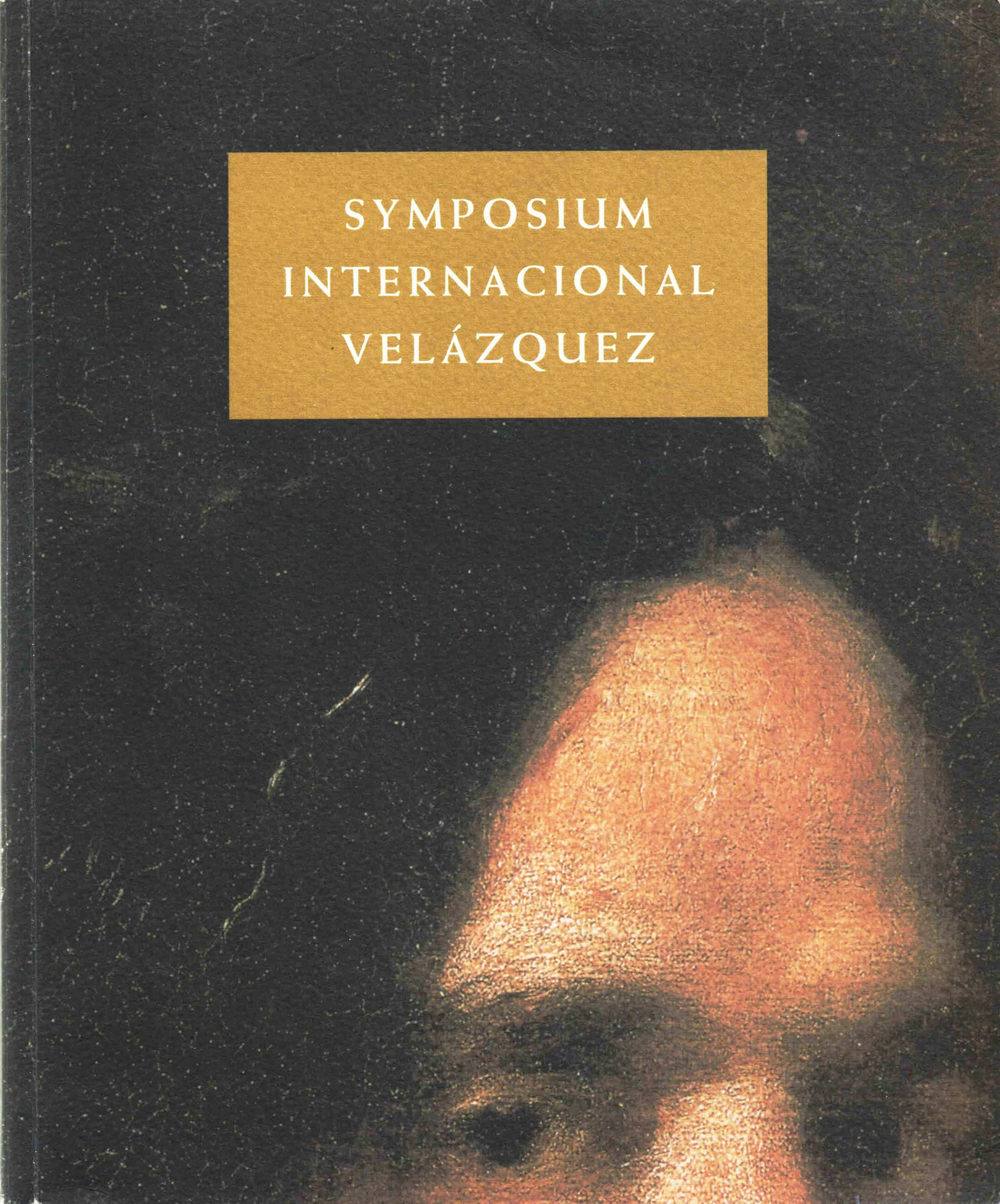
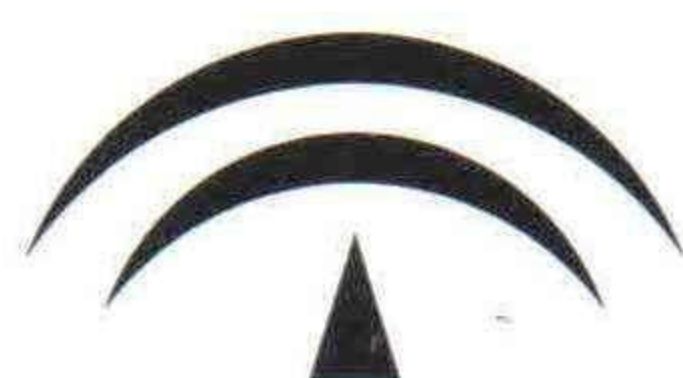


SYMPOSIUM  
INTERNACIONAL  
VELÁZQUEZ



SYMPOSIUM  
INTERNACIONAL  
VELÁZQUEZ

ACTAS



JUNTA DE ANDALUCIA  
CONSEJERÍA DE CULTURA

# ÍNDICE

Velázquez y la Arquitectura .....	15
<i>Alfredo J. Morales</i>	

Velázquez y Gran Bretaña .....	23
<i>Enriqueta Harris</i>	

## VELÁZQUEZ Y SEVILLA

Diego Velázquez y Francisco Pacheco: el aprendizaje de un genio de la pintura, 1611-1616 .....	33
<i>Jean Louis Augé</i>	

Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco .....	39
<i>Bonaventura Bassegoda i Hugas</i>	

Historias orgánicas de la Sevilla del XVII .....	47
<i>Eloisa Bernáldez Sánchez y María Bernáldez Sánchez</i>	

Ver, mirar y admirar: Velázquez y la sevillana «Cofradía de los Mirones» .....	59
<i>Francisco Javier Cornejo Vega</i>	

Los clientes sevillanos de Velázquez .....	65
<i>Vicente Lleó Cañal</i>	

Herrera el Viejo - Velázquez, ¿una relación imposible? .....	73
<i>Antonio Martínez Ripoll</i>	

El taller de Velázquez .....	87
<i>Luis Méndez Rodríguez</i>	

Cristo en casa de Marta y María de Velázquez: una nueva lectura .....	95
<i>Tanya Tiffany</i>	

## VELÁZQUEZ E ITALIA

Variaciones velazqueñas en torno a Italia y la pintura del clasicismo .....	109
<i>Fernando Checa</i>	

Entre Manierismo, Naturalismo y Barroco: Velázquez y la tradición figurativa véneta .....	121
<i>Matteo Mancini</i>	

Velázquez y Tiziano (a través de Rubens) .....	131
<i>Miguel Morán Turina</i>	

En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia.....	139
<i>Pilar Silva Maroto</i>	

## LOS SABERES DE VELÁZQUEZ

Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos .....	155
<i>Ángel Aterido Fernández y Felipe Pereda</i>	

Los saberes de Velázquez: El lenguaje artístico del pintor y el problema de la «Memoria de las pinturas del Escorial» .....	167
<i>Fernando Marías</i>	

