

La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú

American painting collection of the duke Palata, viceroy of Peru

Jiménez Jiménez, Ismael*

Fecha de terminación: Noviembre de 2014

Fecha de aceptación: Diciembre de 2014

RESUMEN

Inmerso en las corrientes culturales nobiliarias de la segunda mitad del siglo XVII, don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, aprovechó su paso como virrey del Perú para hacerse propietario de una colección de lienzos y láminas considerable. Esta galería, que no ha sobrevivido hasta la actualidad, se compuso casi exclusivamente de producciones americanas, pues así lo atestiguan los registros del Archivo General de Indias, pero el fallecimiento del duque en su travesía de vuelta a España dejó abierta cuestiones importantes sobre la misma como si iba a ser destinada a su residencia o si se trataba de un negocio mercantil.

Palabras claves: Coleccionismo; Colecciones de pintura; Colecciones privadas.

Identificadores: Navarra y Rocafull, Melchor de; Duque de la Palata.

Topónimos: Perú.

Periodo: Siglo 17.

ABSTRACT

Don Melchor de Navarra y Rocafull, Duke of La Palata, immersed in the cultural forms of nobility in the second half of the seventeenth century, used his nomination as viceroy of Peru to become owner of a large collection of paintings and engravings. This gallery, which has not survived until today, was composed almost exclusively of American productions, as it is documented by the records of the General Archive of The Indies (Seville); but the death of the Duke in trip back to Spain left open important questions about this collection as if it would be intended for decoration of his residence or whether there was a commercial operation.

Keywords: Art collecting; Collections of paintings; private collections.

Identifiers: Navarra y Rocafull, Melchor de; Duke of La Palata.

Place Names: Peru.

Period: 17th Century.

* Departamento de Historia de América. Universidad de Sevilla. E-mail: ijimenez5@us.es.

LOS USOS NOBILIARIOS ARTÍSTICOS

En el contexto estamental del siglo XVII la pertenencia al grupo nobiliario obligaba a sus miembros a la adopción de unos determinados hábitos socioculturales que estaban directamente dirigidos a remarcar, más aún si cabe, su diferencia con el resto de «clases» —si puede hablarse de éstas en la Edad Moderna—. La práctica de determinadas acciones con un carácter muy señalado de exclusividad buscaba también como fin el reconocimiento público del estatus nobiliario de aquellos individuos que llevaban a cabo estas actuaciones. En este sentido, existieron determinados ejercicios, tanto en lo referente a los comportamientos personales como a la participación en escenografías concretas, que alzaron sobremanera la filiación a la nobleza¹.

Una de estas conductas fue el empleo de las obras de arte como elemento resaltador del estamento en los entornos que fuesen necesarios, siendo, como es lógico, el espacio público el primero de los que demandaban esta imagen estamental. La participación de los nobles en las prácticas religiosas de carácter abierto —liturgias, ceremonias y procesiones— y en los fastos cortesanos que incluían el espacio cercano al rey y a las propias ciudades, siempre estuvieron cagados de una enorme utilización de producciones artísticas. Además, en el ámbito privado nobiliario, las propias residencias personales, este empleo tuvo lugar para remarcar el estatus por medio de la confección de blasones que identificasen los inmuebles con linajes conocidos; pero también en «propiedades» como las capillas en templos seculares o regulares en los que la práctica habitual era encontrar la presencia de las armas del patrón del espacio cultural². En este último sentido, el protagonista de estas páginas, el duque de la Palata, también participó de este mecenazgo religioso, con carácter público, al financiar con 12.000 ducados la construcción de la capilla del Colegio de Oviedo en la ciudad de Salamanca³.

En cualquier caso, el arte se hacía presente en cada rincón nobiliario que se preciase de serlo y así, durante el Seiscientos, la pintura adquirirá no solo un elevado prestigio en cuanto a sus frutos y ejecutores, sino que pasará a ser uno de los temas favoritos del estamento y de todos aquellos que sin pertenecer a él se hallaban alrededor de la Corte madrileña. Al uso propagandístico de los cuadros se le añadían los frutos de una centuria precedente en la que la educación humanística incidía en el conocimiento artístico como parte importante de la vida de un noble. Por ello, durante el XVII proliferaron las academias seguidoras de los modelos procedentes del manierismo, salieron de imprenta tratados de pintura y las grandes plumas del siglo incluyeron en sus textos referencias a pintores reconocidos⁴.

