muchos diamantes y oro: y el de Liche llevaua en el sombrero unos tan grandes y lucidos que pudieran tener luz intrínseca”⁵⁶; para finalmente concluir que “el señor marqués de Liche vistió dieziocho pages y doze lacayos con librea de terciopelo

⁵⁰ I. FUIDORO, *Successi del governo del conte d’Ognatte 1648-1653*, Napoli, A cura di A. Parente, 1932, p. 186.

⁵¹ A. RUBINO, *Notitia di quanto e accorso in Nap. dall anno 1648 per tutto il Anno 1657 scritta dal Dr. D. Andrea Rubino*, SNSP, XXIII, D. 14., 1894, f. 34.

⁵² *Ibidem*: f. 72-73.

⁵³ SIMÓN DÍAZ, *Relaciones...* op. cit., p. 296.

⁵⁴ *Ibidem*: p. 300.

⁵⁵ *Ibidem*: p. 337.

⁵⁶ *Ibidem*: p. 345.

agedrecado, color noguerado con guarnición costosa: medias, ligas, rosas y plumas correspondientes”⁵⁷. Recordemos una vez más que esta misma relación dice que el conde de Oñate “dio librea de grana de poluo, con pasamanos de oro y plata”⁵⁸, por lo que constatamos que la etiqueta de unos y otros no se debe exclusivamente al tipo de acto. En contraste, una relación anónima sobre este evento confirma el atuendo en Medina de las Torres, al declarar que iba “la condesa de Olivares, Aya de su Alteza a quien lleuaua de la mano el Marques de Liche costosamente vestido de pardo con tonadillos sobre tela de oro”⁵⁹.

Por último, otro detalle sobre el que nos gustaría llamar la atención más allá nuevamente del mero parecido facial, y que se inserta en las consideraciones que acabamos de hacer sobre el atuendo oficial o público de un noble durante estos años, es la manifiesta diferencia existente entre la librea que viste Medina de las Torres en el grabado de Parrino, y la que viste el personaje del retrato ecuestre, que además sí guarda una equivalencia prácticamente total con la librea de Beltrán en el grabado de Parrino, caracterizada, al igual que el retrato de Stanzione, por un complejo brocado geométrico en oro. La de Medina de las Torres, en cambio, salvo en el caso de las mangas, aparece lisa y sin detalles. Este hecho, nuevamente, no puede considerarse menor, pues se trata del atuendo oficial con el que el noble ha elegido presentarse como la máxima autoridad del reino, y no es lógico que la varíe de una representación a otra, estando las dos ejecutadas en el mismo periodo y donde se le supone que representa el ejercicio del mismo cargo. El significado simbólico que la indumentaria virreinal comportaba respecto a la representación del poder real ausente pero encarnado en la persona del virrey, queda hoy día ampliamente documentado⁶⁰. No obstante, si observamos la galería de retratos del *Teatro eroico*, veremos que, aunque los atuendos oficiales de los distintos virreyes allí representados guardan elementos comunes, existen diferencias llamativas que pueden ponerse en relación tanto con el carácter particular del personaje, como con sus honores específicos (tales como su orden militar), o el momento concreto en que ejerció el virreinato cada uno y los valores relevantes para la Monarquía durante esos años (valores bélicos apoyados por el posado con coraza, de sobriedad a través de la librea negra, o del esplendor a través de los labrados en oro)⁶¹.

⁵⁷ *Ibidem*: p. 354.

⁵⁸ *Ibidem*: p. 344.

⁵⁹ Relación del Festiuo aparato en el Baptismo de la serenissima infanta Doña Maria Eugenia celebrado en la Real Capilla de su Magestad a siete del Mes de Iunio año 1626, en Biblioteca Nacional de España (BNE), mss/18175, f. 71, *Papeles varios de Felipe IV*.

⁶⁰ Para el caso de los virreinos americanos, es resaltado entre otros por A. CAÑEQUE: El simulacro del rey... *op. cit.* p. 197; y para el caso del virreinato napolitano ver G. GUARINO, *Representing the King's Splendour: Communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*, Manchester, MUP, 2010 y C.J. HERNANDO: ¿Una corte sin rey?... *op. cit.*, pp. 200-201. Sobre el significado general de la librea en los siglos XVI y XVII, ver G. SERES, “El disfraz y la librea tricolor de la noche oscura: tradiciones y coincidencias”, en Y. GERMAIN Y A.G. ALONSO (coord.), *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or: écriture et symbolique*, Paris, Presses d l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, pp. 83-104.

⁶¹ Estos aspectos personales del atuendo se observan con particular definición en el caso de las presentaciones públicas de Juan Alonso Pimentel de Herrera, VIII conde de Benavente, para el que la sobriedad, y su manifestación a través del color negro, fueron una constante, véase A. MINGUITO Y J. C. VISDOMINE, “Potere e cerimonia alla corte di Napoli durante il governo del viceré Juan Alonso Pimentel de Herrera y Enriquez, VIII conte di Benavente (1603-1610), en A. ANTONELLI (ed.), *Cerimoniale del vicerego spagnolo di Napoli 1503-1622*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 45-75.

