



El escribano Alonso Portero, coleccionista de pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda

The Notary Alonso Portero, Collector of Paintings by Diego Polo and Antonio de Pereda

José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

joseluis.cueto@museodelprado.es

 0000-0003-0429-2963

Recibido: 23/04/2021 | Aceptado: 01/11/2021

Resumen

En este trabajo presentamos la vida de Alonso Portero a través de los documentos inéditos localizados en diferentes archivos madrileños, dando a conocer su trayectoria profesional como escribano del número de la villa y escribano de cámara de Felipe IV en la Real Junta de Obras y Bosques. En paralelo, se estudia su actividad como coleccionista de pinturas y se aportan nuevos datos para precisar la cronología de cuadros que fueron realizados bajo su patronazgo, como La recogida del maná de Diego Polo, actualmente en el Museo del Prado (P-6775). Por último, se expone la estrecha relación de Portero y su mujer, Feliciano González del Corral, con el desaparecido convento de las Capuchinas de Madrid, donde ambos fueron enterrados y al que donaron importantes cantidades de dinero y obras de arte.

Abstract

In this work we present the life of Alonso Portero through unpublished documents located in different archives of Madrid. These documents outline his professional career as the numerary notary of the town and chamber notary of Philip IV on the Royal Board of Works and Forests. In parallel, this work studies his activity as an art collector by presenting new data concerning the chronology of paintings that were made under his patronage, such as The Gathering of the Manna by Diego Polo (currently in the Prado Museum [P-6775]). Finally, we detail the close relationship between Alonso Portero and his wife, Feliciano González del Corral, and the now disappeared Convent of the Capuchin nuns of Madrid, where both were buried and to which they donated significant amounts of money and works of art.

Palabras clave

Alonso Portero
Escribano
Coleccionismo
Diego Polo
Antonio de Pereda
Monjas capuchinas

Keywords

Alonso Portero
Notary
Collecting
Diego Polo
Antonio de Pereda
Capuchin Nuns

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis. "El escribano Alonso Portero, coleccionista de pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 68-99. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5895>

© 2021 José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción: un escribano protector de las artes y coleccionista

El cantor de la Capilla Real y cronista del siglo XVII Lázaro Díaz del Valle, en la biografía que dedicó al pintor Diego Polo (h. 1610/15–h. 1655), nos dejó una de las pocas noticias que han llegado hasta nuestros días sobre coleccionistas integrantes de una incipiente burguesía madrileña que merecieron ser destacados por la importancia de sus encargos de pintura¹. Díaz del Valle cuenta que Polo, una vez adiestrado en los principios de la pintura con su maestro Antonio Lanchares², se trasladó al monasterio de El Escorial para terminar su formación, donde estudió las pinturas de los grandes maestros de la colección real. Tras su etapa de aprendizaje, en la que adquirió una técnica similar a la del último Tiziano, “hizo algunas obras excelentes como son un cuadro del Maná en el Desierto para Alonso Portero, escribano del número en esta villa, el cual siendo visto por el famoso Diego Silva Velázquez, hizo de él grande aprecio”³. Tan excepcional cuadro no es otro que *La recogida del maná* (P-6775), adquirido por el Estado y adscrito al Museo del Prado en 1982, que perteneció durante el siglo XIX, junto con otras obras del artista, a la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón⁴. A esto debemos sumar lo afirmado por Palomino, quien atribuye también al mecenazgo del escribano otras tres pinturas de Diego Polo: un *San Juan Bautista*, que podría relacionarse con el conservado actualmente en la colección Banco Santander⁵, un *San José con el niño Jesús de la mano* y un *San Roque*⁶, este último quizás

* Agradezco a Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid) y David García Cueto (Museo Nacional del Prado) por sus observaciones y aportaciones. También a Antonio Alonso Zimmerli, del Archivo General de Palacio, Irene Galindo López y Emilia Suárez Juega, del Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Ana María Martín Bravo, responsable del Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado, y al personal del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, especialmente a María Ángeles Benavides, por su ayuda y colaboración.

1. Para los datos biográficos de Diego Polo seguimos la edición crítica de David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008), 286-288.
2. Antonio Lanchares muere en 1630 y en su testamento figura Diego Polo como su oficial, corroborando así las palabras de Díaz del Valle sobre la etapa de aprendizaje del joven pintor. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 3796, ff. 133-136 (mención en f. 134v). El documento fue publicado por Mercedes Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981), 113-116.
3. García López, *Lázaro Díaz del Valle*, 288.
4. Sobre la procedencia del cuadro y su atribución al pintor véase Alfonso E. Pérez Sánchez, “Diego Polo,” *Archivo Español de Arte* 42, no. 165 (1969): 45-50; Mercedes Águeda Villar, “La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel,” *Boletín del Museo del Prado* 3, no. 8 (1982): 105.
5. Sobre la atribución de esta pintura a Polo y su posible relación con Alonso Portero véase José Manuel Cruz Valdovinos, “Diego Polo, *San Juan Bautista*,” en *Colección Banco Santander* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2016), 66-67.
6. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado* (Madrid: Aguilar, 1947), 3:873. Después de citar el cuadro del *Maná* para Alonso Portero, Palomino continúa diciendo: “Hízole también un San Juan Bautista, y a el otro lado un San José con el Niño Jesús de la mano; también un San Roque, todas con singular acierto”. Esta descripción parece aludir a una especie de tríptico, lo que obliga a señalar la diferencia de medidas existente entre el *San Juan Bautista* de la colección Banco Santander (112 x 137 cm) y el *San Roque* del Museo del Prado (193 x 142 cm), especialmente en lo que se refiere a la altura, aspecto que hace difícil la pertenencia de ambas pinturas a un mismo conjunto.

identificable con el que ingresó en 1965 en el Museo del Prado (P-3105), depositado desde 1986 en el Museo de Burgos⁷.

Noticias dispersas, aparecidas con posterioridad en los documentos del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, demuestran que Portero también adquirió obras en almonedas y contrató pinturas con Antonio de Pereda en la década de 1640. En el presente artículo pretendemos relacionar estos datos con los documentos inéditos que hemos localizado, para ofrecer una semblanza del escribano como profesional y coleccionista, aportar nuevas informaciones que ayuden a la datación del cuadro de *La recogida del maná* de Polo, e identificar algunas de las pinturas de Pereda que formaron parte de su colección.

Primeros años en Valladolid y traslado a Madrid

Son muy pocos los datos que conocemos sobre Alonso Portero antes de su llegada a Madrid. Gracias a una demanda que interpuso su hermana Antonia el 11 de diciembre de 1653 contra la herencia del escribano, fallecido años atrás, podemos arrojar algo de luz sobre su etapa juvenil⁸. Debió de nacer en Valladolid, ciudad en la que residieron sus padres, Alonso Portero e Inés Sánchez. El fallecimiento del padre aconteció cuando los dos hermanos eran de muy corta edad, quedando bajo la tutela de la madre. Durante los años de juventud, Portero se vio inmerso en varias causas criminales de enorme gravedad, en cuya defensa gastó buena parte de la herencia familiar, lo que con el paso del tiempo será fuente de conflictos por las peticiones de su hermana de las cantidades que le correspondían: "Alonso Portero tubo dos pleytos entre otros criminales, que fueron el uno sobre una muerte que se le ynpuso y el otro sobre un estupro en que gastó y consumió mas de doçe mil ducados de la haçienda de los dichos sus padres, que perteneçian y avian de perteneçer, despues de su muerte, a los dichos Alonso y doña Antonia Portero hermanos"⁹.

7. Sobre esta pintura véase Pérez Sánchez, "Diego Polo," 52-54; Alfonso E. Pérez Sánchez, "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano," en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 1976* (Vicenza: Neri Pozza, 1980), 354; Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983), 251, no. cat. 16.

8. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8266, ff. 489-494, 495-499, 500-500v.

9. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8266, cita en ff. 489v-490.

Desconocemos la fecha exacta en que se trasladó a Madrid, pero aparece documentado en la ciudad ejerciendo como escribano desde 1631, colaborando con diversos escribanos del número y del rey como Diego de Orozco¹⁰, con quien mantendrá una larga amistad y a cuyo despacho acudirá tiempo después para dejar constancia de sus encargos de pintura. En estos primeros años, Portero se presenta en las escrituras con el título de escribano del rey, licencia que le capacitaba para ejercer en los reinos de su majestad¹¹. El 13 de octubre de 1633 adquiere el oficio de escribano del número de la villa de Madrid a Jerónimo Sánchez de Aguilar y su mujer Catalina de Almansa, por valor de 11.400 ducados, siéndole despachado el título correspondiente por el Consejo de su majestad el 18 de octubre del mismo año¹². Tres años más tarde, el 17 de noviembre de 1636, Portero se dirige formalmente a Felipe IV para solicitar su perpetuación en el oficio de escribano del número, lo que implicaba que la propiedad de su título pudiera transmitirse a sus descendientes por juro de heredad¹³. Desde su llegada a Madrid, Portero entabla amistad con relevantes miembros de los consejos del rey que acudían a su oficina. Así, entre aquellos que otorgan escrituras en su despacho en las décadas de 1630 y 1640 se encuentra Pedro Marmolejo de las Rodas (Sevilla, 1567–Madrid, h. 1645). Este influyente personaje, caballero de la orden de Santiago, había estudiado en Salamanca y Valladolid hasta licenciarse y doctorarse en leyes en 1600, llegando a ser rector y catedrático de la Universidad de Valladolid, donde pudo conocer al escribano. Tras ocupar destacados cargos en la administración real, principalmente en el Consejo de Indias y en el Consejo de Guerra, accedió al Consejo de Castilla en 1624, cargo en el que permaneció hasta su jubilación en 1641¹⁴. Marmolejo fue también asesor del Bureo y se mantuvo siempre dentro del ámbito de influencia del conde duque de Olivares. Gracias a su elevada posición obtuvo importantes mercedes para personas de su entorno¹⁵, por lo que su amistad debió de ser muy beneficiosa para Portero. En efecto, cuando este último solicita al rey la merced de su perpetuación en

10. Las escrituras notariales más antiguas otorgadas ante Alonso Portero, conservadas en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), datan de 1631, prot. 6434.

11. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6339, f. 141v.

12. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6339, ff. 141-154v y prot. 6229, ff. 752v-753.

13. Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 2661, expediente 56. Las firmas de los documentos del AGP sobre Alonso Portero que estudiamos en este trabajo aparecen referenciadas, junto a una sucinta biografía del escribano, en José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, coords., *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica* (Madrid: Polifemo, 2015), t. 2 (CD-Rom), apéndice 1:1805.