Diego Rómulo, el pintor caballero .....	179
<i>Lucía Varela Merino</i>	

## LOS GÉNEROS EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ

Alonso Cano, vestido de clérigo, retratado por Velázquez .....	197
<i>Carmen Bernis Madrazo</i>	

Un sevillano retratista de un Papa .....	201
<i>Carmen Garrido</i>	

De la línea a la luz: Velázquez y el espacio .....	207
<i>Peter Cherry y Carmen Garrido</i>	

Velázquez y la teoría del retrato en la España del siglo XVII .....	215
<i>Karin Hellwig</i>	

La tasación de la pintura de Velázquez en el siglo XVII: Apuntes para su estudio.....	223
<i>María Jesús Muñoz González</i>	

El género religioso en Velázquez: El Cristo crucificado .....	231
<i>Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos</i>	

Un retrato de Velázquez: El X conde-duque de Benavente del Museo del Prado .....	243
<i>Mercedes Simal López</i>	

Palabra, gesto y teatro en la Fragua de Vulcano y la Túnica de José del Museo del Prado ..	253
<i>Enrique Valdivieso</i>	

## VELÁZQUEZ COMO TEMA

Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano.....	259
<i>José Álvarez Lopera</i>	
Locos por Velázquez: «talleres de artistas en el siglo XIX» .....	273
<i>María de los Santos García Felguera</i>	
La obra de Velázquez en los primeros años de la fotografía española.....	281
<i>Helena Pérez Gallardo</i>	
Un «autorretrato» de Velázquez: de la copia puntual a la pseudofalsificación.....	287
<i>María Victoria Santiago Godos</i>	

## VELÁZQUEZ Y LA CULTURA CORTESANA DEL SIGLO XVII

De Isabel de Borbón y Santo Tomás tentado: correspondencias y coincidencias en Velázquez .....	295
<i>José C. Agüera Ros</i>	
Un velazqueño más y un velázquez menos: un posible retrato de Domingo Guerra Coronel .....	305
<i>Ángel Aterido Fernández</i>	
Velázquez y la decoración pictórica de El Escorial en 1656 .....	311
<i>Bonaventura Bassegoda i Hugas</i>	
Sobre el supuesto boceto de las Meninas y otros velázquez que poseyó el Duque de Arcos (1729) .....	329
<i>María Cruz de Carlos Varona</i>	
Uso y función de la miniatura en la Corte de Felipe IV. Velázquez miniaturista .....	341
<i>José Luis Colomer</i>	
Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses (1668) .....	353
<i>Ismael Gutiérrez Pastor</i>	
Sobre las relaciones de Velázquez con Juan de Alfaro.....	359
<i>José María Palencia Cerezo</i>	

## UN RETRATO DE VELÁZQUEZ: EL X CONDE-DUQUE DE BENAVENTE DEL MUSEO DEL PRADO

Mercedes Simal López

EL OBJETIVO DE esta comunicación es el estudio del *Retrato de don Juan Alfonso Pimentel, X conde-duque de Benavente* (fig. 1). Aunque

a nuestro juicio fue pintado por Velázquez poco antes de emprender su segundo viaje a Italia, otros historiadores<sup>1</sup> no lo reconocen como obra del maestro sevillano.

Conservado en el Museo del Prado desde 1819, el cuadro presenta sobre su superficie señales de su recorrido por distintas colecciones que más adelante explicaremos. Mientras que en el ángulo inferior derecho luce una flor de lis, en el inferior izquierdo conserva dos números de inventario pintados en distintos colores: 575 en óleo blanco —correspondiente a su estancia en la colección de Isabel de Farnesio— y 289 en óleo anaranjado —el número de inventario que ostentó el cuadro en el Museo del Prado entre 1854 y 1858—.

La pintura objeto de nuestro estudio es uno de los escasos retratos conservados realizados por el pintor sevillano a miembros de la nobleza. El lienzo, que carece de firma, muestra en el interior de una estancia a un hombre maduro, con barba y bigote canosos, vestido con una armadura de la segunda mitad del siglo XVI y valona al cuello. El caballero, que luce sobre su pecho el collar de la Orden del Toisón<sup>2</sup>, apoya su mano derecha en un casco, mientras que con la izquierda empuña la espada. Sobre un bufete, aparece una bengala de general. Al fondo, un pesado cortinaje granate deja ver un paisaje borroso.

Respecto a la historia de esta pintura, hasta el momento los únicos datos conocidos eran los que aportaban los inventarios reales. Si bien este tipo de documentos son de una gran utilidad para reconstruir la historia de los objetos artísticos, no dejan de tener ciertos inconvenientes.

Prueba de ello es que, en numerosas ocasiones, los datos que proporcionan son incompletos o a veces erróneos, principalmente en lo que

a atribuciones y a medidas se refiere. Conscientes de ello, hemos seguido las huellas de este retrato velazqueño desde su aparición en los inventarios regios hasta su ingreso, a comienzos del siglo XIX, en el Museo de Prado.

Pese a que se desconoce de qué modo se incorporó a la colección real y en qué momento<sup>3</sup>, aparece por primera vez mencionado en el inventario del Palacio de La Granja de San Ildefonso redactado por Domingo María Sani en 1746. En él, el retrato figura entre los bienes de Isabel de Farnesio —marcados todos ellos con una flor de lis que aún puede verse en este cuadro velazqueño— inventariado con el número 575<sup>4</sup>. En esa fecha se desconocía la identidad del retratado, y la pintura se atribuía a Tiziano. A lo largo de los siguientes inventarios, el error de atribución y el anonimato del personaje representado persistirían.

En 1766, el cuadro estaba colocado en la «Pieza de Comer Su Majestad», y mantenía el mismo número de inventario y de atribución<sup>5</sup>. En 1774 continúa en la misma pieza de Palacio, pero por primera vez aparece tasado, valorado en 2.500 reales de vellón<sup>6</sup>. En 1793<sup>7</sup> mantiene su ubicación en la «7ª pieza destinada pª comer SS.MM.» con un número de inventario distinto, aunque volverá a recuperar el antiguo en 1794<sup>8</sup>. Ese mismo año, según Julián Gallego<sup>9</sup> el retrato fue trasladado al Palacio Real de Madrid.

La siguiente noticia que tenemos de la pintura en su nuevo emplazamiento procede del inventario redactado en 1811, en donde se cita en el asiento 727 un «Retrato de un General español» obra de Velázquez en la «primera pieza entrando por la dra del salon de pages»<sup>10</sup>. En 1814, el cuadro



Fig. 1. Diego Velázquez, *Retrato de don Juan Francisco Pimentel, X conde-duque de Benavente*, Madrid, Museo del Prado.

fue trasladado al «callejón que llaman de paso a las tribunas», en donde se daban cita gran cantidad de retratos regios<sup>11</sup>. Finalmente, en 1819 el lienzo ingresó en el Museo del Prado, figurando como original de Velázquez en el catálogo de Eusebi<sup>12</sup>. Durante su estancia en el museo cambió numerosas veces de número de inventario hasta adquirir el actual: 1.193<sup>13</sup>.