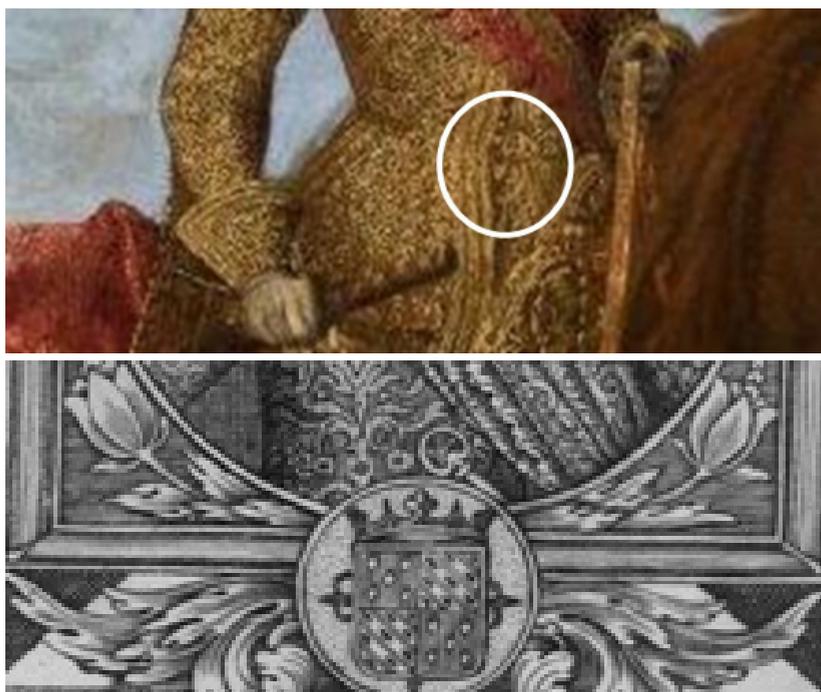


Figura 4. Detalle del retrato ecuestre donde se puede apreciar la empuñadura de la llave capona asomando entre la librea, y debajo, detalle equivalente del retrato de Beltrán de Guevara incluido en el *Teatro eroico* de Parrino (Universidad de Sevilla, fondo antiguo, sig. A 014/154-156).

1.3. Elementos de su posición y oficio en la corte: la llave capona

Por último, tan importante como las consideraciones previas, es el hecho de que, aunque cueste distinguirlo de un primer vistazo, el retrato ecuestre muestra la empuñadura de una llave que sobresale parcialmente de la librea, unos centímetros por debajo de la banda de capitán general del reino (Fig. 4). Y esto es así también en el grabado de Beltrán que Parrino incluyó en su obra, pero no en el de Medina de las Torres. ¿Por qué esta diferencia? Este detalle, insistimos, es de crucial importancia para la re-identificación del personaje.

Esta llave no puede ser otra cosa que la llave capona asignada honoríficamente a los gentileshombres de la cámara del rey sin ejercicio⁶². La condición que tenía

⁶² A. RODRIGUEZ VILLA, *Etiquetas de la casa de Austria*, Madrid, Jaime Ratés, 1913, p. 41 distinguía específicamente entre: gentilhombre con ejercicio, gentilhombre sin ejercicio y gentilhombre *ad honorem* o “de capona”; en esta última categoría entraban los jóvenes titulados que habían servido como soldados o se iniciaban en la carrera de servicio al rey. En cambio G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España al muy poderoso Señor Rey Don Felipe IV*, Madrid, Tomás Iunti, 1623, pp. 315-316 distinguía sólo entre gentileshombres de la cámara con ejercicio, y los que llamaba “sin ejercicio”. Sobre los oficios de corte, entre ellos los de gentilhombre de la cámara del rey y su evolución, véanse además: C. GÓMEZ CENTURIÓN Y J. SÁNCHEZ BELÉN, *La herencia de Borgoña: la hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales,

Beltrán de tal gentilhomme se encuentra sobradamente acreditada en las fuentes de la época⁶³, pero podríamos pensar que por encima de los gentileshombres de la cámara estaban el mayordomo mayor, o el sumiller de corps, cargo que fue ejercido por Medina de las Torres, antes y después de su virreinato⁶⁴. Sin embargo, el sumiller no portaba llave honorífica como tal, sino una llave auténtica, y Medina, para poder ser sumiller hubo de cesar en el cargo efectivo de gentilhomme, aunque fuera un requisito para poder ascender al mismo⁶⁵. En cambio, el gentilhomme de la cámara honorífico era habitual que hiciera ostentación de su cargo, pues mostraba así su proximidad al monarca y la posibilidad de ejercer como su consejero privado; con ello hacía ostentación de la recompensa que éste había querido concederle, aun estado lejos de la corte⁶⁶. También el sumiller de corps portaba una llave dorada como decimos, pero esta llave habría todas las puertas de la cámara del rey, y, como nos dice el profesor Gómez Centurión “sólo dentro de la Cámara –y con excepciones– el sumiller se convertía en señor absoluto”⁶⁷. El cargo de sumiller, a diferencia del de gentilhomme de la cámara, que acompañaba al así designado allá adonde fuera