14. Vicente Castañeda, "Aportaciones para la biografía española. El Consejo de Castilla en 1637," *Boletín de la Real Academia de la Historia* 116 (1945): 318-319; Janine Fayard, *Los ministros del Consejo Real de Castilla (1621-1788). Informes biográficos* (Madrid: Hidalguía, 1982), 10-11; José Antonio Escudero, *Los hombres de la Monarquía Universal* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2011), 137; Javier Barrientos Grandon, "Pedro Marmolejo de las Rodas," en *Diccionario Biográfico Español*, coords. Alberto Marín Alcalde y Juan José Martín García (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012), 32:632-633.

15. El trabajo más completo y reciente sobre Pedro Marmolejo en Ignacio Ezquerro Revilla, "Perfil biográfico y funcional de los asesores del Bureo. El doctor don Pedro Marmolejo," en *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. 1, vol. 1: 266-295.

el oficio de escribano del número, justifica su petición por su colaboración activa con Pedro Marmolejo en la gestión de los carruajes y emisarios de su majestad, sin haber recibido hasta entonces una remuneración a cambio de los servicios prestados y el compromiso demostrado con la Real Casa¹⁶.

Sabemos que sus deseos se vieron cumplidos ya que en escrituras notariales de años posteriores, al menos desde 1641, otros fedatarios como Antonio de Aguilar afirman ejercer en el “oficio perpetuo” de Portero, coincidiendo con la presencia constante de Marmolejo otorgando escrituras relacionadas con sus propiedades y actividades económicas en Sevilla¹⁷. La constatación definitiva de que el rey accedió a conceder la merced que pedía el escribano en 1636 la tenemos en otra escritura de 1643, que fue otorgada “ante Alonso Portero, escrivano propietario del número”¹⁸.

Coincidiendo con su ascenso social y económico desde finales de la década de 1630, en contacto con miembros del Consejo de Castilla y recibiendo la propiedad perpetua de su oficio por la voluntad del rey, encontramos la primera noticia de su faceta como coleccionista. El 22 de octubre de 1639 el protagonista de estas líneas aparece documentado en la almoneda de los bienes de Antonio de Quiñones y Prado, caballero de la orden de Alcántara, adquiriendo una cama por 2000 reales junto con cuatro pinturas de una serie de las *Cuatro estaciones*, valoradas en otros 800 reales: “se remataron en el dicho Alonso Portero quatro quadros de pintura de los quatro tiempos del año, guarnizion de madera dorada, en ochozientos reales”¹⁹. Atendiendo a su descripción y valor de tasación, muy probablemente estas obras serían copias de un ciclo de las *Cuatro estaciones* de los Bassano, que tan ávidamente fueron coleccionadas durante el siglo XVII en España, dentro y fuera del ambiente cortesano²⁰. Es evidente que Portero comienza a adquirir cuadros en almonedas de la ciudad a medida que aumenta su capacidad económica y escala puestos socialmente, con la voluntad de asemejarse a

16. Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 2661, expediente 56.

17. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7946, ff. 1v, 94-94v, 101-102, 394-394v, 574-574v, 576-576v, 577-577v.

18. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8436, con distintas numeraciones, 16-6-1643, f. 48.

19. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar, 22-10-1639. Recogido en Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* (Michigan: The J. Paul Getty Trust, 1997), 41. La tasación de las pinturas de Antonio de Quiñones y Prado fue realizada por el pintor Jerónimo Márquez: “Mas los quatro tiempos del año con guarnizion de madera dorada los tasso en duzientos reales cada uno que son ochocientos - 800”.

20. Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), 22-25. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 29 de marzo de 2001-27 de mayo de 2001. El autor destaca la importancia de las copias como principal medio de difusión de la pintura de los Bassano en España y recoge numerosos ejemplos de coleccionismo de copias, tanto del ciclo de los *Doce meses del año* como de las *Cuatro estaciones*. Sobre este tema véase también José María Ruiz Manero, *Los Bassano en España* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011), 32-33.

los miembros de los consejos y el entorno del rey en sus usos y costumbres, dentro de un proceso de coleccionismo que irá en aumento desde entonces.

El acceso definitivo a la corte: nuevos nombramientos, encargos a Antonio de Pereda y actividad económica del escribano en la década de 1640

Alonso Portero, a partir de 1640, da muestras de disfrutar de una economía más pujante, adquiriendo títulos de oficios palatinos de gran relevancia, realizando préstamos a diferentes personas, gestionando el arrendamiento de inmuebles y actuando como intermediario en la compra de casas en la zona de la parroquia de San Martín, un contexto favorable que le permitirá invertir en nuevas pinturas.

Como ejemplo de su actividad en el ámbito inmobiliario de la villa, el 28 de junio de 1643 interviene en la adquisición de unas casas en la calle del Pez, pertenecientes a María Delgado, en nombre de Manuel Rico del Río, por valor de 1000 ducados de vellón. Como aval para la compra, Portero presentó el "oficio de scrivano del numero de esta dicha villa que es mio proprio, libre de toda carga obligacion e ypoteca"²¹. En la posterior declaración que firma junto con Manuel Rico, beneficiario de la compra, se presenta como escribano de su majestad y del número²². En ella se dice que la operación se realizó en nombre de Portero por lo ventajoso del precio, lo que hace pensar que actuaba como intermediario entre particulares y agentes de negocios de la ciudad, adquiriendo casas a un mejor precio del que habitualmente se podían obtener: "[si] la dicha benta se otorgó en favor del dicho Alonso Portero fue por causa de que se le yçiese combenençia en la dicha benta, porque toca y perteneçe al dicho Manuel Rico y se compró para él y de su orden"²³.

Portero aparece documentado el mismo año de 1643 en una de las pocas escrituras de obligación que conservamos entre un pintor y un particular para la realización de una pintura individual. Este documento, caracterizado por una redacción algo

21. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7957, ff. 66-76 (cita en f. 71).

22. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8430, sin numerar, 28-6-1643. Alonso Portero se presenta como escribano del rey o de su majestad en los documentos que conocemos de sus primeros años (1631-1633), hasta la adquisición del título de escribano numerario de la villa de Madrid en octubre de 1633. Desde entonces usará mayoritariamente el título de escribano del número, hasta su nombramiento como escribano de cámara en la Real Junta de Obras y Bosques en 1644, momento en el que empezará a presentarse como tal.

23. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8430, sin numerar, 28-6-1643.

confusa, ha sido estudiado por varios autores, dando lugar a diferentes interpretaciones²⁴. El contrato se firmaba entre Alonso Portero y Antonio de Pereda el 29 de octubre de 1643 y tenía por objeto el encargo de un lienzo de la *Anunciación*, que el pintor se obligaba a terminar en el plazo de diez meses. El modo de representar el asunto se dejaba a elección del artista, mientras que el resultado final sería sometido al veredicto de dos pintores, presumiblemente nombrados por ambas partes. En el momento de formalizar el encargo, Portero hizo entrega al pintor de cuatro cuadros de su colección con los temas de *Judit*, *Susana*, *San Roque* y *San Antón*, por valor de 200 ducados, de los cuales Pereda se constituía como deudor. Una vez que este último le diese acabado el lienzo de la *Anunciación*, Portero le pagaría con 550 reales de vellón. Al final de la escritura se cita una *Adoración de los reyes*, también de mano de Pereda, que el escribano tenía en su poder en 1643. El papel que jugó esta pintura dentro del acuerdo entre ambos otorgantes ha sido objeto de diversas lecturas por parte de los investigadores. Marcus B. Burke y Peter Cherry proponen que el lienzo de la *Anunciación* fue encargado por Portero para hacer pareja con la *Adoración de los reyes* que ya formaba parte de su colección²⁵. Más recientemente, Vizcaíno Villanueva ha planteado que la *Adoración de los reyes* fuera parte del pago, junto con los 550 reales, una vez terminada la *Anunciación*²⁶. Dado lo problemático del documento, únicamente podemos hacer algunas reflexiones acerca del paradero final de estas dos pinturas. En primer lugar, a la luz de otros pagos conocidos por obras de características similares²⁷, parece excesivo que el cliente debiera hacer entrega a Pereda de cuatro cuadros por valor de 200 ducados al iniciar el encargo y, una vez terminada la *Anunciación*, finalizar el pago con 550 reales y un lienzo de la *Adoración de los reyes* de mano del mismo pintor. De ello se desprende que este contrato de obligación formaría parte de un contexto más amplio que desconocemos, en el cual Portero recurriría a Pereda para la realización de diferentes obras. Por otro lado, las noticias que hemos localizado en la documentación testamentaria de la mujer del escribano, como veremos más adelante, demuestran que su familia llegó a disponer de una pareja de lienzos con los temas de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* que probablemente deben relacionarse con los citados en esta escritura.

24. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v. Tratado por Burke y Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, 41; María Ángeles Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), 196, 201, 202, 205, 208, 209-210, 213-214; Cruz Valdovinos, "Diego Polo, *San Juan Bautista*," 66-67. La primera mención al documento en Alejandro Martín Ortega, "Testamentos de pintores," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 432.

25. Burke y Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, 41.

26. Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña*, 213-214.

27. Vizcaíno Villanueva, 201.

Al año siguiente se produce su nombramiento como escribano de cámara de Felipe IV en la Real Junta de Obras y Bosques, un destacado cargo con el que culmina su carrera profesional y su progresivo acercamiento al rey. Portero compra el título de escribano de cámara a su anterior propietario, Diego Martínez de Noval, mediante el pago de 8.000 ducados que se realizará en sucesivos plazos a partir del 3 de marzo de 1644²⁸. El 5 de marzo se registra en palacio el correspondiente pago del impuesto de la media anata, momento a partir del cual se pondrán en marcha los trámites para su nombramiento oficial²⁹. Así, el 22 de marzo del mismo año, el rey firma en Zaragoza la concesión del título para ejercer en la Junta de Obras y Bosques³⁰. El 11 de mayo de 1646, desde Pamplona, el monarca confirma el derecho de aposento que correspondía al escribano, en casas de Francisco Gómez en la calle de la Concepción Jerónima³¹. Finalmente, el 31 de mayo de 1647, Felipe IV ordena que todas las escrituras de la Junta de Obras y Bosques pasen ante Alonso Portero, su escribano de mayor preeminencia, preocupado por la dispersión de documentos que se estaba produciendo con el ejercicio de distintos notarios. A partir de ese momento, todas las libranzas y cartas de pago por un valor superior a los 500 reales, junto con los contratos, pleitos y todo tipo de causas relativas a las Obras y Bosques debían otorgarse en la escribanía de Portero³².