La pintura tenía la facilidad de transmitir con relativa celeridad mensajes muy estudiados por medio de la iconografía, pues a través de ella podían representarse idearios muy precisos del ente nobiliario. Rápidamente apreciado por las grandes casas, esta forma de engrandecerse a sí mismos irá ganando terreno y acabará por hacerse indispensable para la consecución de una distinción social propia dentro del grupo ennoblecido. Así pues, los componentes de este colectivo tras emplear de cara al exterior las ventajas que proporcionaba el arte pictórico, se afanaron en utilizarla con fines hacia el interior del propio estamento y fue entonces cuando empezaron a surgir colecciones artísticas de elevado significado. Estos conjuntos brotaron tras el cumplimiento de tres

requisitos que se cumplirán en el caso del duque de la Palata, protagonista de esta investigación: la primera de estas condiciones fue el poder adquisitivo del coleccionista, pues sin que este fuese elevado difícilmente podían configurarse estas galerías; en segundo lugar, la posesión individual de una formación cultural elevada, pues gracias a ella los muestrarios resultarán indispensables por su simbolismo y por su propio valor; y como último requerimiento se encuentra el hecho de que durante el siglo XVII las clases privilegiadas buscaban el que la acumulación de obras de arte causase un efecto de admiración de cara al exterior, demostrando a su vez que estas colecciones eran fruto del poder que ejercían como miembros del estamento noble⁵.

Sin embargo, el empleo del arte como elemento identificador de estatus durante el Seiscientos tiene un antecedente en el siglo anterior y que incluso se interna en esta centuria. Durante el siglo XVI y principios del XVII el coleccionismo estuvo orientado hacia la acumulación de objetos curiosos o vistos como raros y exóticos por los contemporáneos, aunque servían para exactamente lo mismo que las series pictóricas, para reflejar la riqueza y el poderío de su propietario. Fue durante el reinado de Felipe III cuando se produjo esta metamorfosis e incluso se le añadió una nueva característica: el coleccionismo comenzó a andar prácticamente de la mano de la política. El aumento de las relaciones diplomáticas en el contexto de la *Pax hispanica* provocó que los circuitos comerciales por los que circulaban las obras de arte creciesen y de esta forma las posibilidades de adquirir las mismas⁶; incluso estos conjuntos cambiaron su concepción y pasaron de estar exclusivamente destinados al disfrute personal del propietario y sus relaciones más cercanas, a presentarse como una suerte de galería con una finalidad claramente ostentosa y dirigida a sus iguales estamentales⁷.

Un ejemplo muy ilustrativo es el ofrecido por el tercer duque de Benavente. Don Juan Alonso Pimentel de Herrera poseyó una gran colección de reliquias religiosas como elemento principal de su galería artística, pero tras su paso como virrey por Nápoles (1603-1610) este conjunto fue transformándose hacia las nuevas pautas predominantemente pictóricas. Los cuadros religiosos de marcado cariz contrarreformista —múltiples iconografías marianas, representaciones evangélicas, series hagiográficas y alegorías— se hicieron protagonistas y marcaron el que fue el gusto nobiliario hispánico durante el siglo XVII⁸. Benavente había señalado una pauta a seguir, pero fue en la segunda mitad de la centuria cuando se generalizó la existencia de galerías de pinturas como fundamento ineludible del aparato nobiliario. La propiedad artística se afianzó, el conocimiento teórico sobre las mismas se extendió entre aquellos que gustaban de poseer estas obras y el reconocimiento del valor intrínseco que representaban acabó por configurar una más de las marcas que denotaban la nobleza del individuo en cuestión⁹.

EL ARTE COMO ELEMENTO POLÍTICO

Durante la Edad Moderna, especialmente durante la plenitud que supone la centuria decimosexta, la congratulación con los poderes superiores se convirtió en un elemento fundamental, del que no

sólo dependía la promoción socioeconómica, sino que también se antojó inevitable para conservar la gracia regia y la posición dentro del estamento nobiliario. De esta forma, el ofrecimiento de obsequios acabó por arraigarse como práctica en los contextos europeos cortesanos y, como siempre a imitación, en las cortes virreinales americanas. La consecuencia de ello fue que el intercambio de regalos se insertó automáticamente en todos los mecanismos de la política de primer orden y dentro del complejo código de las relaciones diplomáticas¹⁰.