1998; W. PARAVICINI, *The Court of the Dukes of Burgundy. A model for Europe?*, en R.G. ASCH Y A.M. BIRKE (eds.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age. c. 1450-1650*, London, Oxford Press, 1991; G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Libro de la cámara real del príncipe don Juan, officios de su casa e servicio ordinario*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1548/ed. 1870; I. EZQUERRA REVILLA, “La cámara”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN, Y C. JAVIER DE CARLOS MORALES (coord), *La monarquía de Felipe II. La casa del rey*. Madrid, Fundación Mapfre, vol. 1, 2005, pp. 121-144; S. FERNÁNDEZ CONTI, “La nobleza castellana y el servicio palatino”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN Y C. JAVIER DE CARLOS MORALES (coord), *La monarquía de Felipe II. La casa del rey*. Madrid, Fundación Mapfre, vol 1., 2005, pp 545-644; L. M. ENCISO RECIO, “La corte de dos mundos”, en J. ALCALÁ-ZAMORA (coord.), *Felipe IV: el hombre y el reinado*, Madrid, CEEH, 2005, pp. 67-136; G. GASCÓN DE TORQUEMADA, *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Madrid, 1600/ed. 1991, p. 335; J. E. HORTAL Y F. LABRADOR, *La casa de Borgoña: la casa del rey de España*, Leuven University Press, Leuven, 2014; L. SALAZAR Y CASTRO, *Indice de las glorias de la casa Farnese*, Madrid 1716, p. 232.

⁶³ J. E. HORTAL MUÑOZ, “Apendice I. La casa del rey”, en J.A. MARTÍNEZ MILLÁN Y J. E. HORTAL MUÑOZ (dirs), *La corte de Felipe IV (1621-1665) Reconfiguración de la monarquía católica*, Madrid: Polifemo, tomo II, 2015, p. 1361; L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia... op. cit.*, p. 95. Incluso, durante el ejercicio del cargo de virrey de Nápoles, esta condición es resaltada en la correspondencia oficial que el secretario Romero de Morales mantiene con él; así, en despacho de 30 de junio de 1650, éste encabeza la carta con “Don Beltran de Guevara gentilhe de la camª de su Mag. Virrey lugarteniente y Capn. Gr. desse Reyno”, en AHN, diversos-colecciones, 19, doc. n. 1823.

⁶⁴ J. E. HORTAL MUÑOZ, *Apendice op. cit.*, p. 1687, donde dice “Gentilhombre de la cámara tras juramento en manos del conde de Olivares el 16 de agosto de 1624 y por sumiller de corps el 16 de agosto de 1626”.

⁶⁵ Aunque durante su virreinato Medina no pudo obviamente ejercer el cargo de sumiller, el rey, en despacho de 1640, sigue tratando a Núñez de Guzmán como “Ille duque de Medina de las Torres Principe de Estillano, Primo mi sumiller de Corps mi Virrey Lugar teniente y Capn genl en el Reyno de Naps.”, en Archivo de la Corona de Aragón (ACA), colecciones autógrafos, I, 4, I. Así mismo, en el libro *Definiciones de la Orden y Caballería de Calatrava conforme al capitulo general celebrado en Madrid año MDCLII*, Madrid, 1658, s.f., el duque de Medina de las Torres aparece definido como “Getil-Hombre de la Camara de su Magestad, su Sumiller de Corps”; sin embargo, entendemos que el cargo de sumiller supera y “absorbe” el de gentilhomme, y que no tendría sentido caracterizarse como éste una vez que se ostenta aquel otro cargo superior en rango, de la misma forma que el teniente que asciende a capitán deja de serlo a pesar de ser un requisito el haberlo sido.

⁶⁶ Aunque no era habitual que el mayordomo o el camarero mayor posaran con la llave, pues era un atributo de los gentileshombres de cámara, contamos con el caso de los retratos velazqueños del conde-duque, portando no sólo la llave, sino también la fusta de caballero mayor, hecho que debemos encuadrar en el particular carácter del conde-duque, y su necesidad de reafirmar y justificar su posición como valido, como comentan J. H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares, Madrid, Crítica, 2004* y G. MARAÑÓN, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid: Espasa Calpe, 1936 acerca de su personalidad.

⁶⁷ C.M. GÓMEZ CENTURION JIMENEZ, “Al cuidado del cuerpo del rey: los sumilleres de corps en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, n. 2, 2003, p. 203.

pues era uno más entre otros gentileshombres, no podía ser ostentado más que en la proximidad al rey, y cuando no lo estaba, el cargo lo ejercía otra persona. De hecho durante la ausencia de Medina de las Torres, el conde-duque de Olivares asumió sus funciones en tanto que camarero mayor⁶⁸. Por lo tanto, la ostentación de la llave dorada en el caso de los sumilleros de corps sólo tenía sentido durante su presencia en la corte y ejercicio efectivo del puesto, no así estando ausente de ella.