Aunque hasta ahora estos eran los únicos datos conocidos sobre la pintura objeto de nuestro estudio, gracias a un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional podemos dar un paso más en la atribución a Velázquez del *Retrato del X conde-duque de Benavente* del Museo del Prado. Si bien nunca se habían puesto en relación, todo apunta a que la obra conservada en el museo madrileño se trata del mismo lienzo que aparece mencionado en un inventario de pinturas sin fecha conservado en la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, dentro de la documentación perteneciente a la Casa de Benavente.

Este documento destaca tanto por la importancia de los autores de las obras que menciona —Guercino, Poussin, Van Dyck, Teniers, Rubens, Murillo o Alonso Cano, entre otros—, como por la riqueza con la que éstas aparecen descritas. Pese a que Morán y Checa<sup>15</sup> lo fecharon a fines del siglo XVII, no hay ninguna duda de que fue redactado en una fecha indeterminada entre 1724 y 1734, debido a que fue Andrea Procaccini<sup>16</sup> el encargado de realizar las atribuciones de varias de las pinturas que lo componían, que en algunos casos formaban pareja con las que decoraban el Palacio de la Granja de San Ildefonso<sup>17</sup> ya que fueron traídas de Italia por el Cardenal Borja.

El interés que este inventario tiene para nosotros radica en la pintura descrita en el asiento número 76. Tasada en 800 reales<sup>19</sup>, se trata de «un retrato original de Velazquez alto de vara y medio y algo mas; ancho vara y quarta, representa un oficial o xefe militar en traje a la española antigua del natural; mas de media figura es quadro mui trabajado, de gran verdad y dulzura de pincel. Tiene marco tallado de moda parte dorado y parte imitado a coral». La descripción minuciosa del cuadro coincide plenamente con el *Retrato del X conde-duque de Benavente* conservado en el Museo del Prado. Este dato, junto con otros que analizaré a continuación, señalan a Velázquez como autor del retrato.

Para la identificación del personaje representado como un miembro de la familia Pimentel tradicionalmente se ha utilizado el *Retrato del X conde-duque de Benavente* atribuido a Mazo (fig. 2), que fue subastado en la almoneda de bienes de la casa de Osuna que se celebró en Madrid en 1896<sup>20</sup>. Adquirido por el marqués de Casa-Torres<sup>21</sup>, posteriormente pasó al vizconde de Baiguer y hoy es propiedad de sus sucesores<sup>22</sup>.

Se trata de un retrato de cuerpo entero de un caballero vestido de negro, con golilla. Mientras que la cabeza es una copia literal del lienzo de Velázquez, el cuerpo se inspira en la pose de los retratos realizados por el maestro sevillano a Felipe IV y al Infante don Carlos, o a don Pedro de Barberana y don Diego del Corral. En la mano izquierda, el retratado sostiene un papel en el que se puede leer «Al Conde de Benavente, salud en Md»<sup>23</sup>, gracias al cual se ha identificado al personaje representado. Tradicionalmente este retrato se ha considerado una obra de

taller, aunque algunos historiadores lo atribuyen a Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>24</sup>.

Si bien este lienzo ha servido para identificar al personaje retratado, también planteó la posibilidad de que la pintura del Prado hubiera sido originalmente un retrato de cuerpo entero. Pero contrastando las medidas dadas en el inventario hallado en el Archivo Histórico Nacional con las actuales del cuadro de Velázquez, se ha confirmado la hipótesis de Carmen Garrido<sup>25</sup> de que el *Retrato de don Juan Alfonso Pimentel* del Museo del Prado nunca fue de cuerpo entero, en contra de lo que tradicionalmente se había afirmado.

Como refuerzo de ambas hipótesis, presentamos una copia del *Retrato del X conde-duque de Benavente* de Velázquez realizada en el siglo XVIII (fig. 3) que ha sido recientemente subastada en Madrid<sup>26</sup>. Si bien es de pequeño tamaño, es interesante por su formato —retrato de medio cuerpo—, y porque en el marco, rematado por una corona ducal, aparecen cuatro miniaturas introducidas en medallones, posiblemente de miembros de la familia Pimentel de distintas épocas.

Pero antes de continuar con el análisis del retrato, conviene decir unas palabras de don Juan Alfonso Pimentel, X conde-duque de Benavente, miembro de una importante familia castellana de Grandes de España con una amplia tradición de servicio a la Corona<sup>27</sup>, del que conocemos escasos datos biográficos. Hijo primogénito del IX conde de Benavente, don Antonio Pimentel<sup>28</sup>, y su primera esposa, doña María Ponce de León, nació en Benavente y fue bautizado en la parroquia de San Nicolás de esta villa<sup>29</sup> el 19 de noviembre de 1584<sup>30</sup>. A fines de 1614 contrajo matrimonio con doña Mencía Fajardo de Zúñiga y Requesens, su prima hermana, hija del VI marqués de los Vélez y de doña María Pimentel<sup>31</sup>. De este primer matrimonio nacieron siete hijos. En 1633, debido al fallecimiento de su padre, heredó el título de conde-duque de Benavente, de Luna y de Mayorga, Merino Mayor de Asturias y León, señor de Pedraza, Puebla de Sanabria, Arenas, Cigales, Torre de Mormojón, etc.

Tras la muerte de su primera esposa, contrajo segundas nupcias el 15 de mayo de 1648 con doña Antonia de



Fig. 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Retrato de don Juan Francisco Pimentel, X conde-duque de Benavente*, Colección particular, Fotografía Archivo Ruiz-Vernacci. Madrid.

Mendoza, Dama de la reina Mariana de Austria e hija del V conde de Castrojeriz y de su segunda esposa, doña Catalina Pinelo. La boda se celebró en el Alcázar de Madrid, asistiendo a ella Felipe IV como invitado de excepción. Ese mismo día, el matrimonio se trasladó a vivir a Valladolid<sup>32</sup>, en donde el conde-duque poseía uno de los principales palacios de la ciudad<sup>33</sup>.



Fig. 3. Anónimo, Copia del retrato de don Juan Francisco Pimentel, X conde-duque de Benavente, Colección particular.

A lo largo de su carrera, don Juan Alfonso desempeñó distintos cargos. Sabemos por su testamento<sup>34</sup> que fue Gentilhombre de la Cámara del Rey. En 1640, el conde-duque fue uno de los primeros nobles en acudir a la defensa de Portugal cuando se sublevó este Reino<sup>35</sup>. Nombrado más tarde General de las fronteras lusas «confidentes con Castilla la Vieja», en la primavera siguiente, según Justi<sup>36</sup>, «fue cesado con gran sentimiento suyo». En 1644, al igual que Velázquez, acompañó a Felipe IV en la Jornada que hizo al Reino de Aragón para sofocar el alzamiento que se había producido en Cataluña<sup>37</sup>. Por sus servicios prestados a la Corona, el 3 de abril de 1648 le fue concedido, a la edad de 64 años, el nombramiento de Caballero de la Orden del Toisón de Oro, recibiendo el preciado collar el 18 de mayo de ese mismo año en Carabanchel<sup>38</sup>. Cuatro años más tarde, falleció en Valladolid el 24 de diciembre de 1652<sup>39</sup>, siendo enterrado en el panteón que la familia poseía en el convento de San Francisco en la villa de Benavente. Hombre culto, gra-

cias a los distintos inventarios de sus bienes redactados tras su muerte conocemos el contenido de parte de su colección artística, en la que figuraban obras de Rubens, Caravaggio y Ribera, y de su biblioteca, en la que se hallaban desde *El Quijote* a los *Diálogos de la pintura* de Carducho<sup>40</sup>.