Con posterioridad a su entrada al servicio del rey se ha documentado al escribano firmando cartas de pago y recibiendo poderes y cesiones de los maestros de obras que trabajaban entonces en el Alcázar, como José de Prabes, en escrituras otorgadas ante su amigo y colaborador Antonio de Aguilar³³. De este modo, el 19 de junio de 1646 Prabes otorgaba un poder a su favor para cobrar de Francisco de Villanueva, pagador de las obras del Alcázar y los reales sitios de El Pardo y la Casa de Campo, 55.376 maravedís como parte de los 77.138 que le correspondían, según una libranza de 31 de diciembre de 1642, por los trabajos que realizó “en la casa de los pajes de su magestad”³⁴.

28. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6219, ff. 973-974v, 982-982v y prot. 6314, ff. 29-29v. Tras el fallecimiento de Alonso Portero, su viuda venderá el oficio de escribano de cámara a Lázaro Sevillano, secretario del Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de Cuenca, y su mujer Jerónima de Ceballos, en 1-4-1648. Prot. 6236, ff. 924-933v, 960. El nombramiento de Lázaro Sevillano como escribano de cámara, en 12-4-1648, sucediendo en el cargo a Alonso Portero, se localiza en el Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 182-186.

29. Archivo General de Palacio (AGP), Personal, caja 2661, expediente 56.

30. Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 66v-74. La renunciación del oficio de escribano de cámara por Diego Martínez de Noval en favor de Alonso Portero se encuentra en Ignacio Ezquerria Revilla, “La Junta de Obras y Bosques,” en *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. 1, vol. 3: 2062, nota 57.

31. Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 131-132.

32. Archivo General de Palacio (AGP), Libros de Registros y Cédulas Reales, libro 14, ff. 154v-155.

33. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7949, sin numerar, 19-6-1646, 9-10-1646, 8-11-1646. Recogido parcialmente en Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la arquitectura española* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2015), 2:81.

34. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7949, sin numerar, 19-6-1646. Recogido en Agulló y Cobo, 81.

Desde mediados de la década de 1640 la situación económica de nuestro protagonista mejora considerablemente, dirigiendo una escribanía pública en la que colaboran varios ayudantes, al mismo tiempo que ejercía en la Junta de Obras y Bosques. En estos años continuará actuando como intermediario en transacciones inmobiliarias de la villa, al tiempo que aparece en la documentación realizando pequeños préstamos de dinero. Por ejemplo, el 27 de marzo de 1647 realiza un préstamo de 200 reales de vellón a Alonso Magano Rodríguez, vecino de Fuencarral y alcalde ordinario, que se obligaba a su devolución para el mes de septiembre del mismo año³⁵. Poco después, el 3 de abril de 1647, se presenta como responsable de la contabilidad y gestión del arrendamiento de unas casas de Juan Fernández de Castilla en la plazuela de San Salvador, de cuya administración se hacía cargo desde mayo de 1639, recibiendo por ello 120 ducados al año. El propio Portero y su familia vivieron arrendados en este inmueble desde 1644 hasta 1647, un edificio en el que también residían y atendían sus oficinas distintos escribanos del número³⁶.

El 5 de diciembre de 1646, tras más de quince años ejerciendo como fedatario público en Madrid, los dos últimos en paralelo con sus funciones en la Junta de Obras y Bosques, Portero decide vender su escribanía del número a Diego de Villaverde y su mujer Francisca González por el precio de 12.150 ducados, una elevada cifra que demuestra el prestigio alcanzado por su despacho³⁷.

Como resultado de sus años de trabajo en el notariado, en los negocios de la villa y al servicio del rey, Portero terminará adquiriendo una casa propia en la calle del Pez. A este proyecto de compra y acondicionamiento de una casa familiar dedicará los últimos esfuerzos de su vida, en la que, gracias a la documentación testamentaria localizada³⁸, sabemos que le acompañaron su mujer, Feliciano González del Corral, un hijo habido fuera del matrimonio, Joseph Alonso Portero "que está legitimado por su Magestad"³⁹, y varios criados que le sirvieron a lo largo del tiempo: Lázaro Beltrán, Rodrigo Alonso de Encinas, Casilda de Pontes, Luis Sánchez y Catalina Fernández.

35. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8637, ff. 165-165v.

36. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6314, ff. 12-15v, 16-23v. En el *Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga yncomodas y tercias partes con abecedario*, ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España, Mss. 5918, f. 6v, no. 91, redactado entre 1625 y 1658, se afirma que era precisamente en el entorno de la plazuela de San Salvador o de la Villa donde se ubicaban los once escritorios que regentaban los escribanos del número de Madrid.

37. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6229, ff. 752-765v, 775 y prot. 6409, ff. 68-70v.

38. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, ff. 1167-1174v (cláusulas adicionales en prot. 6236, ff. 926v-928).

39. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6236, cita en f. 926v.

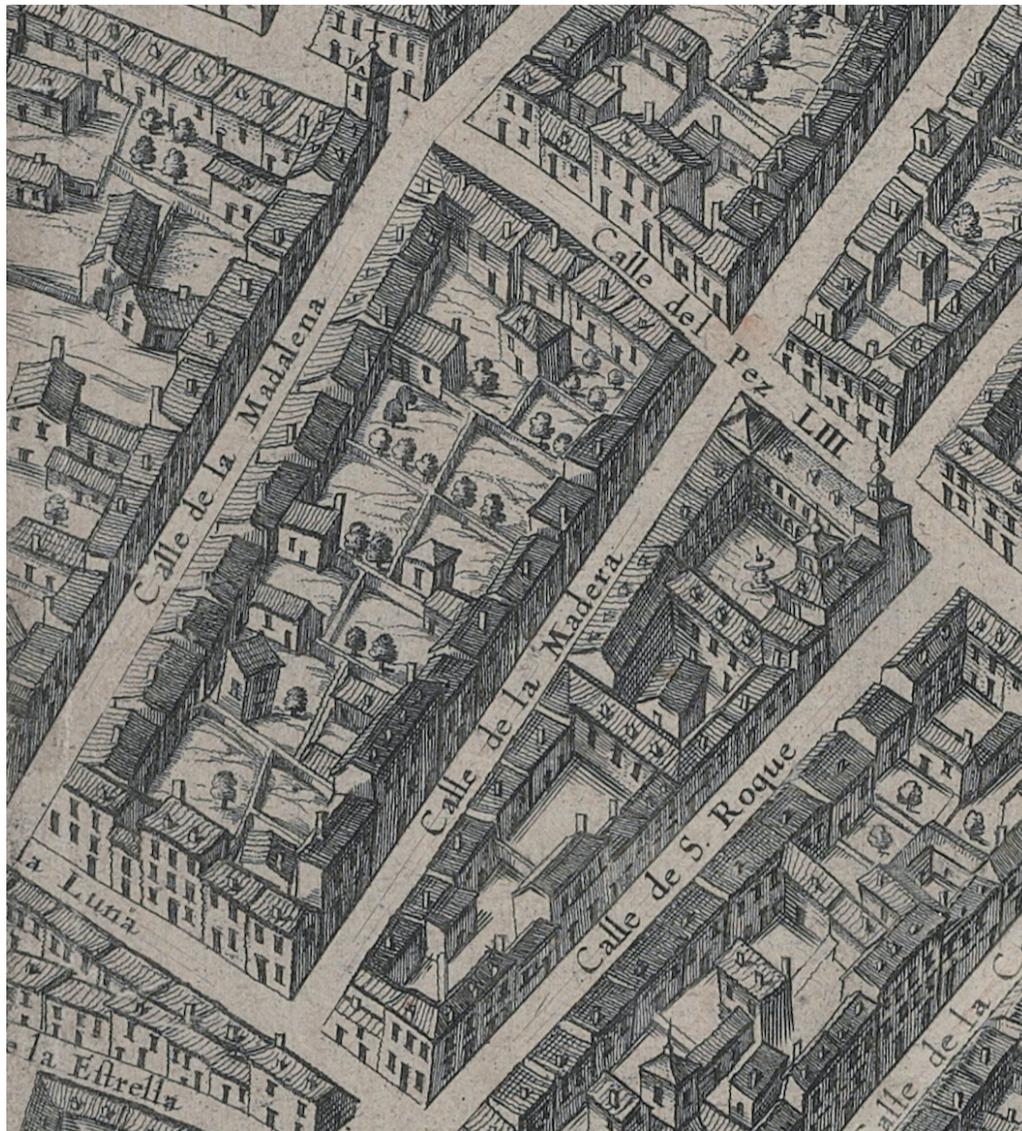


Fig. 1. Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, hoja 8 (detalle), 1656. Domicilio de Alonso Portero, en la esquina entre las calles del Pez y la Magdalena (© Biblioteca Nacional de España, inv. 23233, Madrid).

El 30 de mayo de 1647, Portero y su mujer adquieren al matrimonio formado por Martín García Labrador y Francisca Moreno de las Cuevas una casa en la calle del Pez, con puerta principal hacia la colindante calle de la Magdalena, por valor de 1000 ducados de vellón⁴⁰. Su ubicación se aprecia perfectamente en el plano de Madrid realizado por Pedro Texeira en 1656, publicado apenas una década más tarde de la adquisición de la vivienda por el matrimonio (Fig. 1). Unos días después de la compra, el 6 de junio de 1647, Portero iniciaba la reforma de su casa contratando la entrega de 4000 tejas y 4000 ladrillos para el mes de agosto⁴¹. El 18 de junio del mismo año, Diego Enríquez, tratante de ladrillos, se obligaba a entregar “a Alonso Portero, para la obra de su casa en la calle del Pez, quarenta mil ladrillos, la quarta parte colorado y lo demas rosado”. A estos materiales se sumaba la entrega de “seisçientas coronas y seisçientos quartos

40. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6314, ff. 839-843v.

41. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8431, con distintas numeraciones, 6-6-1647, ff. 65-66.

boçeles de pie y medio de largo cada uno⁴², cantidades que muestran la magnitud de las obras de reforma de la propiedad familiar que se llevaban a cabo en el año de 1647.