Pues bien, de los grabados incluidos en Parrino, tan sólo seis retratos aparecen con la llave capona entre su librea: 1) Pedro Téllez Girón de la Cueva (1537-1590), I duque de Osuna; 2) Fernando Afán de Ribera (1583-1637), III duque de Alcalá; 3) Manuel de Fonseca y Zúñiga (1586-1653), VI conde de Monterrey (en éste no aparece explícitamente la llave, pero sí la cadena de oro de la que pendía la misma)⁶⁹; 4) Gaspar de Bracamonte y Guzmán (1595-1676), III conde de Peñaranda; 5) Beltrán Vélez de Guevara (1607-1652), marqués de Campo Real; y 6) Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio (1615-1689), X marqués de Astorga. De todos ellos tenemos acreditada su condición de gentilhomme de la cámara del rey con anterioridad a su mandato virreinal, así como su continuidad en dicho cargo durante el mismo, y por tanto, con la capacidad de poder posar y mostrar la llave⁷⁰ (Fig. 5).

De los demás virreyes representados en la obra⁷¹, los hay que ostentaron otros cargos⁷²; lo fueron y cesaron en su cargo con anterioridad por diversas circunstan-

⁶⁸ J. H. ELLIOT, *El conde-duque...* *op. cit.*, p. 531. De igual manera, cuando Felipe V nombró a don Antonio Alvarez de Toledo, IX duque de Alba en 1709, al encontrarse éste como embajador en Francia, le sustituyó entre tanto don Martín Domingo Guzmán, marqués de Quintana, al ser el gentilhomme de la cámara más antiguo, si bien el de Alba no pudo llegar a ostentar el cargo al morir en París a finales de 1711, ver C. M. GOMEZ CENTURION, "Al cuidado del cuerpo del rey ..." *op. cit.*, p. 229.

⁶⁹ Constan otros grabados de Monterrey donde a éste sí se le puede ver la llave mientras era virrey, como son los realizados por Nicolas Perrey para la obra *Incendio di Vesuvio* de Giovanni Battista Camerlenghi, 1632, Napoli; y los que de este mismo grabador constan en BNE, IH/32/1; BNE, IH/32/2.

⁷⁰ Para el duque de Osuna, ver L. M. LINDE, *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 2005, p. 386. Para el duque de Alcalá, F. LANARIO DE ARAGÓN, *Espejo del duque de Alcalá: con el exemplar de la constante paciencia cristiana y política*, Napoles, Scorigio, 1630: dedicatoria, s.f. Para el conde de Monterrey, G. GASCÓN DE TORQUEMADA, *Gaceta...*, *op. cit.*; p. 148; En J. L. COLOMER, *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009, p. 277; F. VICECONTE, *Il duca...* *op. cit.* p. 35; A. RIVAS ALBALADEJO, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, tesis doctoral, Barcelona: UB, 2015; Archivo General de Palacio (AGP), secc. Admon., leg. 646, sf.; L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la casa de Silva*, vol. 2, Madrid, Melchor Alvarez y Mateo de Llanos, 1685, p. 594; J. YAÑEZ, *Memorias para la historia de Don Felipe III Rey de España*, Madrid, Oficina Real, 1723, p. 97; J. H. ELLIOT, *El conde-duque...*, *op. cit.* p. 104. Para el conde de Peñaranda, A. ORTEGA, *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé, en Madrid, por Andrés Ortega, año de 1766*. Edición a cargo de Francisco Hernández Méndez. Colección Antonio Villagordo Ediciones Bracamonte, Peñaranda de Bracamonte, MIM, 1766, p. 6. Y para el marqués de Astorga, RAH, Salazar y Castro, S. 16, f. 1r; P. AVILÉS, *Advertencias de un político a su príncipe observadas en el feliz gobierno delExcelentísimo señor D. Antonio Pedro Alvarez, Ossorio, Gomez Dauila y Tolero, Marques de Astorga, Virey... de Nápoles*, Napoles, Nouelo de Bonis, 1673, p. 190.

⁷¹ Debemos tener en cuenta los virreyes a partir del reinado de Carlos V, que es cuando se introduce en la corte el ceremonial de Borgoña (en concreto a partir de 1548), y por tanto la posibilidad de ejercicio del puesto de gentilhomme de la cámara.

⁷² Para Charles de Lannoy, ver P. ANSELME, A. DECHAUSSE Y M. DU FOURNY, *Historie genealogique et chronologique de la maison royale de France*, Tome Huitieme, Paris: Compagnie des libraires associez. 1733, pp. 74-75; S. FERNANDEZ CONTI, "Los servidores de las casas reales", en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (coord.), *La corte de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, t.4, 2000, p. 214. Para Hugo de Moncada, G. BAEZA, *Vida de el famoso caballero don Hugo de Moncada*, CODOIN, (1854), t.XXIV, 1537, p. 19. Para Filiberto de Chalons, príncipe de Orange, ver U. ROBERT, *Philibert De Chalons Prince D'orange, Vice-Roi De Naples (18 mars 1502-3 août 1530)*, Paris, Plon-

cias⁷³; lo fueron con posterioridad al ejercicio de su virreinato⁷⁴; lo fueron de reyes previos o posteriores a aquel para el que ejercieron el virreinato⁷⁵; o lo fueron de otros miembros de la familia real⁷⁶.