En este sentido, los regalos de obras de arte al rey, inclusive el ser habituales dentro de un juego de intercambios con la nobleza que conformaba su corte más cercana, constituyen uno de los mejores mecanismos para la circulación de estos objetos. Además, la extensión de este ejercicio hacia la propia nobleza, es decir, la entrega de cuadros y otras obras entre miembros del estamento privilegiado, provocaba el crecimiento de esta suerte de mercado. No obstante, esta práctica no era realizada de forma arbitraria, pues en la mayoría de los casos la entrega, por ejemplo, de un cuadro de firma reconocida no escondía otra cosa que el agradecimiento por una merced concedida o se erigía como un estímulo más para obtener precisamente la gracia, plaza u oficio deseado¹¹. Consecuentemente, la colección del duque de la Palata pudo estar nutrida de muchas formas, desde compras hasta encargos, pero sin duda no es descartable la opción de que muchas de las piezas procedan de súbditos del monarca residentes en el Perú que deseaban acceder a puestos «especiales» de designación virreinal como determinados gobiernos provinciales, los corregimientos.

Contando con estas formas de adquisición como plausibles para el caso a analizar, ha de tenerse en cuenta que esta colección cumplió con los mismos requisitos que aquellas que conformaron otros nobles destacados durante el siglo XVII. En primer lugar, gracias al parentesco mantenido entre los grandes linajes y al buen hacer en el campo político, podían aproximarse a los espacios más cercanas al monarca o al valido. Esto les garantizaba tanto una posición social ventajosa como un poder adquisitivo elevado para poder acceder a la compra de lienzos de los mejores pintores del siglo¹². En segundo lugar, esta influencia ejercida en el espacio donde se otorgaban los más altos puestos de la administración y las misiones diplomáticas de la «Monarquía compuesta», permitía que estos nobles conocieran de primera mano las tendencias artísticas imperantes en la Península Itálica, el norte de Europa y, por supuesto, los dos virreinos americanos¹³.

Así pues, dentro de esta dinámica también ha sido constatado el intercambio constante de obras de arte entre los puertos de Sevilla y los habilitados por la Casa de la Contratación en las Indias, esto es, Veracruz en Nueva España y el Callao, vía Portobello-Panamá, en Perú; sin embargo, en este comercio atlántico artístico fueron muchos más los fardos con pinturas, esculturas e incluso retablos consignados con destino a América que aquellos que desde el Nuevo Mundo tenían como fin la Península Ibérica¹⁴. No obstante, aunque en volumen fueron más numerosos los envíos desde España, la consolidación de los gremios artísticos indianos y la creación de riquezas en manos de individuos emigrados en el primer tercio del siglo XVII provocaron que la exportación de arte aumentase cualitativamente a través de la remesa de múltiples obras suntuarias, legados y donaciones¹⁵. Uno de estos galeones que transportaban arte hacia la Metrópoli fue el que iba a traer de regreso a Madrid al duque de la Palata, aunque su muerte lo impidió, y con seguridad una

parte de ese cargamento podría haber sido destinado a satisfacer la práctica que acabamos de citar: el regalo. Se pasaba por tanto de importar objetos artísticos hacia las Indias, como había hecho, entre otros, el arzobispo de México, Pedro Moya de Contreras, en el último cuarto del XVI¹⁶, a exportarlos hacia la Corte, tal como realizó el propio Palata o personas de menor índole como el capitán Juan Gómez Márquez, quien desde Oaxaca se dedicó a enviar a su pueblo natal, Cumbres Mayores (Huelva), desde lienzos hasta esculturas y la pecunia suficiente como para realizar un retablo mayor¹⁷.

El virrey Palata, conocedor de la política cortesana por su pasado en el entorno del Consejo de Aragón, a la sombra de don Juan José de Austria, fue consciente de la efectividad que ciertos presentes provocarían en Carlos II, y en sus más cercanos colaboradores, para restaurar parte del prestigio perdido antes de su marcha al Perú. Pero para que por estos medios se consiguiese la gracia regia se hizo necesario el cumplimiento estricto de dos premisas: que estos obsequios representasen realmente un valor elevado, haciéndolos prohibitivos para aquellos que no poseían grandes fortunas o no tenían el acceso a empréstitos tan elevados como los virreyes; y, por otro lado, que estas obras fuesen realizadas por los artistas más reputados del momento, los cuales además debían dejar de lado otros encargos si el deseo de congregar con el rey era inminente¹⁸.