Los testamentos de Portero y su mujer: nuevos datos sobre las pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda para el escribano

Alonso Portero falleció sin tiempo suficiente para llegar a ver terminadas las obras de su nueva casa. Su testamento cerrado, dictado el 9 de noviembre de 1647, se abrió el 5 de diciembre del mismo año ante uno de los escribanos que fueron más cercanos a la familia, Francisco Suárez de Ribera⁴³. Como lugar de enterramiento eligió el convento de las Capuchinas de Madrid, donde fundó una memoria de tres misas cada semana a la que aplicó una renta de doscientos ducados⁴⁴. También declaró en su testamento la existencia de una limosna de 30.000 reales que él y su mujer habían entregado a las monjas capuchinas para la construcción de su iglesia nueva⁴⁵, un dato que, a tenor de las informaciones que señalaremos más adelante cobra especial importancia. El escribano no incluyó demasiadas menciones a su colección de pinturas en sus mandas testamentarias, en las que sí da muestras de haber coleccionado con sumo interés armas de caza y de parada. A sus amigos más queridos dejó un buen número de armas, que nos dan idea de sus gustos coleccionistas y su afición a la caza. Como ejemplos más destacados se pueden mencionar dos arcabuces –uno con bolsas de ante–, una carabina de rueda, un par de pistolas de cinta y otro par con las cajas guarnecidas de filigrana de hierro, así como tres espadas de montar a caballo, espadas de cinta, un terciado y varios cuchillos de monte, uno de ellos con empuñadura de marfil⁴⁶. La importante presencia de armas y objetos dedicados a la caza entre los bienes de Portero concuerda perfectamente con la localización en los fondos del Archivo Histórico de la Nobleza de una mención el 22 de octubre de 1646 que lo identifica como secretario del gremio de la caza de volatería de la casa de Castilla⁴⁷.

A pesar de la escasez inicial de noticias sobre pinturas, entre sus mandas testamentarias encontramos algunas menciones interesantes a obras que debieron tener una

42. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8431, con distintas numeraciones, 18-6-1647, ff. 78-79v (cita en ff. 78-78v).

43. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, ff. 1167-1174v.

44. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6236, f. 927v, dentro de las cláusulas adicionales a su testamento de 9-11-1647.

45. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, f. 1169v.

46. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, ff. 1170-1171v.

47. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Frías, caja 141, doc. 2, ff. 42v-43v. Citado por José Martínez Millán y Félix Labrador Arroyo, "La pervivencia de la casa de Castilla. La caza," en *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. 1, vol. 2: 1081.

cierta importancia dentro de su colección. Para Pedro de Herrera, oficial de la Tesorería de la Comisaría General de Infantería y Caballería de la Real Casa, reservó un cuadro que representaba un *Ecce Homo*, al que su amigo tenía mucha devoción y le pidió en vida que se lo vendiera, sin que el escribano quisiera desprenderse del lienzo, tal y como se contiene en la detallada explicación que incluyó en su testamento:

A Pedro de Herrera que es oficial en la Tesorería de la Pagaduría de la Comisaría General de Infantería y Cavallería de España, mando se le dé una pintura que tengo de un Ecce Homo de media vara de largo con su marco negro, por la mucha amistad que tenemos y por saber ha deseado se la venda por ser muy devoto de ella, y tenerle dicho que, si me alcanzase en días, que se la dejaría, lo qual sabe mi mujer que es así y que se la prometí y es mi voluntad se cumpla⁴⁸.

Pero el dato más relevante que nos proporciona la localización del testamento inédito de Portero, abierto tras su fallecimiento el 5 de diciembre de 1647, es el término *ante quem* para la datación del cuadro de Diego Polo *La recogida del maná*, hoy en el Museo del Prado (Fig. 2), que el pintor realizó por encargo suyo tal y como nos cuentan Díaz del Valle y Palomino⁴⁹. Esta fecha límite de diciembre de 1647 es una de las escasísimas referencias cronológicas que tenemos documentadas hasta el momento para una obra conservada de Polo, que en el caso del cuadro del *Maná* se ha considerado tradicionalmente, con toda lógica por su fuerte impronta veneciana, de finales de la década de 1640 y comienzos de la de 1650⁵⁰.

Con la constatación de la muerte del escribano en 1647 podemos plantear una datación más temprana del cuadro, así como de su indudable dibujo preparatorio conservado en los Uffizi, *Estudio de joven agachado*, en el que el pintor ensayó la figura que aparece a la izquierda de la composición recogiendo el maná del suelo⁵¹ (Fig. 3). Tenemos evidencia

48. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, cita en ff. 1171v-1172.

49. Véase García López, *Lázaro Díaz del Valle*, 288; Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico*, 873.

50. Pérez Sánchez, "Diego Polo," 47; Alfonso E. Pérez Sánchez, "Diego Polo, *La recogida del maná*," en *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez (Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978), no. cat. 98. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979; "La obra de Diego Polo," 354; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 248, no. cat. 3.

51. Sobre este dibujo, además de la bibliografía indicada en el presente artículo para la pintura de *La recogida del maná*, véase Alfonso E. Pérez Sánchez, "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos," *Goya. Revista de arte*, no. 111 (1972): 154; Alfonso E. Pérez Sánchez, "Diego Polo, *Hombre arrodillado*," en *El dibujo español de los Siglos de Oro*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez (Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980), 97, no. cat. 206. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, mayo de 1980; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Cátedra, 1986), 173; Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid School, 1600 to 1650* (Londres: Harvey Miller, 1977), 2:59, no. cat. 327. Más recientemente Benito Navarrete ha destacado la importancia de la figura de Polo en el mantenimiento de fórmulas italianas en el dibujo madrileño, véase al respecto Benito Navarrete Prieto, "Madrid y el arte de corte: de Carducho a los gustos de Francia. 1600-1730," en *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dir. Benito Navarrete Prieto (Madrid: Fundación Mapfre, Florencia:



Fig. 2. Diego Polo, *La recogida del maná*, antes de 1647. Óleo sobre lienzo, 187 x 238 cm (© Museo Nacional del Prado, P-6775, Madrid).



Fig. 3. Diego Polo, *Estudio de joven agachado*, antes de 1647. Lápiz negro sobre papel verjurado y cuadrulado, 177 x 255 mm (© Gallerie degli Uffizi, inv. S 10086, Florencia).

de que Diego Polo y Alonso Portero se conocían al menos desde 1640, ya que el pintor acudió a su despacho el 17 de febrero de ese año para escriturar el asiento de aprendiz de su hijastro Juan Baltasar, hijo de su mujer Melchora de los Reyes, en el taller del maestro ebanista Domingo Zorrilla⁵². Por tanto, desde el punto de vista documental, parece razonable situar el encargo del cuadro del *Maná* en un periodo que transcurre entre comienzos de la década de 1640 y el fallecimiento de Portero en diciembre de 1647. En estos años se produce su mayor actividad coleccionista conocida hasta la fecha, coincidiendo con una etapa de claro ascenso económico, mientras dirige una escribanía pública, ejerce en la Junta de Obras y Bosques y participa en los negocios inmobiliarios de la ciudad.

Si atendemos a los pocos datos biográficos que se conocen sobre Polo es posible ajustar algo más la cronología del cuadro. La noticia más antigua que tenemos documentada sobre el pintor es su mención como oficial en el testamento de Antonio Lanchares el 7 de marzo de 1630. Entre las mandas de Lanchares se cita una deuda de 200 reales por el pago de unos bancos y otras piezas de nogal que debía hacerle Juan de Alvarado el Viejo, carpintero vecino de la villa de Pareja, aún pendientes de entrega en el momento de su fallecimiento. Diego Polo quedó encargado, junto con otras personas, de las comprobaciones que fueran necesarias para el cobro del dinero⁵³. Tras la muerte de su maestro en 1630, el joven artista acudirá al monasterio de El Escorial para continuar su formación. Allí realiza sus primeras obras conocidas, que reflejan todavía algunos errores en el dibujo y en la composición del cuerpo humano –propios de un pintor en formación–, unidos a un evidente gusto por el colorido veneciano, como son el *San Jerónimo azotado por los ángeles* (Patrimonio Nacional, inv. 10014664) y la *Magdalena penitente* (Patrimonio Nacional, inv. 10014665), de idénticas medidas (119 x 145 cm), seguramente adquiridas por los monjes jerónimos o entregadas por Polo al monasterio durante su estancia de estudio⁵⁴. Con posterioridad a su etapa de formación escurialense, trabajó en la

Gallerie degli Uffizi, 2016), 133. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 12 de mayo de 2016-24 de julio de 2016; "Diego Polo, *Estudio de joven agachado*," en *I segni nel tempo*, 202-203, no. cat. 93.

52. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6445, ff. 83-84v. Publicado por Mercedes Agulló y Cobo y María Teresa Baratech Zalama, *Documentos para la historia de la pintura española* (Madrid: Museo del Prado, 1996), 2:94.

53. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 3796, ff. 133-136 (f. 134v). Recogido en Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores*, 113-116. La misma autora localiza otra mención a un Diego Polo, residente en Madrid, que firma como testigo en una escritura de 1607 (Agulló y Cobo, 90). En este documento Gaspar García, pintor, y Miguel Hernández, proveedor de vino de la casa del rey, se obligan a pagar al sastre Mateo Pérez 1320 reales de plata. Por la cronología de esta escritura no puede tratarse de Diego Polo el Menor, oficial de Lanchares en 1630, si no de su tío, también pintor, del mismo nombre.

54. Para estas dos pinturas véase Pérez Sánchez, "Diego Polo," 51; María Teresa Ruiz Alcón, "Restauración de pinturas: Dos obras de Diego Polo el Joven en El Escorial," *Reales Sitios* 15, no. 57 (1978): 65-68; Pérez Sánchez, "Diego Polo, *San Jerónimo azotado por los ángeles*," no. cat. 99; "Diego Polo, *Magdalena penitente*," no. cat. 100; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 250-251, no. cat. 9 y 15; Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002), 314-315, 319.

decoración de la alcoba del rey en el Alcázar, pintando dos parejas de retratos de reyes de Asturias y León, una de ellas *Ramiro II y Ordoño III*, que estaban concluidas y pagadas en 1641⁵⁵ y que, según narra Palomino, “no es lo mejor que hizo por ser entonces mozo”, si bien “todavía compite con los demás, especialmente en el colorido, en que fue muy imitador de Ticiano”⁵⁶. Estos datos sitúan al pintor adquiriendo su madurez artística en torno a mediados de la década de 1640, cuando se encontraría plenamente capacitado para realizar obras de mayor complejidad compositiva como *La recogida del maná*, coincidiendo con los años en que tenemos documentada la llegada de Alonso Portero a la Junta de Obras y Bosques y su etapa de florecimiento profesional y económico.

Volviendo al testamento de Portero, encontramos una última mención en sus mandas respecto a su actividad como coleccionista. En ella informa de que Pereda no le había entregado una serie de pinturas que tenían acordadas y pide a sus herederos que reclamen al pintor la devolución de las cantidades adelantadas por los encargos no satisfechos: “A Antonio de Pereda, pintor, he entregado diferentes cantidades de maravedis de que tengo memoria para que me hiziese algunas pinturas y no las ha hecho, mando se cobre del susodicho todo lo que montare”⁵⁷. En base a esta información –y más aún si tenemos en cuenta que en el año 1643 ya poseía una *Adoración de los reyes* de Pereda–, resulta evidente que el escribano mantuvo una relación continuada con el pintor, encargándole cuadros con una cierta frecuencia, los últimos de los cuales no llegaron a ser entregados por el artista.