Neurrit, 1902, p. 82. Para Pedro de Toledo, C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*. Salamanca, Diputación Provincial, 1998, p. 73. Para Bernardino de Mendoza, ver su biografía en www.aache.com/docs/bernardino.htm. Para Fernando Álvarez de Toledo, ver H. KAMEN, *El Gran Duque de Alba. Soldado de la España Imperial*, Madrid, Esfera, 2000; J. MARTÍNEZ MILLÁN, *La corte de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, vol. 3, 2000, p. 211. Para Per Afán de Ribera, duque de Alcalá, A. LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, imprenta real, 1622, p. 70; D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid: Imprenta Real, t.IV, 1796, p. 59. Para Íñigo López Hurtado de Mendoza, A. NÚÑEZ DE CASTRO, *Hª eclesiástica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara*, Madrid, por Pablo de Val, 1653, p. 242. Para Juan de Zúñiga y Requesens, L. SALAZAR Y CASTRO, *Árboles de costados de gran parte de las primeras casas de estos reynos, cuyos dueños vivían en el año de 1683*, Madrid, Antonio Cruzado, 1795, p. 23; I. CLOPAS, *Luis de Requesens. el gran olvidado de Lepanto. Lugarteniente de Don Juan de Austria y Gobernador de los Estados de Milán y Flandes*, Martorell, Ayuntamiento de Martorell, 1971, p. 43; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España. La España de Felipe III*, Madrid, Espasa-Calpe, t.XXIV, 1979, p. 21. Para Pedro Téllez Girón de la Cueva, duque de Osuna, J. GUDIÉL, *Compendio de alguna historias de España, donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria y, especialmente, se de noticia de la antigua familia de los girones, y de otros muchos linajes*, Alcalá de Henares: Juan Íñiguez Lequerica, 1577; P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, vol. 12, 1846-1850, p. 406; J. TRELLES VILADEMOROS, *Asturias ilustrada: primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases, y diferencias con la descendencia sucesiva de las principales familias del reino: dividido en quatro tomos, que comprehenden ocho volumenes en quarto*, Madrid, Domingo Fernandez Arrojo, vol. 2, 1760, p. 372. Para Enrique de Guzmán, conde de Olivares, G. MARAÑÓN, *El conde-duque... op. cit.*, p. 12 y ss.; J. H. ELLIOT, *El conde-duque... op. cit.*, p. 34 y ss. Para Juan Alfonso Pimentel de Herrera, conde de Benavente, RAH, Salazar y Castro, 9/298, f. 163r; M. SIMAL LÓPEZ, *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos, 2002, p. 47. Y para Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos, L. SALAZAR Y CASTRO, *Arboles de costados... op. cit.*, 1795, p. 9; J. BERNI Y CATALA, *Creación, antigüedad y privilegios de los títulos de Castilla*, Valencia, imprenta del autor, 1769, p. 188.

⁷³ Fue el caso del duque de Cardona, ver D. CARRIÓ-INVERNIZZI, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana 2008: p. 65. Y el de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla, ver J. H. ELLIOTT, *El conde-duque... op. cit.*, 2004, p. 303.

⁷⁴ Fue el caso de Pedro Fernández de Castro, ver P. SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León*, Madrid, Imprenta Real, 1657, p. 383. También lo fue el del conde de Castrillo, ver A. NÚÑEZ DE CASTRO, *Coronica de los señores reyes de Castilla, don Sancho el Deseado, don Alonso el Octavo y Don Enrique el Primero*, Madrid, por Pablo de Val, 1665, f. 3, al dedicarle su obra dice “mandando a V.E. bolviessse a España a presidir en el Consejo de Italia y a que le assistiessse con su persona, como Gentil-hombre de Camara pues no solo le admite en su presencia, sino le da parte en lo mas secreto de sus pensamientos”. *Cfr* con J. E. HORTAL MUÑOZ, *Apendice... op. cit.*, p. 1385, donde dice que en 1646 “juró en un asiento de gentilhombre de cámara en manos de don Fernando de Borja”, sin embargo, no se dice qué juró. Lo que juró Castrillo en ese momento nos lo aclara Francisco Antonio Mancolo en 1668, en su *Relacion de los títulos, puestos y servicios de Don García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo*, f. 8v, en la que nos cuenta que dicho año de 1646 “En Zaragoza (a donde su Magestad pasó luego que dio lugar la enfermedad del principe nuestro señor) assitió (el conde de Castrillo) en la Junta de aquellos cortes y se le encargó la disposición y cuydado de las Honras de la señora Emperatriz”. También fue nombrado gentilhombre a su regreso Fadrique Toledo Osorio, marqués de Villanueva de Valdueza, ver G. DE SOSA, *Description genealogica y historica de la ilustre casa de Sousa*, Madrid, por Francisco Xavier García, 1676, p. 2.

⁷⁵ También fue el caso del conde de Lemos, ver I. ENCISO-MUÑUMER, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, Madrid, Actas, 2012, p. 212. Y el del marqués de los Vélez, ver A. MARTINO Y P. RODRÍGUEZ, “Fernando Joaquín Fajardo, marqués de los Vélez, virrey de Nápoles (1675-1683)”, en F. ANDÚJAR Y J. DÍAZ (coord), *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, p. 322.

⁷⁶ Fue el caso de Juan de Zúñiga y Avellaneda, ver GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro... op. cit.*, p. 380. Y de Fadrique de Toledo, ver M. CORCHADO SORIANO, *La orden de Calatrava y Campo*, Ciudad Real, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t.II, 1984, p. 63; J. MARTÍNEZ MILLÁN, *La corte de Carlos V... op. cit.*, p.