EL GOBIERNO VIRREINAL DEL DUQUE DE LA PALATA (1681-1689)

Elegido como vicesoberano del Perú por el Consejo de Indias, don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, tomó posesión de sus cargos como virrey y capitán general en Lima el 7 de noviembre de 1681. Proveniente del círculo político del hermanastro de Carlos II, don Juan José de Austria, la caída de este y su fallecimiento en 1679 precipitaron que todos aquellos que formaban parte de su partido se viesen alejados de la Corte; sin embargo, Palata no fue de los primeros en abandonar el entorno madrileño, pues en 1680 fue nombrado consejero de Estado¹⁹. Desde esta plaza sería destinado hacia las Indias, recibiendo las oportunas instrucciones de gobierno como *alter ego* peruano el 24 de septiembre de 1680²⁰. Su gobierno estuvo caracterizado inicialmente por la enemistad pública que su predecesor en el Palacio de la Plaza Mayor, el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros, mostraba ante todos y que no se aminoró en los ocho años de gobierno virreinal de don Melchor, sino que incluso se acrecentó en discusiones verdaderamente abigarradas y apoyadas en argumentos jurídicos.

Con la presencia en el Perú de Palata se buscaba desde España la reactivación de todos los asuntos concernientes a la administración que llevaban años paralizados y el principal de ellos estaba ya tomando tintes de urgencia. Desde que fracasó el proyecto del conde de Lemos por reformar la mita se venía necesitando una revisión del sistema de gran amplitud y fue don Melchor de Navarra quien, con su experiencia gubernativa, intentó dar solución a éste mediante la realización de un censo de naturales que ajustase más convenientemente el servicio laboral y la carga fiscal²¹.

En otra índole diferente, los ataques que contra las costas del Mar del Sur había perpetrado el filibustero inglés Bartolomew Sharp requirieron de la intervención inmediata del vicesoberano. La necesidad de seguridad era algo que podía palpase en el ambiente limeño y Palata no dudaría en satisfacer esa demanda casi de *motu proprio*. En 1686 hizo llegar a la Corte un memorial en el que daba cuenta de que era perentoria la construcción de una muralla que pusiese en defensa a la Ciudad de los Reyes, más aún cuando había llegado la noticia de un ataque a Veracruz que no hacía otra cosa que aumentar el temor entre la población limeña a sufrir una agresión similar²². Sin embargo, esta medida ya estaba en marcha, pues en diciembre de 1682 el vicesoberano había hecho venir desde Saña a Luis Venegas Ossorio para que trazase una cerca de 14.000 varas de longitud sobre Lima, la cual comenzó a levantarse en junio de 1684²³.

Igual de reseñable que la construcción de la muralla limeña, pero más importante por las consecuencias que tuvo fue el terremoto del 20 de octubre de 1687; un movimiento sísmico como no se recordaba en todo el siglo. Lima y el Callao sufrieron graves daños, Pisco, Ica y Cañete quedaron arrasados y en la sierra Huarochirí y Arequipa también presentaron desperfectos considerables²⁴. Todas las edificaciones de la capital sufrieron desperfectos y la mayoría de las construcciones no se pudieron reparar; tampoco se presentó la posibilidad de poderlas reconstruir prontamente, pues éstas estaban cargadas de censos y existían pocos medios con los que acudir a otra fuente de financiación para la reedificación. Hasta las Casas Reales quedaron inhabilitadas en sus plantas altas, considerando los alarifes que su rehabilitación alcanzaría los 41.000 pesos²⁵. No es difícil imaginar la devastación provocada por este seísmo a la que hubo de hacer frente Palata, pues hasta los mejores inmuebles de la ciudad sufrieron deterioros de alta consideración.

El terremoto fue la gota que colmó el vaso de don Melchor de Navarra en el Virreinato del Perú, aunque no deben dejar de considerarse las innumerables aportaciones a esta colmatación que realizó el arzobispo Liñán y Cisneros con sus discusiones y afrentas constantes. Este fue el motivo por el que Palata, aunque continuase sirviendo su cargo hasta que la orden real le mandó volver a España, solicitó a finales de 1687 que se lo relevase en el Palacio virreinal. Su sucesor, el conde de la Monclova, hizo su entrada oficial en la Ciudad de los Reyes el 15 de agosto de 1689, pero el duque permaneció en la misma hasta que se dio por sentenciado su juicio de residencia en 1691; fue entonces cuando emprendió el viaje de vuelta a España desde el Callao. Sin embargo, nunca llegó a volver a ver tierra peninsular, pues tras atravesar el Istmo de Panamá cayó enfermo de fiebres en Portobello, mientras esperaba los galeones que habrían de trasladarlo a la Habana, falleciendo el 13 de abril de 1691²⁶.

LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE UN VIRREY DEL PERÚ

Durante los poco menos de nueve años como virrey y en los casi once que permaneció en las tierras americanas, don Melchor de Navarra consiguió hacerse con una colección compuesta por setenta y un cuadros y nueve láminas. Una pinacoteca de múltiple temática, pero que tiene entre sí

un denominador común: todas las obras son de procedencia —o adquisición— americana. Así lo atestigua el hecho de que al pasar a las Indias el duque de la Palata no llevase consigo ni un solo lienzo. Realizado su nombramiento como *alter ego* de Carlos II en Perú, a Palata se le concedió la oportuna licencia para que embarcase junto con su familia y hasta un total de cincuenta criados en los galeones que dirigiría Juan Antonio Vicentelo de Leca y Herrera, primer marqués de Brenes, hacia Tierra Firme. En este permiso se incluía también la exención fiscal que evitaría del pago de fletes al duque, familia, servidores y equipaje, además de especificarse que todos deberían embarcar en la nave que hiciese las veces de capitana de esta armada²⁷.

Si bien por esta real cédula Palata quedaba libre de la satisfacción de impuestos relacionados con la Carrera de Indias, ello no evitó que sus fardos pasasen la correspondiente inspección, al menos aquellos de valor más elevado o de consideración superior al resto. La revisión de los buques que componían la flota de Brenes se realizó en Sevilla entre finales de 1680 y principios de 1681 y aunque el duque y su familia embarcaron en Chiclana de la Frontera (Cádiz), sus equipajes más pesados se consignaron en la capital bética. De todas formas, en las relaciones que los oficiales de la Casa de la Contratación realizaron de las cargas de los once barcos —*Nuestra Señora de la Asunción, Santo Cristo de San Agustín, Nuestra Señora de Consolación, San Pablo, Nuestra Señora de Regla, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora de la Encarnación, Jesús, María y José, Jesús Nazareno, Santa Teresa y Nuestra Señora de la Concepción*— con destino a Portobello, en ninguno de ellos se relaciona carga artística a nombre del nuevo virrey o de cualquiera de sus criados²⁸.

Sin embargo, en uno de los navíos, en el *Nuestra Señora de Regla*, sí hubo lienzos consignados hacia América. El pintor Juan Simón Gutiérrez (Medina Sidonia, 1643 - Sevilla, 1718), tras instalarse en Sevilla en fecha cercana a 1660, comenzó una carrera artística muy productiva, hasta el grado de ser declarado en 1672 como «participante en la Academia sevillana»²⁹. Como seguidor de Murillo y miembro académico con apenas veintinueve años de edad cumplidos se mostró bastante activo, lo que sin duda le ayudaría a entablar relaciones provechosas en lo comercial con los miembros del gremio de pintores de San Lucas. Con estos contactos adquirió cierta popularidad y prestigio hasta obtener en 1680 el cargo de alcalde almir del gremio, lo que facultó a Gutiérrez a realizar las pruebas necesarias a todos aquellos aspirantes que deseaban obtener el grado de maestro. Este hecho serviría para que el asidonense configurase a su alrededor un nutrido taller y se le apreciase como *pintor de feria* con grandes cantidades de negocios cerrados con destino a las Indias. A los mercados americanos remitió una considerable cifra de cuadros y muestra de ello es que en 1681 cobró el total de los 454 pesos de a ocho reales por los que había vendido noventa y ocho lienzos³⁰. Es precisamente a inicios de este último año citado cuando en el *Nuestra Señora de Regla* se registran a su nombre «tres rollos de pintura de cuenta y riesgo del dicho Juan Simón, de numero uno a tres con las dos margen», por los que pagó en derechos de arancel a la Casa de la Contratación 204 maravedíes de plata³¹. Este dato puede servir para localizar nuevas obras de este artífice, pues aunque permaneció activo en Sevilla durante más de cincuenta años con un taller abierto del que sin duda saldrían numerosas piezas, de su factura hoy día sólo se conocen

con seguridad, firmadas y fechadas, tres pinturas, único apoyo para el estudio de otras piezas del mismo obrador no signadas³².