El 17 de julio de 1653 moría Feliciana González del Corral y se procedía a la apertura de su testamento cerrado, dictado el 11 de julio del mismo año ante el escribano Francisco Vázquez⁵⁸. En su testamento, Feliciana expresa la voluntad de ser enterrada en el convento de las Capuchinas de Madrid, donde ya reposaban los restos de Portero y sus padres:

Que mi cuerpo sea enterrado en el Combento de las Capuchinas de esta Villa en la sepultura y entierro propio que tengo en él, y respecto de que se ha de hazer bobeda en la yglesia nueva, y que en la sepultura están el dicho mi marido y padres y al presente no ay lugar donde quepa mi cuerpo, pido y ruego a las señoras abadessa y monxas del dicho combento tengan por bien y señalen otra sepultura a donde mi cuerpo sea depositado hasta tanto que se haya hecho la dicha bobeda que entonces se ha de trasladar a ella mis huesos⁵⁹.

55. Ángel Aterido Fernández, “Alonso Cano y «la alcoba de su majestad»: la serie regia del Alcázar de Madrid,” *Boletín del Museo del Prado* 20, no. 38 (2002): 9-36; Cruz Valdovinos, “Diego Polo, *San Juan Bautista*,” 66-67.

56. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico*, 873-874.

57. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6234, cita en f. 1169.

58. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, ff. 163-173v.

59. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), cita en ff. 166-166v.

A continuación, dona al convento de las Capuchinas una pareja de lienzos de grandes dimensiones, con los temas de la *Anunciación* y la *Adoración de los reyes*, que la viuda del escribano tenía en su casa en el momento de morir. Por su partida de defunción sabemos que Feliciano –enterrada según su deseo en el convento de las Capuchinas–, vivía en 1653 en la calle del Pozo (Fig. 4), en la zona conocida como Puebla de Peralta⁶⁰. Su último domicilio quedaba muy cerca de la vivienda que el matrimonio había adquirido en la calle del Pez en 1647, y que años después, tras encargarse de la finalización de sus obras, que duraron hasta 1650⁶¹, terminaría vendiendo a una persona de nombre Jusepe Martínez, como afirma en su testamento⁶².

Los dos lienzos fueron entregados por Feliciano para mayor ornato del convento de las Capuchinas y de su propio enterramiento, haciendo mención a las condiciones de la fábrica de la bóveda de la iglesia, en cuya construcción la familia de Portero participó de manera importante:

Yten mando al Combeno de las Capuchinas de esta dicha villa los dos quadros grandes que tengo en mi casa con marcos dorados que son el uno de la Anunziacion de Maria y el otro de la Adoracion de los Reyes con calidad que ha de correr por su quenta el haçer la dicha bobeda en la forma que está dispuesto sin que mis herederos tengan obligazion a pagar cosa alguna⁶³.

Feliciano reservó igualmente para el convento de las Capuchinas “dos niños de bulto que tengo con sus peanas, uno de san Juan y otro [del] Niño Jesus”, los cuales debían recibir las monjas después de disfrutarlos en vida sus hermanas María y Catalina González del Corral: “y después de sus días se entreguen en el dicho combeno de capuchinas para que los gozen perpetuamente”⁶⁴.

Para terminar con las mandas de su testamento, cabe señalar una mención a otro cuadro que seguramente pertenecería a la colección de su marido. En este caso una pintura con el tema de los *Santos Inocentes* que fue reservada para el primo del escribano, Francisco Portero de Vargas, regidor de la villa⁶⁵.

60. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Parroquia de San Martín, libro 5º de defunciones, 1646-1653, 17-7-1653, f. 406, no. 430.

61. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6408, con distintas numeraciones, a partir del 28-3-1649, ff. 28-32v, 35-36v, 37-37v, 56, 58-59v, 72-72v, 78-81v y prot. 6409, ff. 15-15v. El maestro de obras fue Francisco López.

62. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, ff. 167-167v.

63. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, cita en f. 167v.

64. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, cita en ff. 167v-168.

65. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 8265, f. 168. “Yten mando al dicho don Francisco Portero una pintura que tengo de los Ynoçentes con su marco y le pido me encomiende a Dios”.

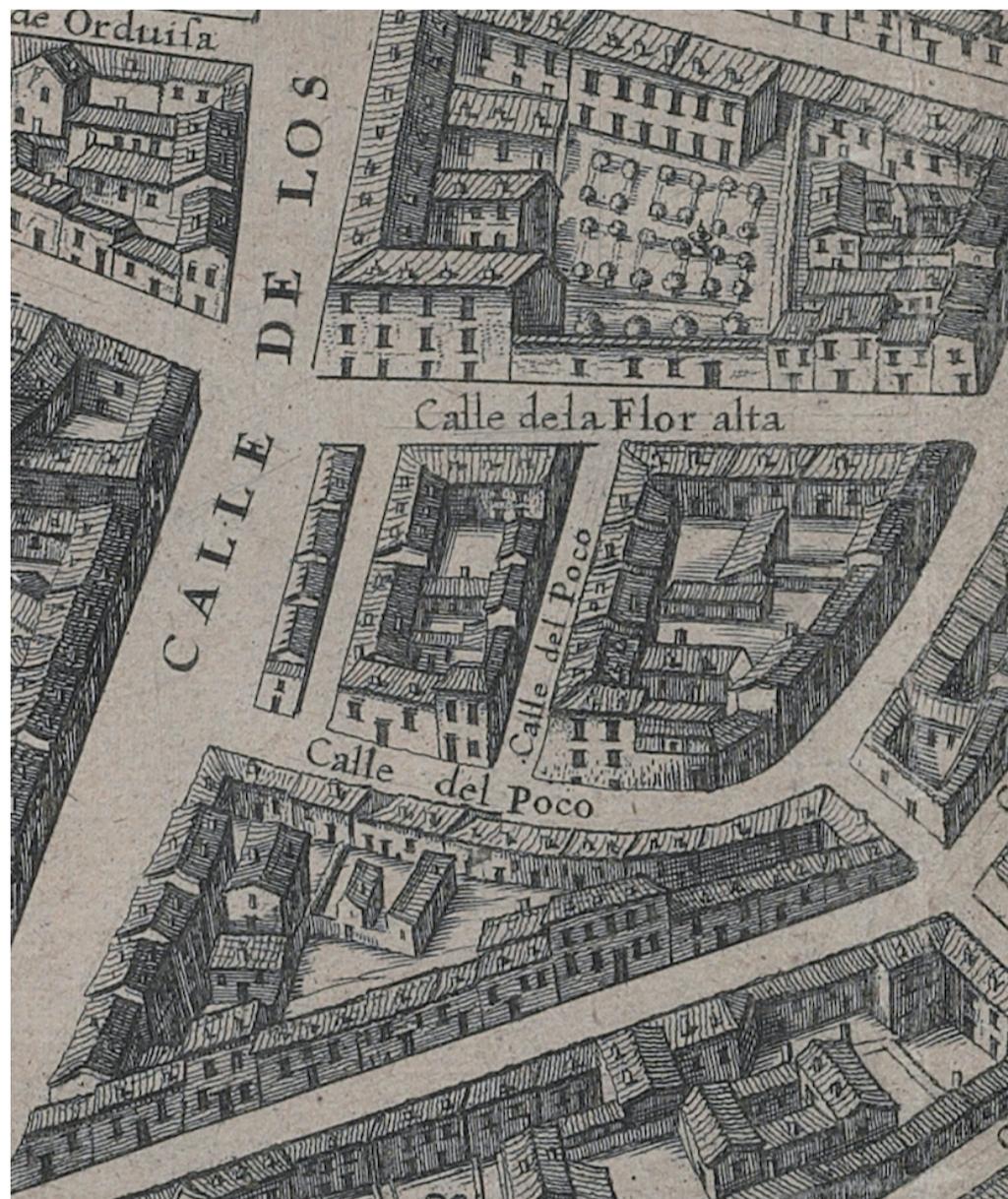


Fig. 4. Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, hoja 8 (detalle), 1656. Calle del Pozo donde vivió Feliciano González del Corral (© Biblioteca Nacional de España, inv. 23233, Madrid).

El convento de las Capuchinas de Madrid, también llamado de la Concepción de Nuestra Señora, fue fundado en 1617 en su emplazamiento original en la calle Mesón de Paredes. En 1627, tras ubicarse en distintos edificios de forma provisional, las monjas se trasladaron a la calle de San Bernardino, junto a la que desde entonces se conocería como plaza de las Capuchinas, en la actual plaza del conde de Toreno⁶⁶ (Fig. 5). El edificio conventual que aquí se levantaría a partir de 1647, diseñado por el arquitecto de las obras reales José de Villarreal, contó con Alonso Portero como su primer gran benefactor, tal y como se desprende de la escritura para la obra de la iglesia y convento de las Capuchinas, fechada en 20 de septiembre de 1647. Entre las primeras condiciones de la fábrica del edificio se declara “que toda la dicha obra [se] hará como demuestra la

66. Sobre el edificio y el patrimonio artístico conservado en la iglesia de las Capuchinas de Madrid a principios del siglo XX véase Elías Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio* (Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1927), 265-267, no. 36.