Figura 5. Grabados incluidos en el Teatro eroico de D.A. Parrino de los virreyes que, a parte de Beltrán de Guevara, posan con la llave capona por su condición de gentileshombres de la cámara del rey: el duque de Osuna, el duque de Alcalá, el conde de Monterrey, el conde de Peñaranda y el marqués de Astorga [Universidad de Sevilla, fondo antiguo, sig. A 014/154-156; salvo el grabado del marqués de Astorga, en BNE, ER/574 (96)].

Así, los grabadores del Parrino, entre los que destacamos a Federico Pesca, se encargaron de reflejar bien este mérito de los virreyes en los que concurría de manera real y efectiva. Téngase en cuenta que la misión de estos grabadores fue representar los retratos colocados en la *sala dei Vicerè* que Stanzione y Paolo de Matteis ejecutaron, y cuyo sentido era reflejar a los virreyes con los honores que les caracterizaban durante

363; Don Fadrique fue comandante en Flandes y gentilhomme de la cámara del príncipe Felipe (luego Felipe II), y aunque continuó siéndolo cuando ascendió al trono, sus relaciones personales con el ya rey Felipe II nunca fueron buenas y estuvieron sujetas a diversos vaivenes, lo que puede explicar en este caso que la relación con la cámara del rey se viera interrumpida en algún momento, sobre todo durante su virreinato.

su mandato⁷⁷. De la investigación y estudio que Stanzione llevó a cabo para una adecuada representación de tales virreyes dejó testimonio el cronista Inocencio Fuidoro⁷⁸. Tan sólo seis son los representados con la llave capona, y debemos entender que no fue así por casualidad, sino porque ostentaban la condición de gentilhombre de la cámara del rey en ese momento⁷⁹. De ahí que entendamos como realmente determinante esta equivalencia entre el grabado de Beltrán de Guevara y el retrato ecuestre de Massimo Stanzione, lo que hay que sumar al análisis de re-identificación realizado hasta ahora.

1.4. Claves escenográficas de la obra

Analizaremos por último el paisaje o marco escenográfico en que se encuadra la pintura. Dicho paisaje, que se divisa a los pies del caballo, muestra un perfil que no es como el del retrato ecuestre del VIII conde de Oñate, donde se aprecia un recorte rocoso y despoblado con sólo un fortín de planta pentagonal en su meseta, y que tras diversas interpretaciones, ha sido finalmente identificado con la fortaleza de Porto Longón, en la isla de Elba. Allí el virrey Oñate asistió junto a don Juan José de Austria en 1650 (cuyo retrato ecuestre a manos de Jusepe de Ribera también muestra Porto Longón) para liberarlo de la ocupación francesa⁸⁰. En este caso nos encontramos con un fondo pictórico diferente. Lo que el pintor nos deja entrever es un perfil costero urbanizado con un edificio y una torre o campanario blancos sobresalientes (imagen 6). La primera hipótesis que se podría plantear es que se trate de la vista de Nápoles, y que evoque el ejercicio del virreinato del personaje en ese reino. No obstante, a nuestro entender, le faltarían elementos suficientes para asemejarlo a dicha ciudad, pues amén de dicho edificio (que no podríamos asimilar a la Iglesia del Carmen, ya que esta fue levantada en negra piedra volcánica y no podría refulgir de esa manera), no aparecen representadas en este fondo del cuadro otras construcciones que siempre han sido elementos recurrentes y han servido para identificar a la ciudad de Nápoles en los grabados y pinturas que se han hecho de ella⁸¹, tales como el puerto en sí mismo, el macizo de Castel del Ovo, el cuadrilátero correspondiente al Maschio Angioino o Castel Nuovo, e incluso el Castel Sant'Elmo y la Certosa di San Martino en la cima del Vómero, todos ellos claramente divisibles desde una pers-

⁷⁷ Para la actividad de los grabadores de esta obra, ver V. PINTO, "La Napoli nobilissima di Domenico Antonio Parrino", En *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini della città*, atti del convegno Napoli, Istituto italiano degli studi filosofici, 15-16 gennaio 1992, Napoli, ESI, 1995, pp. 207-218; E. SANCHEZ GARCIA, "Libros ilustrados con retratos en la Nápoles española del primer Barroco", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43-2, 2013, pp. 95-117.

⁷⁸ I. FUIDORO, *Succesi...* op. cit., p. 164; J. L. PALOS, *La mirada italiana...* op. cit., p. 244.

⁷⁹ Uno de los pocos virreyes en los que no hemos podido acreditar su condición de gentilhombre de la cámara más allá de lo que genéricamente dice L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la casa de Lara*, Madrid: Mateo de Llamas, t.II, 1697, p. 94, es, paradójicamente del VIII conde de Oñate, hermano de Beltrán de Guevara. O lo fue al principio de su carrera, antes de ostentar el cargo de Correo Mayor, o lo fue después de su vuelta del virreinato.

⁸⁰ A. MINGUITO, "La entrada triunfal del VIII conde de Oñate en Nápoles..." op. cit., p. 116.