Estas evidencias son las que nos llevan a pensar que la colección pictórica que el duque de la Palata embarcó con él de vuelta a la Península Ibérica hubo de ser adquirida en su totalidad en Perú. Por otra parte, el virrey pudo acceder a la compra de lienzos españoles ya existentes en las Indias o incluso encargar adquisiciones directamente a España —«El sitio de Tarragona» apunta a ello—, pero la falta de documentación al respecto nos impide asegurar esta hipótesis. Ante la falta de inventarios de esta galería hubo de ser la muerte de su propietario el hecho que provocase la redacción de una relación de la misma. Nada más fallecer Palata el 13 de abril de 1691 en Portobello, Francisca Toralto y Aragón, su esposa, y el presbítero Francisco López, miembro de la Compañía de Jesús y confesor del difunto, abrieron un proceso hereditario bastante dilatado, que requirió del inventariado de todos los bienes. En el testamento de don Melchor de Navarra, dado en Lima pocos meses antes de su muerte, quedaron como testamentarios su propia hija, Albina Urino y Garrafa, princesa de Masa; Pedro Fernández de Izarque, conde de Belchite y casado con otra de sus hijas, Cecilia Navarra y Rocafull; Bernardo Pujo, secretario del duque ante la Corte madrileña y su teniente en el Protonotariado de Aragón; su propia esposa, Francisca Toralto; y el citado jesuita, Francisco López³³.

Un año después del óbito del duque llegaron a Madrid los ochenta cuadros que había adquirido en las Indias y que automáticamente quedaron en poder de la duquesa viuda. Sin embargo, estas obras inventariadas se recogieron tan deterioradas e irreconocibles que apenas pudieron ser desenrolladas de sí mismas. No obstante, a pesar de la retención sufrida en el istmo de Panamá, con la merma que la humedad y la temperatura hicieron en los cuadros, más la travesía atlántica y el lento traslado desde Cádiz hasta la Corte dañaran para siempre la colección de Palata, el escribano público Manuel Martínez Uriarte pudo realizar la relación oportuna del conjunto³⁴. En cualquier, puede que éstos no fuesen los únicos cuadros pertenecientes al duque, pues a la vez que se redactó esta descripción también se solicitaba que los bienes que aún permanecían depositados en el puerto gaditano se remitiesen cuanto antes a la Corte o bien que se inventariasen para acelerar los procesos sucesorios³⁵. Puede que en Cádiz se encontrasen depositados más lienzos, pero en caso afirmativo estos fueron excluidos del listado que conocemos. Así pues, la galería recopilada por el antiguo virrey del Perú fue la siguiente:

COLECCIÓN PICTÓRICA DEL DUQUE DE LA PALATA (1681-1691)

Tema	Cantidad	Observaciones
Ecce Homo	1	Lámina.
El sitio de Tarragona	1	
Floreros	11	

LA COLECCIÓN PICTÓRICA AMERICANA DEL DUQUE DE LA PALATA, VIRREY DEL PERÚ

Tema	Cantidad	Observaciones
Fruteros	4	
La degollación de San Juan Bautista	1	
La degollación de San Juan Bautista	1	Lámina.
La Verónica	1	«Pequeño».
Los desposorios de Santa Catalina	1	
Mártir	1	No se especifica.
Montería	1	
Nuestra Señora de la Asunción	1	De dos varas de alto.
Nuestra Señora de la Asunción	1	De dos varas y media de alto.
Nuestra Señora de la Concepción	1	
Reinas	8	
Retrato	1	«Pequeño». No se especifica el retratado.
Retratos	2	No se especifican los retratados.
Reyes incas	17	
San Francisco de Borja	1	Lámina.
San Francisco Javier	1	Lámina.
San Ignacio de Loyola	1	Lámina.
San Juan	1	
San Miguel Arcángel	1	
San Nicolás de Bari	1	
San Onofre	1	
San Pedro de Argues	1	«Pequeño».
Santa Apolonia	1	
Santa María Magdalena	1	
Santa María Virgen	2	«Pequeños».
Santa María Virgen	1	
Santa María Virgen	1	Lámina.

Tema	Cantidad	Observaciones
Santa Rosa de Lima	1	Lámina.
Santo Toribio de Mogrovejo	1	
Santo Toribio de Mogrovejo	2	Láminas.
Virgen de Guadalupe	1	«La mexicana»
Virgen de la Misericordia	1	
Virgen del Rosario	1	
Virgen del Rosario	1	De dos varas por una y media.
Vista de Lima	1	
Vista de Potosí	1	
Vista del cerro y villa de Huancavelica	2	
TOTAL	80	