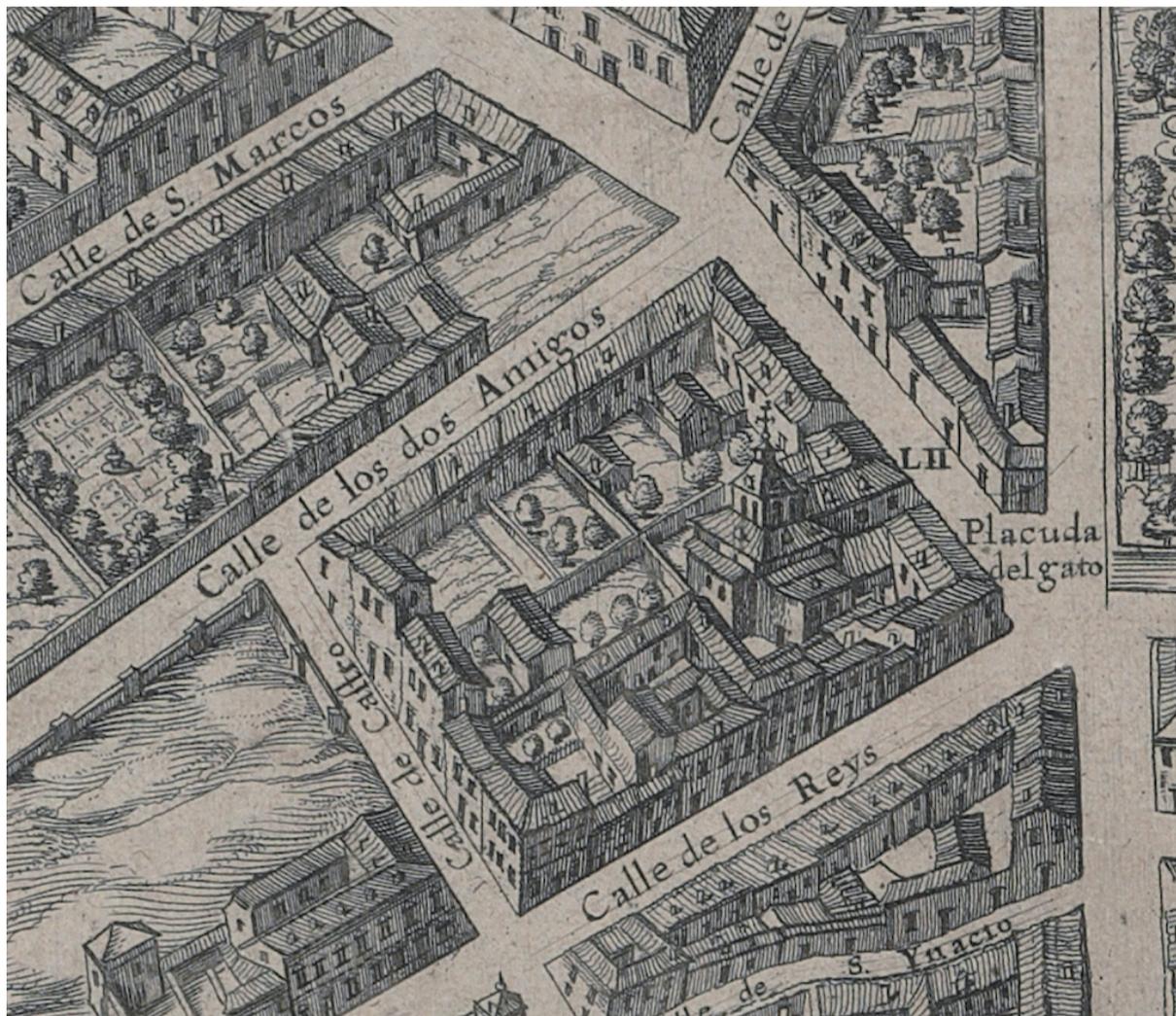


Fig. 5. Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*, hoja 8 (detalle), 1656. Convento de las Capuchinas, frente a la plazuela del Gato, después plaza de las Capuchinas (© Biblioteca Nacional de España, inv. 23233, Madrid).

planta y cortes que está firmada de los señores secretario Francisco de Iriarte y Alonso Portero, sin exceder en cosa alguna, a satisfacción de maestros peritos en el arte". Para dar inicio a las obras, José de Villarreal "recibe de contado treinta mil reales por mano del señor Alonso Portero, escrivano de camara de obras y bosques, que los da de limosna para ayudar la fabrica de la yglesia, y se obliga el dicho Jusepe de Villarreal de que los gastará desde luego en la dicha obra"⁶⁷. Seis años después, en el momento del fallecimiento de Feliciano, en 1653, la construcción de la iglesia estaba prácticamente concluida⁶⁸ y se llevaban a cabo las obras de la bóveda principal, a las que hacía referencia la mujer del escribano en su testamento, junto con la mención a la donación de los cuadros de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes*.

67. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 6408, ff. 56-61 (citas en ff. 59-59v, condiciones de la fábrica 5ª y 6ª). Finalizada la escritura, se emitieron traslados de la documentación para el convento de las Capuchinas; el protector del convento, don Francisco Antonio de Alarcón, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Castilla y presidente del Consejo de Hacienda y la Contaduría Mayor; y Alonso Portero y su mujer como benefactores de la obra (f. 61).

68. En relación con la construcción del edificio conventual de las Capuchinas de Madrid es fundamental el trabajo de Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975), 127-130.

El patrimonio artístico de las Capuchinas de Madrid nos resulta bien conocido gracias a la labor de los principales tratadistas e historiadores, que recogieron con detalle las pinturas que albergaba el edificio desde poco tiempo después de la muerte de nuestros protagonistas. En la iglesia de este convento Palomino describe varios cuadros de Antonio de Pereda, empezando por el célebre lienzo del *Salvador*, firmado y fechado en 1655, que se ubicaba en una capilla del lado del evangelio. Este cuadro, actualmente expuesto en la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia de San Ginés de Madrid, formaba parte originalmente de un retablo rematado por un pequeño cuadro de la *Encarnación* que hoy podemos considerar perdido. Además del *Salvador*, Palomino cita en el convento de las Capuchinas “otros dos cuadros de la Encarnación y Adoración de los Santos Reyes, que están en otras dos capillas de dicha iglesia”, también de mano de Pereda⁶⁹. A mediados del siglo XVIII, el escultor y escritor Felipe de Castro cita en el mismo emplazamiento el retablo del *Salvador* con la *Anunciación* en el remate, y “la Adoración de los Reyes y Anunciata que están en otras capillas de esta yglesia”, todas ellas obras de Pereda⁷⁰. Ya a finales del siglo XVIII, Ponz describirá el mismo conjunto de pinturas en las Capuchinas, citando en diferentes capillas el cuadro del *Salvador* con la pequeña *Anunciación* en el ático del retablo, la *Adoración de los reyes* y la *Anunciación*, esta última mencionada erróneamente por el historiador como un *Nacimiento del Señor*⁷¹ del que no hay mayor noticia en el convento. Ceán Bermúdez parece seguir fielmente la descripción realizada por Ponz, citando también la *Anunciación* como un *Nacimiento*⁷². Desde entonces, las pinturas de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* (Figs. 6 y 7), a pesar de carecer de la firma de su autor, han recibido el reconocimiento unánime de la crítica como obras seguras de Antonio de Pereda, en las que el pintor dio muestra de un mayor acercamiento a los postulados de la pintura veneciana, con una pincelada más suelta que en sus obras anteriores de la década de 1630⁷³.

69. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico*, 958.

70. Felipe de Castro, *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid*, ff. 56-57. Ejemplar manuscrito de mediados del siglo XVIII, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura no. 36.

71. Antonio Ponz Piquer, *Viaje de España* (Madrid: Aguilar, 1974), 5:179.

72. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Akal, 2001), 4:67-68.

73. Para estas dos pinturas véase principalmente August L. Mayer, *Historia de la pintura española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1928), 409-411; Pérez Sánchez, “Antonio de Pereda, *Anunciación*,” no. cat. 25; “Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*,” no. cat. 26; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 187, 189, no. cat. 62 y 64; Benito Navarrete Prieto, “Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña: 1600-1700,” en *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, dir. Benito Navarrete Prieto (Madrid: Arco Libros, 2008), 68-69; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, 6.ª ed. (1992; rev. por Benito Navarrete Prieto, Madrid: Cátedra, 2010), 246; José Luis Requena Bravo de Laguna, “Antonio de Pereda, *Anunciación*,” en *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (siglos XV-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina (Granada: Diputación de Granada, 2014), 92-97. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de los Condes de Gambia en Granada, 19 de diciembre de 2013-23 de febrero de 2014; “Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*,” en *Aquende et allende*, 162-165 con sus respectivos apartados bibliográficos; Jesús Urrea, “El cielo de los Monterrey,” *Ars magazine. Revista de arte y coleccionismo*, no. 41 (2019): 118.



Fig. 6. Antonio de Pereda, *Anunciación*, 1643-1653. Óleo sobre lienzo, 234 x 200 cm. Convento de San Antón, Granada, originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid (© Fotografía de José Carlos Madero López).

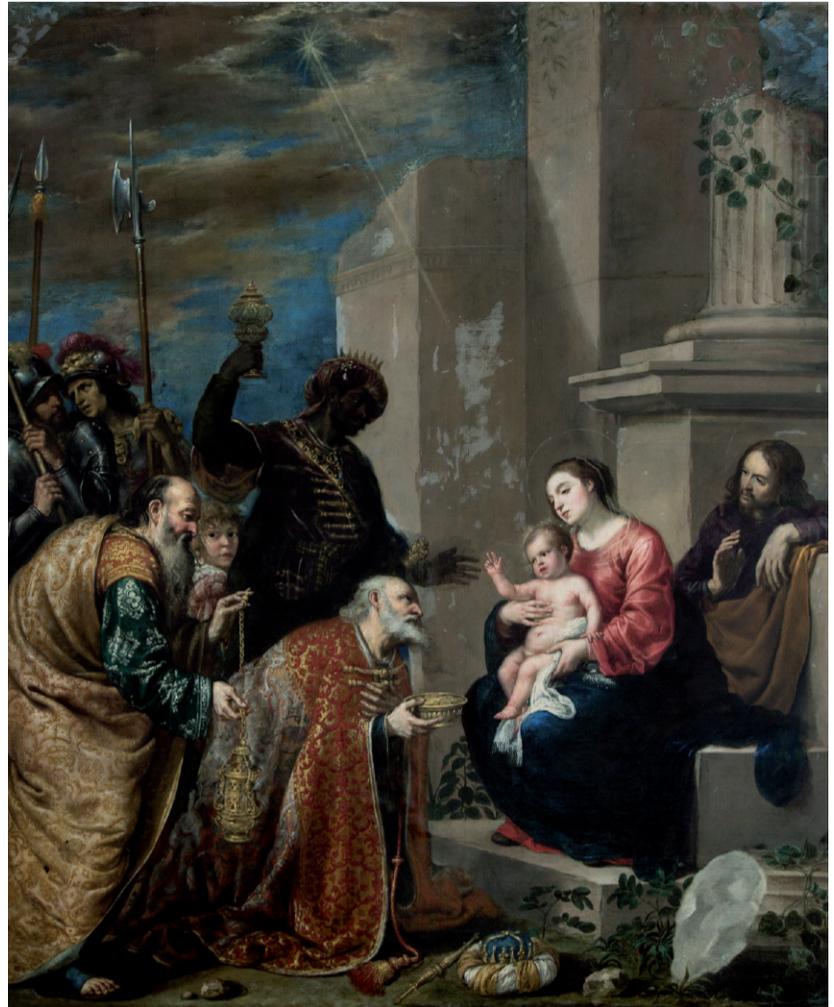


Fig. 7. Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*, 1643-1653. Óleo sobre lienzo, 234 x 200 cm. Convento de San Antón, Granada, originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid (© Fotografía de José Carlos Madero López).