Volviendo al análisis de la pintura que nos ocupa, ya hemos comentado como el *Retrato del X conde-duque de Benavente* constituye uno de los escasos ejemplos de retratos velazqueños conservados en el que aparece representado un personaje de la alta nobleza. A este hecho singular se une la gran cantidad de convencionalismos que acreditan la condición de Grande de España del retratado: el bufete<sup>41</sup>, cubierto con un tapiz carmesí con ribete dorado que actúa como pedestal del yelmo y la bengala, símbolos del poder guerrero, la cortina, la armadura, la banda de general, el collar del Toisón...<sup>42</sup> En ningún otro retrato de personajes ajenos a la familia real, salvo en el caso del conde-duque de Olivares, se da tal concentración de elementos ennoblecedores. Si bien hemos perdido las claves de su significado, todos ellos eran elementos que definían la identidad, cargo y situación del personaje representado.

Con un peinado pasado de moda<sup>43</sup> y una armadura de la época de Felipe II, el conde-duque aparece ante nosotros como un militar que ha culminado su carrera con la obtención del collar de la Orden del Toisón, y que se dispone a retirarse de la vida cortesana. Prueba de ello es la presencia de la bengala de general, símbolo del gobierno del ejército, abandonada en el bufete.

El hecho de que el conde-duque aparezca representado con los guanteletes puestos denota el que el don Juan Alfonso fue un general que estuvo en el frente de batalla. Debido a que durante la segunda mitad del siglo XVII no era necesario haber participado activamente en una guerra para ser representado como militar, la presencia de los guanteletes se convertía en una expresión específica y concreta de dicha actividad<sup>44</sup>. A este hecho hay que añadir las indicaciones contenidas en el tratado de Carducho sobre el retrato y su uso. Contrario a la proliferación de este tipo de obras, el pintor italiano afirmaba que «sólo a los Reyes y Príncipes fue permitido el retratarse, quan-

do hubiesen hecho cosas grandes, y gobernado bien, sirviendo esto de cierto premio honroso a su mucho valor, animando con esto a los que sucediesen al gobierno para que su imitación procediesen con bondad y justicia... Y ya que se aya de usar este abuso, sea pintando al capitán valeroso armado, y al artífice con algún instrumento de su arte»<sup>45</sup>.

La armadura que viste el conde-duque es otro de los elementos más sorprendentes del retrato. Perteneciente a la época de Felipe II, su presencia puede explicarse bien porque fuera una de las conservadas en la rica armería de la casa de Benavente, o porque formara parte del homenaje a Tiziano brindado por Velázquez a través de esta pintura, aunque ello supusiera un anacronismo en la vestimenta del caballero<sup>46</sup>. Este hecho pudo verse facilitado a causa de que el retratado hubiera abandonado Madrid antes de que el lienzo estuviese concluido, dando don Juan Alfonso permiso a Velázquez para acabarlo utilizando como modelo el *Retrato de Felipe II* realizado por el maestro de Cadore (fig. 4), que en esas fechas estaba colgado en la galería del mediodía del Alcázar de Madrid.

A pesar de que desconocemos exactamente las causas por las que fue pintado el cuadro, los motivos sociales y conmemorativos son los más probables. Para celebrar su nombramiento como Caballero de la Orden del Toisón, o tal vez también con motivo de su matrimonio, el conde-duque mandó ser retratado por el pintor del Rey. A estas hipótesis puede sumarse la de que fuera a formar parte de una galería de retratos de antepasados representados como caballeros<sup>47</sup>.

Una vez identificado el personaje retratado, y tras verificar cuándo le fue concedido el Toisón de Oro, la fecha de ejecución de este retrato velazqueño puede situarse entre el 18 de mayo de 1648, día de la entrega del preciado collar a don Juan Alfonso Pimentel<sup>48</sup>, y el 16 de noviembre del mismo año, fecha de inicio del segundo viaje a Italia de Velázquez, del que no regresaría hasta junio de 1651. Es poco probable que este lienzo fuera pintado tras el regreso del pintor a España ya que por entonces el conde-duque se hallaba en Valladolid, ciudad en la que fijó su residencia tras contraer segundas nupcias en el Alcázar de Madrid el 15 de mayo de 1648.

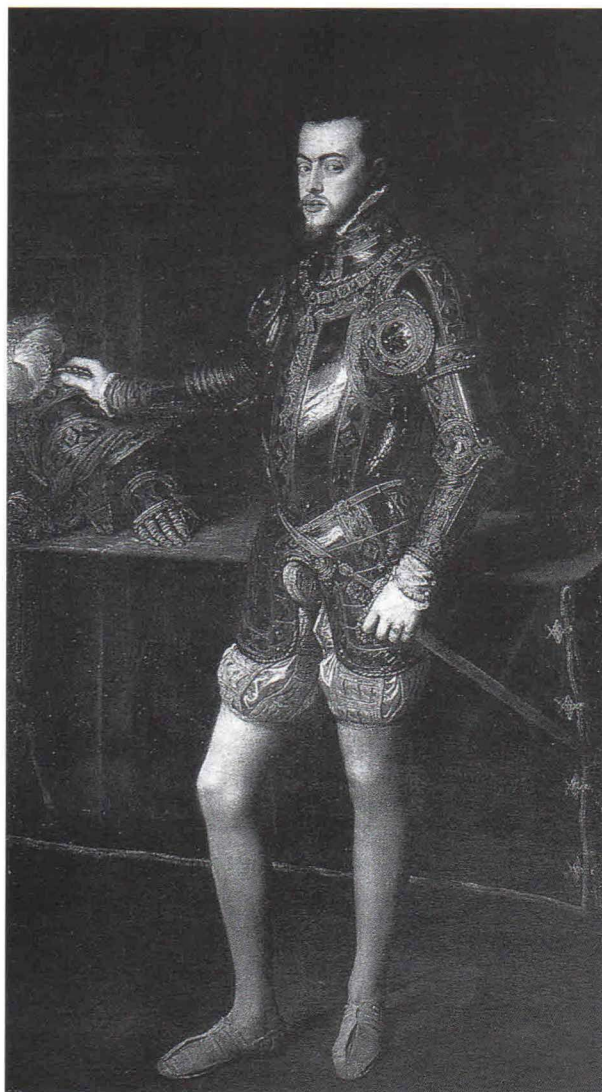


Fig. 4. Tiziano, *Felipe II*, Madrid, Museo del Prado.