Con esta colección en su poder, el duque de la Palata seguía la corriente palaciega y nobiliaria que abogaba por la conformación de las mismas como método de reafirmación, tanto de su poder como de su condición estamental privilegiada. Así, el duque se insertaba en la práctica habitual de los virreyes de la Monarquía en Europa, es decir, mantener una afinidad con las artes y la adquisición de sus producciones; aunque, esta tendencia no era muy seguida por los vicesoberanos indianos, pues el recato en su gobierno fue muy apreciado por el resto de poderes establecidos en territorio americano³⁶. Por otro lado, el contexto económico nada favorable de la segunda mitad del XVII³⁷ convirtió la adquisición de objetos artísticos en una de las inversiones más seguras, más aún si se trataba de firmas de sobra reconocidas por su calidad en el contexto contemporáneo³⁸. Pero además, en el caso de don Melchor de Navarra, hay que sumar que la compra de cuadros supuso uno de los métodos más desapercibidos para obtener unos buenos beneficios de su paso por las Indias. Si bien la exportación de plata, ya sea en lingotes, pasta o labrada, estaba limitada a lo que se consideraba ajuar personal, el transporte de lienzos a la Península se antojaba como una buena forma de mercadeo, pues la conversión de éstos en metálico gracias a su carácter exótico supondría unos montos bastante considerables. Además, se da la circunstancia que esta exportación fue la única conocida entre todos los virreyes del siglo XVII y, por tanto, adquiere una mayor significación en cuanto a su exclusividad.

No obstante, el fallecimiento de Palata en Portobello deja esta cuestión como una hipótesis al mismo nivel de, por ejemplo, si fue realmente su deseo conformar una galería de arte en su residencia cortesana o no. En cualquier caso, puede dar ciertas pistas establecer un paralelismo con aquello frecuentado por los nobles enviados a ejercer como vicesoberanos a Nápoles. Estudiadas las reme-

sas artísticas efectuadas por los virreyes partenopeos, se comprueba que en su gran mayoría estos objetos fueron exportados con destino final a sus propios palacios madrileños, sus casas solariegas o a las fundaciones religiosas que ellos mismos auspiciaban en la Península Ibérica³⁹. Por esto mismo es posible trazar ciertas líneas comunes entre lo efectuado por don Melchor de Navarra y sus colegas virreinales: ambos conformaron colecciones pictóricas con los afanes de reafirmar sus posiciones nobiliarias y ambos, de la misma forma, podrían haber adquirido estas galerías en los dominios de la Monarquía Católica para surtir sus inmuebles y patronazgos de lienzos de una factura bastante diferente a la hispánica.

Entrando a analizar la propia colección del duque de la Palata lo primero en lo que debemos detenernos es en la adquisición de la misma. Al desconocer por el inventario realizado los nombres de los autores de los lienzos y láminas, no podemos aventurarnos a aseverar si la propiedad de todos ellos se alcanzó mediante la compra a sus propios realizadores o a través de almonedas públicas, en las que se ponían a disposición de los asistentes las pertenencias de algún coleccionista fallecido. Sin embargo, por la orientación de los cuadros relacionados no cabe duda sobre la dirección del propio virrey en la elaboración de los mismos. Esto es algo que no ha de resultar extraño, pues asociado al carácter coleccionista de esta alta burocracia nobiliaria se hallaba una intensa labor de mecenazgo y de patronazgo sobre maestros de las diferentes artes nobles⁴⁰. Por ello, aunque no conozcamos aún los encargos de estas obras, sí podemos aproximarnos a este patrocinio efectuado por Palata al comprobar cómo otorgó diversos títulos de maestría en gremios artísticos y artesanales, cosa que anteriormente no había ocurrido con otros *alter ego* del Perú, que fueron refrendados por la administración sucesora del conde de la Monclova⁴¹.

Junto con el coleccionismo nobiliario y esta dirección, a través de prácticas de mecenazgo, durante el Seiscientos comenzaron a distinguirse conjuntos en los que predominaron unos géneros pictóricos sobre otros. Aunque la *pintura en serie* ya había surgido en las postrimerías del siglo XVI con la repetición constante de motivos e iconografías religiosas determinadas, buscando siempre colmar la demanda devocional de un mercado post-tridentino que requería de estas piezas, será en la centuria posterior cuando estas producciones alcancen su culmen como una característica más del período barroco⁴². Además, durante la primera mitad del XVII la importación de lienzos efectuada por la propia Corona, a su imitación la nobleza y por donación o por encargo, el propio estamento eclesiástico, denotarán ese gusto por la pintura de temática religiosa; algo a lo que debe sumársele también la propaganda contrarreformista en que se hallaba inmersa la Monarquía a los inicios de este siglo, lo que sin duda favoreció la petición de cuadros de este cariz⁴³.