⁸¹ Entre las pinturas se pueden citar la "Tavola Strozzi" de Francesco Roselli de 1472, la diversas vistas de Nápoles de Didier Barra de 1647, la vista de Nápoles de François de Nomé de 1647, o la vista de la dársena de Nápoles de Gaspar van Wittel de 1700, entre otras. Entre los innumerables grabados, podemos citar el "Fidelissimae Urbis Napolitanae" de Alessandro Baratta y Nicolás Perrey, el "Prospectus regiae urbis Neapolis" (dibujo a tinta y acuarela) de Lievin Cruyl de 1673, o la "Veduta di Napoli" de Johann Friderich Probst, así como la reflejada en el grabado que Ribera le hizo a don Juan José de Austria en 1648, y la del grabado del VIII conde de Oñate atribuido a N. Perrey (basado también en un retrato de Ribera), según A. MINGUITO, *La entrada triunfal...* op. cit.



Figura 6. Detalle del fondo costero a los pies del caballo, en el retrato de Stanzone, y diversas vistas de Cagliari hoy día, con Santa María de Cagliari en la parte inferior izquierda, y la Torre dell'Elefante a su derecha.

pectiva frontal del litoral, y ausentes en el retrato ecuestre que analizamos. Así pues, debemos pensar en un paisaje alternativo, siendo el que mejor encajaría, siguiendo nuestra tesis, el de Cagliari, capital del reino de Cerdeña (Fig. 6), donde Beltrán de Guevara ostentó el cargo de virrey tras su paso por Nápoles. De esta manera, el edificio blanco vendría a ser o bien Santa María de Cagliari, cuya construcción original es de 1217, o bien la Torre dell'Elefante, que es una torre levantada en 1307 sobre el diseño del arquitecto Giovanni Capula. Ambas construcciones se caracterizan por el blanco refulgente de sus fachadas, si bien es cierto que el mármol adosado a la fachada de la catedral es fruto de una rehabilitación de 1933. Aunque desconocemos la fábrica original, bien pudiera haber sido ejecutada en la caliza blanca disponible en la isla, y en la que sí está levantada la propia Torre dell'Elefante⁸².

¿Y por qué la necesidad de esta representación, más allá del deseo de todo noble de gozar de tal imagen inmortalizadora? La perdurabilidad de la imagen del noble cuando era representado en un espacio público de este tipo solía conectarse con

⁸² A. PISEDdu, *Le chiese di Cagliari*. Cagliari, Zonza Editori, 2000; VV.AA., *Cagliari - Monumenti aperti*. Cagliari, Tipografia Doglio, 1999.

algún evento de índole política que resultaba trascendental para la Monarquía⁸³. En este caso, el evento político de particular trascendencia lo ciframos en el hecho de que Beltrán, cuando se hace cargo del virreinato sardo, ha de terminar de pacificar uno de los mayores conflictos nobiliarios dados en el siglo XVII en Cerdeña, pocos años después de que hubiesen tenido lugar las conocidas revueltas de Nápoles y Sicilia. En este caso, Beltrán tuvo que sofocar el conflicto surgido entre los Castelví y los Alagón, las dos mayores familias de Cerdeña, y la implicación en el mismo del regente Bernardo Matías de Cervellón, quien, a su vez generó un conflicto de usurpación de poder con el visitador Pedro Martínez Rubio⁸⁴.

Por tanto, este encargo a Stanzone habría servido para fijar definitivamente la categoría de Beltrán de Guevara como virrey y capitán general de Cerdeña, y estabilizador del reino, y no como lugarteniente o virrey *ad interim* de Nápoles. Es probable que el primer destino de este retrato, como lo fue temporalmente el del VIII conde de Oñate en Nápoles, fuera el palacio real de Cagliari, que también gozaba de una galería de retratos de sus virreyes, al igual que el palacio real de Nápoles y el de Sicilia, desde que en 1646 el virrey Luis Guillen de Moncada y Aragón (1614-1672), duque de Montalto, ordenara la restauración de diversas salas y la configuración de una tal galería con la imagen de los virreyes sardos desde tiempos de su antepasado don Miguel de Moncada, obra encomendada al pintor Blas Ornhen u Orlens⁸⁵.

2. Conclusión

Según, por tanto, el anterior análisis, encontramos plena justificación al hecho de que el retrato ecuestre en el que nos hemos centrado represente al marqués de Campo Real, Beltrán Vélez de Guevara, hermano del VIII conde de Oñate, y, consiguientemente, que lo posean los condes de Oñate y sus sucesores, actualmente los marqueses de Sierra Bullones, no teniendo, por otra parte, ningún sentido que un objeto

⁸³ Los ejemplos clásicos al respecto son los ya citados del retrato ecuestre del VIII conde de Oñate y el de don Juan José de Austria en Porto Longón; el del duque de Feria en el socorro de Brisach, de Jusepe Leonardo; o el del mismo Feria en el socorro de Costanza, de Vicente Carducho; el del cardenal-infante de Rubens en la batalla de Nördlingen; por no remontarnos al Carlos V en Mulberg de Tiziano, o el Felipe II coronado con laurel por la Victoria en el que Rubens dispuso una imagen de la batalla de San Quintín al fondo.