La fecha en que fue realizado el cuadro choca con el tipo de técnica empleada por Velázquez, más próxima a la de los años treinta que a la de fines de la década de los cuarenta<sup>49</sup>, a lo que además hay que sumar el hecho, que ya hemos apuntado anteriormente, de que este retrato sea el de mayor influencia ticianesca de toda la producción de Velázquez, quedando patente el recuerdo del maestro veneciano en el tratamiento de los detalles y en la composición, que guarda numerosas similitudes con el *Retrato de Felipe II* del Museo del Prado<sup>50</sup>, tanto por la armadura que luce como por la postura en que aparece representado.

Ignoramos el paradero del lienzo antes de ingresar en la colección real. Debido a que no aparece mencionado en los inventarios de bienes conservados de la fortaleza de Benavente ni del palacio de Valladolid redactado a la muerte del X conde-duque<sup>52</sup> ni en otros posteriores, lo más probable es que el retrato se encontrase en Madrid, bien en el palacio de la Cuesta de la Vega<sup>53</sup>, en el de Anglona<sup>54</sup>, o en las dependencias que los condes-duques tenían en el Alcázar<sup>55</sup>, correspondiendo así el inventario en el que se incluye el cuadro velazqueño a las pinturas que decoraban una de estas residencias desde la que, en una fecha indeterminada entre 1724 y 1734, pasó de manos de la familia Pimentel a las de Isabel de Farnesio.

Bottineau<sup>56</sup> atribuye el error de atribución que cometió Sani en 1746 y que se fue repitiendo a lo largo de los distintos inventarios reales a tres causas. La falta de un inventario previo en el que el italiano pudiera «apoyarse» para catalogar las pinturas de la colección de Isabel de Farnesio —debido a que la mayoría de ellas eran de reciente adquisición—, a un insuficiente conocimiento de la pintura española del siglo XVII, y al hecho de que

Fig. 5. D. Helmschmid, *Armadura de la labor de las flores de Felipe II*, Madrid, Patrimonio Nacional, Real Armería.



conociese el ya mencionado *Retrato de Felipe II con armadura* de Tiziano, que estuvo colgado en la galería del mediodía del Alcázar de Madrid hasta el incendio del edificio en 1734. Al no conocer Sani el autor del cuadro ni la identidad del personaje representado en el retrato velazqueño, decidió atribuirlo al veneciano e identificar al retratado con un antiguo miembro de la casa real por su iconografía y las similitudes que presentaba con otros retratos regios.

Fue Pedro de Madrazo el primer historiador que, en el catálogo «extenso» del Museo del Prado identificó al retratado como un miembro de la casa de Benavente creyendo que se trataba del IX conde-duque, opinión que luego siguieron Curtis y Cruzada Villamil. Beruete corrigió este error, e identificó al retratado con don Juan Alfonso Pimentel, basándose en datos biográficos y estilísticos<sup>57</sup>. Ahora de nuevo, ratificamos la autoría de Velázquez del *Retrato del X conde-duque de Benavente*, que se atestigua documental-

mente y a través de los distintos estudios técnicos, radiográficos, de pigmentos y en superficie que se han realizado a la obra.

## NOTAS

<sup>1</sup> Jonathan BROWN no lo incluyó en su monografía (*Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1992), y en un artículo publicado recientemente («Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones», *Boletín del Museo del Prado*, 36 (2000), pp. 58-59.) insiste en atribuirlo a un pincel ajeno al del maestro sevillano basándose en la ausencia del distintivo del Toisón en el pecho del retratado, en el tratamiento demasiado recargado de la armadura, la factura de la banda roja y la «incómoda yuxtaposición de la cortina roja y la vista parcial del paisaje, sin ningún elemento arquitectónico de transición entre ambas». Otro de los elementos aducidos para negar la autoría velazqueña es el empleo de un cortinaje, un elemento que según Brown «Velázquez nunca empleaba... en sus retratos salvo cuando se trata de interiores... [por lo que] aquí su colocación carece prácticamente de lógica». Javier Portus también excluyó el *Retrato del conde-duque de Benavente* del catálogo de las obras de Velázquez conservadas en el Museo del Prado publicado en 1999, aunque ese mismo año le devolvió al cuadro la atribución al maestro sevillano en el catálogo de la exposición *Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV* celebrada en Bonn (p. 124).

<sup>2</sup> Si bien no se aprecia con claridad a simple vista por estar cubierto con una veladura, el vellocino de oro aparece claramente en los estudios radiográficos a los que el lienzo ha sido sometido.

<sup>3</sup> B. de PANTORBA (*La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, 1955, p. 172.) apunta la posibilidad de que el cuadro hubiera sido adquirido por Isabel de Farnesio en Sevilla, junto con el Retrato de Juana Pacheco caracterizada como Sibila (Museo del Prado, n° 1197) de Velázquez. Personalmente, opino que el Retrato del X conde-duque de Benavente ingresó en la colección regia por una vía distinta a la del Lustrero Real en una fecha indeterminada anterior a 1734, ya que seguramente aparecía ya citado en el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio del Palacio de La Granja de San Ildefonso elaborado en dicho año. Si bien este documento en la actualidad se encuentra desaparecido, sabemos que, junto con el del Rey, fue utilizado para elaborar el inventario de 1746. Sobre este tema, véase M. GONZÁLEZ CRISTOBAL, «Inventarios del Real Sitio de San Ildefonso», *Reales Sitios*, 144 (2000), pp. 68-69.

<sup>4</sup> «575) otra original en lienzo de mano del Tiziano, que representa un Príncipe Armado, con uanda encarnada, puesta la mano sobre un Morrion que esta encima de una messa con cubierta encarnada. tiene de alto tres pies y catorce dedos. tres y cuatro de ancho. Marco dorado con una orden de talla a conchas». Inventario general de Pinturas, Muebles y otras Alhajas de la Reyna Ntra. Sra qe tiene en el Palacio del RI Sitio de Sn Yldephonso, ejecutado de orden del Rey Nuestro Señor en el año de 1746, fols. 66r-66v. A.G.P., San Ildefonso, caja 13.568.

<sup>5</sup> «575. Otra [pintura] de igual medida [cuatro pies de alto por tres de ancho]. un retrato media figura armada, marco antiguo y tallado dorado, al parecer de Tiziano». Inventario de muebles Alajas y otros efectos que se allan en este Rel Palacio de Sn Yldephso... pertenecientes a la Reina Madre. A.G.P., Histórica, leg. 137, caja 33.

<sup>6</sup> «575...otra pintura de la misma medida [tres pies de largo por ocho y medio de alto] que representa un retrato de media fig<sup>a</sup> armada, al parecer de Tiziano, marco antiguo, dorado y tallado, esta se halla en la

pieza de comer de S.M.: vale 2Q500 [reales]». Ymbentario General de las Pinturas, alajas y muebles que existen en el RI Palacio de sn Yldef<sup>o</sup> que estan al cargo del Aposentador de Palacio Gefe de el oficio de la Furriera. A.G.P., Registros, 266.