La viuda de Alonso Portero no hizo mención expresa en su testamento a la autoría de los cuadros que donaba al convento. No obstante, es preciso recordar la continuada relación de Portero con Pereda, materializada en el contrato de octubre de 1643, donde el escribano concertó con el pintor una *Anunciación*, estando ya en posesión de una *Adoración de los reyes* del mismo artista. Teniendo en cuenta estos datos y el conocimiento de que disponemos acerca del patrimonio artístico de las Capuchinas, todo parece indicar que los dos cuadros donados por Feliciano en 1653 son los mismos que desde tiempos de Palomino han sido descritos en diferentes capillas del convento al que tan estrechamente vinculados estuvieron Portero y su familia.

A lo largo del siglo XIX, la documentación conservada en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid sobre los trabajos de restauración, arreglo y dorado de los retablos del convento de las Capuchinas, llevados a cabo por el maestro Manuel García en 1834, nos permite conocer el estado en que se encontraban los cuadros de Pereda



Fig. 8. Casa Moreno, *Anunciación* de Antonio de Pereda en su altar de las Capuchinas de Madrid, h. 1920-1930 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, inv. 36001_B, Madrid).



Fig. 9. Casa Moreno, *Adoración de los reyes* de Antonio de Pereda en su altar de las Capuchinas de Madrid, h. 1920-1930 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, inv. 36002_B, Madrid).

con anterioridad al inicio de la Guerra Civil⁷⁴. Gracias a las cuentas y recibos de los trabajos que se realizaron en 1834 sabemos que los lienzos de la *Anunciación* y la *Adoración de los reyes* estuvieron durante el siglo XIX encajados en marcos semicirculares decorados con “arabescos en los medios puntos dorados”, los cuales ocultaban las esquinas superiores de los cuadros⁷⁵. Las pinturas formaban parte de dos altares independientes con marcos tallados “con una moldura grande de hoja de agua y lengüeta, junquillo y mocheta, todo dorado”, mientras que la predela estaba decorada imitando a mármol⁷⁶, como puede verse con todo detalle en sendas fotografías del Archivo Moreno (Figs. 8 y 9).

74. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Órdenes religiosas femeninas, Cuentas, caja 60.089, legajo REL-662.

75. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Órdenes religiosas femeninas, Cuentas, caja 60.089, legajo REL-662, expediente 2, cuenta 8.

76. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM), Órdenes religiosas femeninas, Cuentas, caja 60.089, legajo REL-662, expediente 2, cuenta 8.



Fig. 10. Vicente Salgado Llorente, *Anunciación de Antonio de Pereda* durante su depósito en el Museo del Prado, 11-2-1941 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Arbaiza, inv. ARB-MP-14337, Madrid).

Durante la Guerra Civil los retablos se perdieron, pero los cuadros fueron protegidos en la clausura del convento y afortunadamente se logró conservar buena parte del patrimonio pictórico de las Capuchinas. El estado de conservación de la pareja de pinturas de Pereda, con posterioridad a la guerra, queda recogido en dos fotografías de 1941 tomadas por Vicente Salgado Llorente, que fue el encargado de documentar entre mayo de 1939 y mayo de 1941 las obras incautadas para la protección del patrimonio artístico nacional por la Junta Delegada de Madrid. Los cuadros fueron incautados al edificio de las Capuchinas –que en la contienda fue empleado como cárcel de mujeres–, el 12 de agosto de 1936⁷⁷, después se depositaron provisional-

mente en el Museo del Prado y fueron devueltos al convento el 11 de febrero de 1941⁷⁸. En las fotografías de Salgado, los cuadros de Pereda aparecen ya sin los marcos de medio punto realizados en el siglo XIX, apreciándose claramente la impronta semicircular que estas estructuras dejaron en la superficie de los lienzos (Figs. 10 y 11).

77. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE), Archivo de la Guerra, Junta de Incautación del Tesoro Artístico, JTA 13/93, 12-8-1936.

78. Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), Fondo Museo del Prado, caja 408, legajo 11.238, expediente 1, doc. 6, recibo 1328, 11-2-1940; Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE), Archivo de la Guerra, Servicio de Recuperación Artística, SDPAN 135/46, p. 15, no. 1328, 11-2-1941 [corregido a mano el año de 1940 por 1941].

Ambas pinturas fueron restauradas en el Museo del Prado en el otoño de 1978⁷⁹ y estuvieron presentes, junto con el cuadro del *Salvador*, en la magna exposición sobre Antonio de Pereda organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, celebrada en el Palacio de Biblioteca y Museos entre 1978 y 1979. En el catálogo de aquella exposición los tres cuadros se relacionaron como parte de un mismo encargo, cuyos detalles se desconocían, para las Capuchinas de Madrid. Debido a la ausencia de firma y fecha en la *Anunciación* y *Adoración*, ambos lienzos se vincularon con el cuadro del *Salvador* –firmado y fechado– y se aportó una datación similar para las tres obras, en torno a 1655⁸⁰. A la luz de la documentación de archivo que hemos examinado, podemos plantear que la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* se deben a un encargo anterior, formalizado por Alonso Portero y Antonio de Pereda en la década de 1640, siendo donadas a las monjas en 1653 por la mujer del escribano.



Fig. 11. Vicente Salgado Llorente, *Adoración de los reyes* de Antonio de Pereda durante su depósito en el Museo del Prado, 11-2-1941 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Arbaiza, inv. ARB-MP-14338, Madrid).

79. En el depósito de informes de restauración del Museo Nacional del Prado, en la sección Iglesias de Madrid, se conserva documentación gráfica que muestra las pérdidas de pintura que sufría la *Anunciación* de Pereda en octubre de 1978 antes de la restauración. Sobre el proceso de restauración, que supuso el reentelado de los lienzos, la limpieza de repintes antiguos y la reintegración de la capa pictórica, véase Pérez Sánchez, "Antonio de Pereda, *Anunciación*," no. cat. 25.

80. Pérez Sánchez, "Antonio de Pereda, *El Salvador*," no. cat. 24; "Antonio de Pereda, *Anunciación*," no. cat. 25; "Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*," no. cat. 26.

El convento de las Capuchinas, con los enterramientos de Portero y su esposa, sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, cuando sucumbió ante una declaración oficial de ruina por parte de la Asociación Nacional de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico, lo que implicó la demolición del edificio a partir del año 1976⁸¹. Actualmente los cuadros de la *Anunciación* y *Adoración de los reyes* de Pereda se encuentran en la iglesia del convento de San Antón de Granada⁸², destino también de las últimas monjas capuchinas de Madrid, como resultado de un proceso de fusión entre ambas comunidades de religiosas que se inició en el año 2005.

Conclusión

Como hemos visto, Alonso Portero desarrolló una importante labor de coleccionismo y protección de las artes desde finales de la década de 1630 hasta su fallecimiento en diciembre de 1647. Su nombre ha pasado a la historia por la mención que hicieron Díaz del Valle y Palomino sobre el encargo a Diego Polo del famoso cuadro de *La recogida del maná*. Solo por el patrocinio de esta excepcional pintura, que recibió los elogios de Velázquez, Portero merece un puesto singular dentro del coleccionismo ciudadano de la primera mitad del siglo XVII en Madrid. Pero además de este encargo, los documentos arrojan información sobre varias pinturas de diferentes temas y formatos que también pertenecieron al escribano y que nos dan idea de la amplitud de sus gustos coleccionistas: una serie de las *Cuatro estaciones* adquirida en 1639, seguramente copias de los Bassano; un lienzo de la *Adoración de los reyes* y el encargo de una *Anunciación* en 1643; cuatro cuadros representando a *Judit*, *Susana*, *San Roque* y *San Antón* de los que disponía en esa misma fecha; además de otras obras mencionadas en su testamento de 1647, como un *Ecce Homo* del que no quiso desprenderse en vida, a pesar de las tentativas de sus amigos para comprárselo, o el cuadro de los *Santos Inocentes* que su viuda poseía en el momento de su muerte en 1653.

A su actividad como coleccionista se añade la protección que ejerció el matrimonio sobre el convento de las Capuchinas entre 1647 y 1653. Poco antes de su muerte, el escribano se muestra absolutamente inmerso en la ejecución de las primeras directrices para la construcción del edificio y, junto con su mujer, dona la destacable suma de

81. "Derribo de parte de la fachada del convento de las capuchinas", *El País*, 26 de noviembre de 1976.

82. Las pinturas se disponen en el muro testero del transepto, la *Anunciación* en el lado del Evangelio y la *Adoración de los reyes* en el lado de la Epístola.

30.000 reales para poner en marcha su fábrica, dirigida por José de Villarreal. Enterrados ambos en el convento, Feliciana enriquece el patrimonio de las Capuchinas con la donación de la *Anunciación y Adoración de los reyes* de su propiedad, coincidiendo con el momento de finalización de las obras de la iglesia y con la necesidad de la comunidad de religiosas de disponer de pinturas de entidad para decorar sus altares.

A lo largo de su vida, y gracias al evidente ascenso profesional que disfrutó, desde sus inicios como escribano del número hasta su nombramiento como primer escribano de cámara, Portero favoreció con importantes encargos las carreras de Diego Polo y Antonio de Pereda. Sin duda, la relación que mantuvo con la casa real desde su etapa como ayudante del consejero de Castilla Pedro Marmolejo, a mediados de la década de 1630, le permitió entrar en contacto con artistas del entorno cortesano. Estos vínculos se verían reforzados con su nombramiento como escribano de la Junta de Obras y Bosques en 1644, un cargo que le proporcionaría mayor cercanía con los principales artistas, maestros de obras y artesanos al servicio de la Corona. En el caso particular de Pereda, los trabajos de Ángel Aterido han matizado la idea tradicional del alejamiento absoluto de la corte que sufrió el pintor desde 1635, tras la muerte de su protector Giovanni Battista Crescenzi, por la supuesta enemistad entre este último y el conde duque de Olivares⁸³. Aunque la pérdida de su mecenas conllevó un freno evidente en los encargos palaciegos, el citado autor excluye las motivaciones políticas y destaca la natural predisposición del artista para la pintura de temática religiosa. En este sentido, la relación que hemos podido documentar entre Pereda y Portero en la década de 1640 debió de significar para el pintor el mantenimiento de un importante contacto dentro de palacio. Además, la gran afinidad de Portero con el consejero Marmolejo, de la órbita del conde duque, junto con los distintos trabajos de Pereda para establecimientos religiosos de fundación y protección real, ayudan a descartar la tesis de un pintor completamente olvidado por la corte.