⁸⁴ J. ALEO, *Storia cronologica del regno di Sardegna. Dal 1637 al 1672*, a cura di Francesco Manconi, Cagliari, Ilisso, p. 161; A. MINGUITO, “Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real (1607-1652) ... *op. cit.*”

⁸⁵ Y. GIL SAURA, “Sobre el enigmático pintor “don Blas” al servicio de los duques de Alcalá y Montalto”. En A. PASOLINI Y R. PILO GALLISAI, *Cagliari and Valencia during the baroque age*, Valencia, Albatros, 2016, p. 218; V. MANFRÉ, Y I. MAURO, “Las obras superfluas” de Luigi Guglielmo Moncada. La rappresentazione del potere vicereale a Cagliari nella “crisi” degli anni Quaranta del Seicento”. En A. PASOLINI Y R. PILO GALLISAI, *Cagliari and Valencia... op. cit.*, pp. 183-213; M.G. SCANO, “La quadreria e il patrimonio artistico del palazzo”. En VV.AA. *Il palazzo regio di Cagliari*, Cagliari, Ilisso Edizioni, p. 55; V. MANFRÉ, Y I. MAURO, “Rievocazione dell’immaginario asburgico...”, *op. cit.*, p. 120. Para la galería de virreyes, y en general para la contextualización histórica de la decoración del palacio real de Nápoles, ver J.L. PALOS, *La mirada italiana: Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valencia, PUV, 2011. Para las galerías de retratos de virreyes en Nueva España y Perú, ver A. CAÑEQUE, “El simulacro del rey”. En D. AZNAR, G. HANOTIN Y N. MAY, *A la place du roi. Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVI-XVIII siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 181-208. Y para la evolución de las galerías de retratos reales y virreinales en el ámbito general de la monarquía española, ver D. CARRIÓ-INVERNIZZI, “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”. En D. AZNAR, G. HANOTIN Y N. MAY, *A la place du roi... op. cit.*, pp. 113-134.

perteneciente a Medina de las Torres se contabilizara dentro de las propiedades de los Oñate, por mucho que éstos entroncaran, como hemos visto, con una rama paralela y distante de los Guzmán con posterioridad.

Mantenemos esta conclusión, a falta de un documento escrito de encargo de la obra, basándonos tanto en la coherencia genealógica y de sucesión del linaje, como en la existencia de una referencia documental que lo apoya, y en la serie de elementos pictóricos e iconográficos dispuestos en la obra misma, y que ya en la época de elaboración del retrato, eran elementos de uso común y necesario para identificar al retratado. A nuestro entender, el hecho de que sea Beltrán de Guevara y no Medina de las Torres el protagonista de la pintura, no le resta importancia ni mérito a la obra, sino todo lo contrario, la sitúa definitivamente en el contexto histórico y familiar apropiado. Esta obra pasa así a engrosar el patrimonio cultural y artístico que los Vélez de Guevara y Tassis dejaron en la Italia Española. Es importante para concluir destacar que este testimonio queda vinculado así a un territorio como el reino de Cerdeña, donde la impronta de la simbología del poder y el ceremonial cortesano del rey de España está empezando a ser estudiada de forma creciente, sumándose así a la amplia bibliografía con la que ya se cuenta respecto a los vecinos reinos de Nápoles y Sicilia⁸⁶. Vemos de hecho cómo los ministros allí destinados se guiaron por las mismas pautas a la hora de consolidar su poder a través de la representación solemne de su imagen. Este cuadro engrosaría por tanto el catálogo de representaciones artísticas de los virreyes españoles en los dominios sardos en época Moderna, facilitando información complementaria para comprender mejor este periodo histórico en la zona.

⁸⁶ Algunas obras de referencia sobre Cerdeña en época moderna son S. CAREDDA, “Vescovi regi e linguaggio del potere nella Sardegna spagnola. La committenza artistica di Diego Fernandez de Angulo (1632-1700)”, en *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2015, pp. 73-98; *Ibid.* “Un agente de la Corona hispánica en Cerdeña: Pedro Martínez Rubio (1614-1667) y la relación de las fiestas calaritanas por la rendición de Barcelona (1652)”, en J. GARCIA LOPEZ y S. BOADAS (eds.), *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Studia Aurea Monográfica 6, 2015, pp. 259-269; F. MANCONI, L’“Ispanizzazione” della Sardegna: un bilancio. En M. BRIGAGLIA, A. MASTINO, G. ORTU, GIAN (a cura di). *Storia della Sardegna. 3: dal 1350 al 1700*. Roma; Bari, Editori Laterza, 2002, pp. 105-127.; F. MANCONI, *Cerdeña: un reino de la corona de Aragón bajo los Austria*, 2010, Valencia, PUV; F. MANCONI, C. PILLAI, *Feste cagliaritanes e cerimonie di palazzo* En VV.AA. *Il Palazzo Regio di Cagliari, op. cit.* pp 171-183; J. MATEU IBARS, *Los virreyes de Cerdeña: fuentes para su estudio*, Cagliari, CEDAM, 1964; A. PASOLINI, “ Il disegno decorativo nella Sardegna barocca: stato della questione e linee di ricerca”. En S. DE CAVI *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Cordoba, Diputación Provincial, 2015, pp. 451-467; A. PASOLINI Y R. PILO GALLISAI, *Cagliari and Valencia... op. cit.*