<sup>7</sup> «176...otra [pintura] de quatro pies y m<sup>o</sup> por tres y medio, marco tallado dorado, que representa un Príncipe armado con banda encarnada, su autor El Tiziano: su antiguo n° 575... 2Q500». Inventario de efectos existentes en el RI Palacio p<sup>a</sup> hacer cargo de ellos al Conserge dn Ventura M<sup>a</sup> Sani. A.G.P., San Ildefonso, Caja 13.669.

<sup>8</sup> «575: Otra [pintura] en lienzo de quatro pies y medio de alto, por tres y medio de ancho marco tallado y dorado: representa un Príncipe armado con banda encarnada y morrion en la mano: en dos mill y quinientos reales. Tiziano». FERNÁNDEZ MIRANDA Y LOZANA, F. *Inventarios Reales. Carlos III. 1789*, Tomo II, Madrid, 1989, pp. 257-258.

<sup>9</sup> AA.VV., *Velázquez*, Madrid, 1990, p. 352.

<sup>10</sup> «727. Retrato de un General español, Velázquez». LUNA, J.J. *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993, p. 105.

<sup>11</sup> «Otro vara y media de alto por vara y quarta de ancho retrato de un Príncipe armado con banda encarnada y la mano puesta sobre un morrion. Tiziano». A.G.P., Administrativa, Bellas Artes, leg. 38.

<sup>12</sup> «91: Retrato desconocido de un caballero armado, por Velázquez», ubicado en el Salón Segundo del Museo del Prado. Allí se mantuvo en 1821 y 1824, apareciendo descrito en el catálogo con el número 238 (L. EUSEBI, *Catálogo de los Cuadros de Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1819, p. 17; Idem, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1821, p. 17; Idem, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado*, Madrid, 1824, p. 21). En 1899, el Retrato estaba colocado, junto a otros cuadros de Velázquez, en la sala de la Reina Isabel de Braganza, mientras que por el contrario, aquellos en los que no estaba clara la autoría del pintor sevillano, se ubicaban en el vestíbulo. P. de MADRAZO, *Catálogo ilustrado de la sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1899, p. 16.

<sup>13</sup> El cuadro ingresó en el Museo con el n° 91 (L. Eusebi, *ob. cit.*, 1819). Durante los sucesivos inventarios que se redactaron, su número de catálogo fue variando: n° 238 (1821), n° 289 (desde 1854), que aún puede apreciarse escrito sobre el lienzo con óleo naranja, 1.090 (desde 1872), y 1.193 en la actualidad. AA.VV., *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La colección real*, Madrid, 1990, p. 94.

<sup>14</sup> A.H.N., Sección Nobleza, Osuna, Cartas, legajo 608. El inventario carece de portada y de las páginas finales. Fue transcrito de forma íntegra, aunque sin citar su procedencia y con algunos errores de transcripción, en AGULLÓ Y COBO, M. y BARATECH ZALAMA, M.T., *Documentos para la historia de la pintura*, Vol. II, Madrid, 1996, pp. 145-157.

<sup>15</sup> MORÁN TURINA, J.M. y CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, p. 301, nota 68.

<sup>16</sup> Nacido en Roma en 1671, llegó a España en 1720. Fue contratado por Felipe V como pintor de cámara, y posteriormente nombrado director general de las obras de San Ildefonso. Impulsor de la compra en 1724 de la colección de pinturas de su maestro Carlo Maratti y de las esculturas que habían pertenecido a la reina Cristina de Suecia para la decoración de las estancias del Palacio, en 1729 ocupó el cargo de aposeñador del citado Real Sitio. Tras residir 14 años en España, falleció en San Ildefonso en 1734. URREA, J., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 175-180.

<sup>17</sup> Así consta en el asiento nº 19 del inventario (A.H.N., Sección Nobleza, Osuna, Cartas, legajo 608), que dice textualmente: [al margen: «lo que dijo el sr Brocachini del nº 19»]. «2 países iguales... son originales, y sus compañeros están en sn Yldefonso según el sr. Brocacin quien los elogiò mucho y dijo que eran hechos de uno de los majores [sic] pintores de Italia y le nombró, pero no me acuerdo del nombre». Si bien Procaccini realizó algunas atribuciones, desconocemos la identidad del autor del inventario definitivo.

<sup>18</sup> «51 - 2 quadros compañeros è iguales, alto una quarta cada uno, y largo una tercia. Representanse pastores ganados caidas de aguas edificios, arboledas y bellisimos lexos. Son originales de un Francés que oy està en Roma con gran estimazon de primor en este genº de pintura, cuiò nombre no se» [al margen: «tengo aora presente traxoles el cardl. Borja»]. A.H.N., Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 608. Don Carlos de Borja Centellas Ponce de León fue nombrado Cardenal por Clemente XI el 2 de febrero de 1720. En septiembre de ese mismo año partió hacia Roma para recibir el capelo, regresando a Madrid al año siguiente. J. Urrea, ob. cit., 1977, p. 184. En el museo del Prado, se conserva un magnífico retrato suyo obra de Andrea Procaccini procedente de la colección Osuna (núm. 2.882).

<sup>19</sup> Probablemente se trata de reales, aunque en el inventario no se especifica la unidad monetaria en que se tasaron algunas de las pinturas.

<sup>20</sup> «287 - El personaje retratado es D. Antonio Alonso Pimentel, noveno Conde de Benavente, según se puede notar al punto por su comparación con el nº 1.090 del Museo del Prado original de Velázquez, presuponiendo el presente otro del propio autor, de paradero desconocido. Lienzo.- Alto, 2.03; ancho 1.02». N. Sentenach y Cabañas, Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua casa ducal de Osuna, Madrid, 1896. El precio de salida en la subasta fue de 1.000 pesetas.

<sup>21</sup> De su estancia en esta colección se conserva en el Archivo Ruiz-Vernacci el negativo de una fotografía del lienzo realizada por J. Lacoste entre 1900 y 1914 (A-12244; Nº 25.629). Quiero agradecer a Carlos Teixidor y a Helena Pérez su ayuda en la localización de esta imagen.

<sup>22</sup> REGUERAS GRANDE, F., *Op. cit.*, p. 60.

<sup>23</sup> ALLENDE-SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., ob. cit., p. 226.

<sup>24</sup> Herbert Cook («Further light on del Mazo», *The Burlington Magazine*, (septiembre 1913), p. 323.) y Aureliano de Beruete (*Retratos de Pulido Pareja. Datos para un problema pictórico (Velázquez y Mazo)*, Madrid, 1916, p. 11) afirmaban que el cuadro estaba firmado por Martínez del Mazo. Bajo esta atribución, el lienzo formó parte de la exposición Velázquez y lo

velazqueño, celebrada en Madrid en 1960, (LAFUENTE FERRARI, E., *Velázquez y lo velazqueño. Exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III aniversario de su muerte. 1660-1960*, Madrid, 1960, pp. 116-117, nº 143).