Se nos presenta así el escribano, como un ejemplo relevante del coleccionismo burgués del siglo XVII en Madrid, integrado por funcionarios y cargos intermedios de la real administración, entendidos en arte y poseedores de un gusto sofisticado que les llevó a coleccionar pintura a emulación de los grandes coleccionistas nobiliarios de su tiempo. En palabras de Morán Turina, "en el Madrid del siglo XVII la afición por la pintura se había extendido, por diferentes motivos, a prácticamente todas las capas de la sociedad en un momento en el que adquirieron una importancia inusitada costumbres como la de

83. Ángel Aterido Fernández, "Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda," *Archivo Español de Arte* 70, no. 279 (1997): 271-284, en especial 276-277.

la *visita* o la de *enseñar la casa*⁸⁴. Dentro de este contexto, la figura de Alonso Portero destaca por haber combinado la adquisición de obras en almonedas y la acumulación de pinturas que podemos suponer de una calidad media, similar al tipo de pintura que abundaba en las casas de personajes madrileños de un nivel socioeconómico similar, con el encargo de obras muy relevantes a artistas que estaban en pleno apogeo de sus carreras en la década de 1640. Si atendemos a lo afirmado por su viuda en 1653, cuando aludía a “los dos quadros grandes que tengo en mi casa”, podemos intuir que buena parte de la actividad coleccionista de Portero tuvo como destino la propia residencia familiar, donde atendería sus negocios y el ejercicio de su notaría, en la que las pinturas jugaron un papel importante ensalzando el prestigio y la personalidad de tan particular escribano.

Apéndice

Corpus de obras de la colección de Alonso Portero

1. *La Primavera*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
2. *El Verano*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
3. *El Otoño*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
4. *El Invierno*, Serie de las *Cuatro Estaciones* (adquirida en 1639 en la almoneda de Antonio de Quiñones y Prado). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 4484, sin numerar: 22-10-1639.
5. Diego Polo, *La recogida del maná*, antes de 1647 (realizada para Alonso Portero según Díaz del Valle y Palomino). Madrid, Museo Nacional del Prado (P-6775).
6. Diego Polo, *San Juan Bautista* (realizada para Alonso Portero según Palomino). La colección Banco Santander conserva un cuadro atribuido a Diego Polo del mismo tema.

84. Miguel Morán Turina, “Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV,” en *Pintores del reinado de Felipe IV*, coords. Jesús Urrea, Miguel Morán Turina, y Mercedes Orihuela (Madrid: Museo Nacional del Prado, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1994), 28. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por el Museo del Prado y presentada en el Centro Cultural Caixavigo en Vigo, septiembre de 1994-octubre de 1994, y la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona, febrero de 1995-marzo de 1995.

7. Diego Polo, *San José con el niño Jesús de la mano* (realizada para Alonso Portero según Palomino).
8. Diego Polo, *San Roque* (realizada para Alonso Portero según Palomino). El Museo Nacional del Prado conserva un cuadro atribuido a Diego Polo del mismo tema (P-3105).
9. Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes* (en posesión del escribano en 1643 y de su viuda en 1653). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v y prot. 8265, f. 167v. Granada, convento de San Antón. Originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid.
10. Antonio de Pereda, *Anunciación* (contratada por Alonso Portero en 1643; en posesión de su viuda en 1653). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v y prot. 8265, f. 167v. Granada, convento de San Antón. Originalmente en el convento de las Capuchinas de Madrid.
11. *Judith* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v.
12. *Susana* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v.
13. *San Roque* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v. El Museo Nacional del Prado conserva un cuadro atribuido a Diego Polo del mismo tema (P-3105). No es posible saber si se trata del cuadro citado por Palomino.
14. *San Antón* (propiedad del escribano en 1643). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 7672, ff. 492-492v.
15. *Ecce Homo* (propiedad del escribano en 1647). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Testamento de Alonso Portero, prot. 6234, ff. 1171v-1172.
16. *Los Santos Inocentes* (en posesión de la viuda del escribano en 1653). Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Testamento de Feliciano González del Corral, prot. 8265, f. 168.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Palacio (AGP). Madrid. Fondo: Sección Histórica.

Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM). Madrid. Fondo: Libros parroquiales; Órdenes religiosas femeninas.

- Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB). Toledo. Fondo: Archivo de los Duques de Frías.
- Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Madrid. Fondo: Protocolos notariales del siglo XVII.
- Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (AIPCE). Madrid. Fondo: Archivo de la Guerra.
- Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP). Madrid. Fondo: Museo del Prado.

Fuentes bibliográficas

- Águeda Villar, Mercedes. "La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel." *Boletín del Museo del Prado* 3, no. 8 (1982): 102-117.
- Agulló y Cobo, Mercedes. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- . *Documentos para la historia de la arquitectura española*. Vol. 2. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2015.
- Agulló y Cobo, Mercedes, y María Teresa Baratech Zalama. *Documentos para la historia de la pintura española*. Vol. 2. Madrid: Museo del Prado, 1996.
- Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso E. Pérez Sánchez. *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid School, 1600 to 1650*. Vol. 2. Londres: Harvey Miller, 1977.
- . *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- Aterido Fernández, Ángel. "Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda." *Archivo Español de Arte* 70, no. 279 (1997): 271-284.
- . "Alonso Cano y «la alcoba de su majestad»: la serie regia del Alcázar de Madrid." *Boletín del Museo del Prado* 20, no. 38 (2002): 9-36.
- Barrientos Grandon, Javier. "Pedro Marmolejo de las Rodas." En *Diccionario Biográfico Español*, coordinado por Alberto Marín Alcalde y Juan José Martín García, 632-633. Vol. 32. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura. *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Burke, Marcus B., y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Michigan: The J. Paul Getty Trust, 1997.
- Castañeda, Vicente. "Aportaciones para la biografía española. El Consejo de Castilla en 1637." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 116 (1945): 315-324.
- Castro, Felipe de. *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid* [manuscrito de mediados del siglo XVIII]. Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura no. 36. Disponible online en Galiciana, Biblioteca Dixital de Galicia. Consultado el 21 de marzo de 2021. <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=2745>.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 4. Madrid: Akal, 2001.

- Cruz Valdovinos, José Manuel. "Diego Polo, *San Juan Bautista*." En *Colección Banco Santander*, 66-67. Madrid: Fundación Banco Santander, 2016.
- "Derribo de parte de la fachada del convento de las capuchinas." *El País*, 26 de noviembre de 1976. Consultado el 21 de marzo de 2021. https://elpais.com/diario/1976/11/26/madrid/217859063_850215.html.
- Escudero, José Antonio. *Los hombres de la Monarquía Universal*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- Ezquerria Revilla, Ignacio. "Perfil biográfico y funcional de los asesores del Bureo. El doctor don Pedro Marmolejo." En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, 266-295. T. 1, vol. 1. Madrid: Polifemo, 2015.
- . "La Junta de Obras y Bosques." En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, 2047-2149. T.1, vol. 3. Madrid: Polifemo, 2015.
- Falomir Faus, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Prado en Madrid, 29 de marzo de 2001-27 de mayo de 2001.
- Fayard, Janine. *Los ministros del Consejo Real de Castilla (1621-1788). Informes biográficos*. Madrid: Hidalguía, 1982.
- García López, David. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga yncomodas y tercias partes con abecedario* [manuscrito redactado entre 1625 y 1658]. Biblioteca Nacional de España, Mss. 5918. Disponible online en Biblioteca Digital Hispánica. Consultado el 21 de marzo de 2021. <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=tercias+partes&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=1>.
- Martín Ortega, Alejandro. "Testamentos de pintores." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 413-433.
- Martínez Millán, José, y Félix Labrador Arroyo. "La pervivencia de la casa de Castilla. La caza." En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, 1041-1134. T. 1, vol. 2. Madrid: Polifemo, 2015.
- Martínez Millán, José, y José Eloy Hortal Muñoz, coords. *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. T. 2 (CD-Rom). Madrid: Polifemo, 2015.
- Mayer, August L. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.
- Morán Turina, Miguel. "Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV." En *Pintores del reinado de Felipe IV*, coordinado por Jesús Urrea, Miguel Morán Turina, y Mercedes Orihuela, 19-29. Madrid: Museo Nacional del Prado, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1994. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por el Museo del Prado y presentada en el Centro Cultural Caixavigo en Vigo, septiembre de 1994-octubre de 1994, y la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona, febrero de 1995-marzo de 1995.

- Navarrete Prieto, Benito. "Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña: 1600-1700." En *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, dirigido por Benito Navarrete Prieto, 11-103. Madrid: Arco Libros, 2008.
- . "Madrid y el arte de corte: de Carducho a los gustos de Francia. 1600-1730." En *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dirigido por Benito Navarrete Prieto, 133. Madrid: Fundación Mapfre, Florencia: Gallerie degli Uffizi, 2016. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 12 de mayo de 2016-24 de julio de 2016.
- . "Diego Polo, *Estudio de joven agachado*." En *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dirigido por Benito Navarrete Prieto, 202-203, no. cat. 93. Madrid: Fundación Mapfre, Florencia: Gallerie degli Uffizi, 2016. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 12 de mayo de 2016-24 de julio de 2016.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1947.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. "Diego Polo." *Archivo Español de Arte* 42, no. 165 (1969): 43-54.
- . "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos." *Goya. Revista de arte*, no. 111 (1972): 146-157.
- . "Antonio de Pereda, *El Salvador*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 24. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Antonio de Pereda, *Anunciación*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 25. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 26. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *La recogida del maná*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 98. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *San Jerónimo azotado por los ángeles*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 99. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *Magdalena penitente*." En *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, no. cat. 100. Madrid: Dirección

- General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, diciembre de 1978-enero de 1979.
- . "Diego Polo, *Hombre arrodillado*." En *El dibujo español de los Siglos de Oro*, dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, 97, no. cat. 206. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Biblioteca y Museos en Madrid, mayo de 1980.
- . "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano." En *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 1976*, 351-355. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- . *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. 6.^a ed. 1992, rev. por Benito Navarrete Prieto. Madrid: Cátedra, 2010.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viaje de España*. Vol. 5. Madrid: Aguilar, 1974.
- Requena Bravo de Laguna, José Luis. "Antonio de Pereda, *Anunciación*." En *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (siglos XV-XVIII)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 92-97. Granada: Diputación de Granada, 2014. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada, 19 de diciembre de 2013-23 de febrero de 2014.
- . "Antonio de Pereda, *Adoración de los reyes*." En *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (siglos XV-XVIII)*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 162-165. Granada: Diputación de Granada, 2014. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada, 19 de diciembre de 2013-23 de febrero de 2014.
- Ruiz Alcón, María Teresa. "Restauración de pinturas: Dos obras de Diego Polo el Joven en El Escorial." *Reales Sitios* 15, no. 57 (1978): 65-68.
- Ruiz Manero, José María. *Los Bassano en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011.
- Tormo, Elías. *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1927.
- Tovar Martín, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- Urrea, Jesús. "El cielo de los Monterrey." *Ars magazine. Revista de arte y coleccionismo*, no. 41 (2019): 108-118.
- Vizcaíno Villanueva, María Ángeles. *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.