<sup>25</sup> La comparación de las medidas dadas en el inventario —en el que se especifica que corresponden al lienzo sin marco—, unos 126x 105 cm. aproximadamente, con las actuales de 109,5 x 88,5 cm., indican que el cuadro conservado en el Museo del Prado fue ligeramente recortado, hipótesis que han confirmado las investigaciones de Carmen Garrido (*Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, p. 187): «En algunas zonas del lateral izquierdo se aprecia el orillo del tejido, permaneciendo sin pintura solamente los picos que se forman entre las ondas de tensión como consecuencia de la sujeción del lienzo sobre el bastidor, ya que son los puntos que se fijan a la madera mediante clavos. Por tanto este borde no ha sido cortado. Los otros tres muestra el festoneado producido por la misma tensión antes descrita, por lo que pensamos que la reducción de las dimensiones del cuadro no ha podido ser muy grande, aunque en el borde superior se observan signos evidentes del corte producido con un instrumento de filo».

<sup>26</sup> Castellana Subastas Madrid. Subasta de pintura, 28 de septiembre de 1999. Lote 107. Escuela española, fines siglo XVIII. «Retrato de Juan Francisco Pimentel, X conde de Benavente» (Copia de Velázquez). Marco de madera tallada. 72x55 cm.

<sup>27</sup> Sobre el origen de los condes-duques de Benavente y la genealogía de los distintos titulares de la Casa, véase: BERDUM DE ESPINOSA, I., *Derechos de los condes de Benavente a la grandeza de primera clase (1753)*, Madrid, 1997; BECEIRO PITA, I., *El condado de Benavente en el siglo XV*, Salamanca, 1998 y REGUERAS GRANDE, F., *Pimentel. Fragmentos de una iconografía*, Salamanca, 1998. Sobre su faceta como patronos y coleccionistas en el siglo XVII, véase SIMAL LÓPEZ, M., *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII: patronos y coleccionistas en su villa de Benavente* (en prensa).

<sup>28</sup> Hijo primogénito del VIII conde-duque de Benavente, don Juan Alfonso Pimentel, y su primera mujer, doña Catalina Vigíl de Quiñones, contrajo primeras nupcias en 1594 con María Ponce de León (1572-1618), hija del III duque de Arcos y de doña Teresa de Zúñiga, hija del IV duque de Béjar. Acompañó a su padre durante su virreinato napolitano (1603-1610), y en 1621 heredó el título de IX conde y VI duque de Benavente y de Mayorga, etc., siendo recibido ese mismo año como Mayordomo Mayor de la Reina con los mismo gajes y emolumentos que su padre, a quien sustituyó en el desempeño de este elevado puesto cortesano (Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, Caja 114/33). Aparejado al cargo iba la merced de disponer de un aposento situado en la planta baja del Real Alcázar de Madrid, señalado con los números 125, 126 y 127 en el plano que Juan Gómez de Mora realizó del edificio en 1626 y que en la actualidad se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana. (AA.VV., *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986, p. 386). A pesar de ocupar un importante puesto cortesano, el conde-duque seguramente vivió una situación delicada en la corte, ya que debido a su pertenencia a una de las antiguas familias nobiliarias castellanas tuvo que hacer frente al grupo de amigos y parientes del conde-duque de Olivares. En 1622 contrajo de nuevo matrimonio con doña Leonor Pimentel Enríquez, Dama de la Reina e hija del III marqués de Tábara. Once años más tarde, falleció en Madrid el 1 de septiembre de 1633, siendo enterrado en el panteón familiar ubicado en el monasterio de San Francisco de Benavente.

<sup>29</sup> Archivo Histórico Nacional, Ordenes Militares, Calatrava. Expediente nº 2.036 (Expediente de Don Manuel Pimentel y Zúñiga, Marqués de Mirabel. Madrid, 1692).

<sup>30</sup> ALLENDE-SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919, p. 225. El dato de la fecha del bautismo lo recogen de la prueba de ingreso a la Orden de Santiago de don Francisco Antonio Casimiro Pimentel (A.H.N., OO.MM., Santiago, nº 6464).

<sup>31</sup> Las capitulaciones matrimoniales fueron aprobadas por Real Cédula de 18 de octubre de 1614. CLAVET, «Los condes de Benavente», *Revista de Historia y de Genealogía española* (1917), p. 389.

<sup>32</sup> GASCÓN DE TORQUEMADA, J., *Gaceta y nuevas de la Corte de España. Desde 1600 en adelante*, Madrid, 1991, p. 419.

<sup>33</sup> Si bien la residencia principal de los condes-duques estaba situada en su villa solariega de Benavente, poseían otras en distintos lugares de la península, estando ubicadas las más importantes en Valladolid, en el palacio que durante los primeros años de la capitalidad de la ciudad sirvió de residencia a los monarcas (sobre este tema véase URREA, J., *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996, pp. 41-45), y en Madrid, en las cercanías del Real Alcázar.

<sup>34</sup> Otorgado en Valladolid el 22 de diciembre de 1652. Se conserva una copia en el A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 433-56.

<sup>35</sup> «Fue el conde de Benavente el primero que se puso en la frontera de Portugal a defenderla, el año de mill seyscientos y quarenta, cuando se revelo aquel reyno. Espero allí las ordenes de su Magd donde estubo mas de catorze meses». La exma. Casa de los condes duques de Benavente hasta este año de 1696 de que es Sr. Dn. fran<sup>o</sup> Pimentel, Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito 11.569, f<sup>o</sup> 163v.

<sup>36</sup> «El conde de Benavente está muy sentido porque le quitaron el gobierno de la frontera de Portugal», Memorial histórico, XVI, 5 de abril de 1642. JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, p. 514, nota 2.

<sup>37</sup> La exma. Casa de los condes duques de Benavente..., B.N.M, Mss. 11.569, f. 163v.

<sup>38</sup> J. Allende Salazar y F.J. Sánchez Cantón, ob. cit., p. 225.

<sup>39</sup> A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 433-61.

<sup>40</sup> Se conserva un inventario de «todas las armas y alajas que se allaron en la fortaleza y palacio» de Benavente, redactado en abril de 1655 (A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 427-8/66), y cuatro inventarios de los bienes que se encontraban en el palacio vallisoletano de los condes-duques en 1653: uno de los bienes del mayorazgo (A.H.N., Nobleza, Osuna, 433-61 y leg. 427-8/66), otro del cargo de alhajas (A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 427-8/72), otro realizado por géneros (A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 427-8/66) y el publicado por GARCÍA CHICO, E., («El palacio de los Benavente», Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, núm. 18 (1946), pp. 13-30) procedente del Archivo Histórico de Protocolos de Valladolid. En este último figuran los nombres de los distintos tasadores que lo redactaron, entre los que destacan Diego Valentín Díaz y Tomas de Miñasco para las

pinturas, el contraste Alonso Requejo y los plateros Juan Cortes y José de la Viola para la plata, oro diamantes y cristal, Pablo Trigo y Miguel Sevillano para las colgaduras y damascos, Pedro Hernández para las tapicerías, los ebanistas Juan de los Reyes y Juan Nuñez para los objetos de ébano y marfil, Francisco de Arana y Tomás de Jaén para los libros, Francisco de Tudancan y Pedro Salvador para las cosas de escultura, para los objetos de piedra de jaspé y mármol Juan de Repide y Antonio Cueba, maestros de cantería, Francisco Macola y Francisco de la Torre para las cosas de bronce, Juan de los Reyes para los relojes y los alarifes y maestros Tomás García y Lucas Pérez para tasar la casa y aposento de comedias. Sobre la evolución de la colección de los condes-duques de Benavente a lo largo del siglo XVII, véase M. Simal López, ob. cit. (en prensa).

<sup>41</sup> Según Julián GALLEGO (*Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1996, p. 218), este es uno de los escasos ejemplos de «retratos plebeyos» en los que aparece una mesa. Las otras excepciones son el del magistrado Diego del Corral (Museo del Prado) y los del conde-duque de Olivares (Hispanic Society de Nueva York, Colección Huht de Londres y Museo de Sao Paulo).

<sup>42</sup> Si bien se ha especulado con la posibilidad de que el retratado fuera el IX conde-duque de Benavente, hay que desechar esta hipótesis debido a que, durante el siglo XVII, el único miembro de la Casa que obtuvo el título de caballero de la Orden del Toisón de Oro fue don Juan Alfonso Pimentel, X conde-duque de Benavente.

<sup>43</sup> Sobre este tema, véase BERNIS, C., «La moda en los retratos de Velázquez», en *El Retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 280.

<sup>44</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «El retrato clásico español», en *El Retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 223.

<sup>45</sup> CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1979, p. 336.

<sup>46</sup> Velázquez sintió una gran admiración por Tiziano. Este es un hecho indudable, y de ello hay alguna prueba. B. de Pantorba (ob. cit., p. 172) recuerda un poema publicado en Venecia en 1660 por Marco Boschini, en el cual se recoge el encuentro que Velázquez tuvo en Roma con Salvatore Rosa en 1650. Cuando el italiano le preguntó qué opinión le merecía Rafael, Velázquez contestó que no le agradaba, manifestando sus preferencias por la pintura veneciana, y en particular por Tiziano. Por ello, es lógico que, en algunas de sus obras, Velázquez dejase asomar el reflejo y el recuerdo de las obras del maestro de Cadore.

<sup>47</sup> Gracias a los distintos inventarios de bienes de los condes-duques de Benavente, conocemos la existencia de este tipo de salas en sus palacios, destacando la de la residencia vallisoletana. Una muestra de ello es el Retrato del VIII conde-duque de Benavente, obra de Pascual Catí, que se conserva actualmente en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923, pp. 73-76.

<sup>48</sup> Según don Jesús Hernández Perera («Velázquez y las joyas», *Archivo Español de Arte*, nº 129 (1960), pp. 251-286), en el collar representado en el lienzo son sólo visibles nueve eslabones, que con dos tras el cuello dan la mitad de los veintidós de plancha de oro, cuadrada y cala-

da, sujetos entre sí por esferitas esmaltadas de colores blanco y negro con unos toques rojos que simularían las llamas. Este número de eslabones coincide con el collar que la viuda del conde-duque entregó al Guardajoyas del Alcázar de Madrid, y ratifica de nuevo la identidad del personaje representado: «y este tussón recibió el dicho D. Francisco Tamayo Villalta de la Condesa de Benavente viuda del conde de Benavente que le tenía de que dice dio recibo a favor de la dicha condesa... este tussón se sacó y se dio con un libro de la orden al Duque de Terranova como parece del pliego que está después de este... un tussón con su collar de oro que tiene veinte y dos piezas de eslabones y otras veinte y dos piezas de pedernales esmaltados de blanco y negro y las llamas de rojo con su belloncillo pendiente de una reassa y el collar con sus garabatos todo ello de oro, que pesa dos marcos, tres onzas, dos ochavas y ocho tomines...».

<sup>49</sup> GARRIDO, C., ob. cit., p. 189.

<sup>50</sup> Museo del Prado, n.º 441.

<sup>51</sup> Una armadura muy similar a la que luce el conde-duque de Benavente, y posiblemente la misma que viste Felipe II en el retrato de Tiziano conservado en el Museo del Prado (n.º 441), en el retrato ecuestre copia de Tiziano obra de Rubens (n.º 1686) y en el de Moro del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, es la que se conserva en Patrimonio Nacional en la Real Armería (N.º de inventario A 217) atribuida a Desiderius Helmschmid y realizada en Augsburgo hacia 1549-1550 (Lám. V). Conservada incompleta, pertenece a una guarnición de Felipe II conocida como «de labor de flores» debido a su rica decoración grabada, parcialmente repujada y dorada, con follajes dispuestos en anchas bandas que bordean y adornan el campo de sus piezas. GODOY, J.A., «La Real Armería», en *Tapices y armaduras del Renacimiento. Joyas de las colecciones reales*, Madrid, 1992, pp. 170-173.

<sup>52</sup> Sobre los distintos inventarios redactados tras la muerte de don Juan Alfonso Pimentel, véase nota 40. En uno de los inventarios de bienes de este palacio redactado en 1653 (A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 427-8/72), la única referencia a Velázquez la constituye la mención de un lienzo de «el Príncipe D. Balthasar retrato niño de Diego Belaz-

quez duplicado», tasado en 10 reales, algo muy inusual debido a la escasa presencia de obras o copias de lienzos del maestro sevillano en colecciones privadas en esa fecha.

<sup>53</sup> Sobre la posesión de este palacio por parte de los condes de Benavente, véase MARTÍNEZ MEDINA, A., *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, 1997, pp. 120-128. Sobre los objetos que albergaba en su interior, tan sólo se conserva un inventario de las pinturas que la condesa doña Leonor María Pimentel tenía en él, redactado tras su muerte en 1656 (M. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, 1997, pp. 542-544). Aunque entre ellas se menciona «un retrato del Señor Conde de Benavente armado de bara y media de largo y bara de ancho» que estos autores han puesto en relación con el que se conserva en el Museo del Prado (*Ibidem*, p. 175), sus medidas —63x42 cm. aproximadamente, frente a los 109,5x105 cm. del Retrato del conde-duque de Velázquez— descartan esta posibilidad.

<sup>54</sup> A través del matrimonio celebrado en Madrid en 1637 entre el conde de Luna (futuro XI conde-duque de Benavente), don Antonio Alfonso Pimentel, con Isabel Francisca de la Cueva y Benavides, III marquesa de Jabalquinto, el palacio de Anglona pasó a incorporarse al conjunto de residencias familiares de la casa de Benavente. Sobre este tema, véase TOVAR MARTÍN, V., «El palacio de Anglona: un testimonio monumental de los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1989, pp. 47-76.

<sup>55</sup> Véase nota 28. Además, en mayo de 1705 Felipe V dio una orden para que se diera como aposento al conde-duque de Benavente la galería del Príncipe, lugar que había servido de fondo a las Meninas y donde quedó alojado don Juan José de Austria tras ser aceptado en el Alcázar por Carlos II. BARBEITO, J.M., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 204.

<sup>56</sup> BOTTINEAU, Y., «False attributions. The inventory of Elizabeth Farnese and the portrait of the Count of Benavente», *Apollo* (enero 1964), pp. 31-34.

<sup>57</sup> REGUERAS GRANDE, F., ob. cit., p. 60.