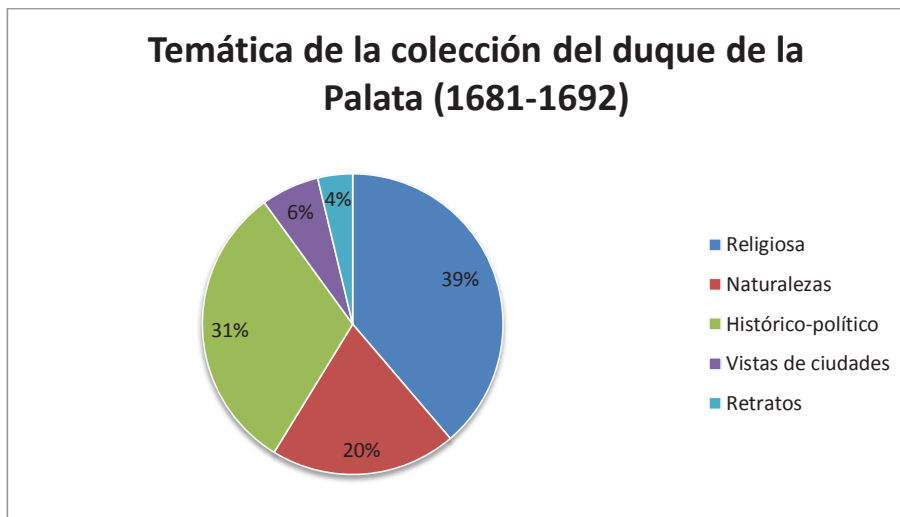
Como bien es conocido, uno de los frutos eminentes del Concilio de Trento fue el impulso devocional hacia el santoral; lo que fue aprovechado por los artistas para trabajar sobre sus iconografías, aumentando en muchos casos la solemnidad y la remarcada grandeza de los mismos para hacerlos más «atractivos» espiritualmente. En este sentido, la colección del duque de la Palata refleja un claro gusto por la posesión de lienzos y láminas de santos, tanto de origen europeo como americano, pues del total de ochenta cuadros que conforman su galería diecinueve representan a diferentes santos —o lo que es lo mismo, un 23'75% del total—. Es curioso, además, como de

todo este grupo tan sólo cuatro recogen imágenes de santos propios del Virreinato del Perú: dos láminas y un lienzo de Santo Toribio de Mogrovejo y una única lámina de Santa Rosa de Lima; algo que sorprende más aún habiendo subido a los altares Isabel Flores de Oliva sólo diez años antes de la toma de posesión de Palata como virrey, por lo que su culto se encontraba en un momento de total efervescencia. Además, durante los años de su administración peruana se estaban realizando múltiples estudios sobre la vida de la santa para configurar una iconografía propia en la que colaboraron tanto los «entes de poder peruanos como los hispanos»⁴⁴. Sin embargo, del arzobispo canonizado, del que disponía de hasta tres piezas, apenas se sostuvo en la Península Ibérica debate sobre su elaboración artística y los elementos que habrían de significarse como propios del culto al prelado nacido en Mayorga (Valladolid)⁴⁵.

Podría concluirse que Santo Toribio, por el número de obras, podría ser la mayor devoción del duque de la Palata, pero si observamos el inventario no debería sentenciarse tal. Si la acumulación de obras sobre una determinada iconografía delata la preferencia espiritual por la misma, en este caso se afirmaría que la gran devoción de don Melchor de Navarra fue la Virgen María. Representando a Santa María se recogen un total de once obras, es decir, el 13,75% del total, en la que es plasmada bajo advocaciones distintas, pero solo una responde a una devoción propiamente americana: el lienzo de la Virgen de Guadalupe, *la mexicana*. Ha de anotarse también como dentro de la temática religiosa aparecen una lámina sobre la degollación de San Juan Bautista y un lienzo con el mismo motivo, por lo que no es de extrañar que a raíz de esta primera se efectuase la segunda.

En definitiva, la colección de Palata es otra más de aquellas que muestran un predominio absoluto de las obras de materia religiosa —un 38,75 %— sobre el resto. Esto se ha explicado como un rasgo propio del gusto barroco: introducir los misterios religiosos y los ejemplos dados por los santos en espacios más privados y exclusivos, como las propias residencias, que las iglesias abiertas a toda la sociedad. Así, la pintura en la segunda mitad del XVII había sustituido casi por completo a las colecciones de reliquias, pues a través de este arte fueron más accesibles, pero también más asequibles, las posesiones de galerías de índole religiosa⁴⁶.

La importación en la Corte de pinturas de temática política o histórica durante el Seiscientos también tuvo una fuerte influencia en la configuración de la colección del duque de la Palata⁴⁷. Este tipo de cuadros, además de valiosos, resultaban muy útiles para el estamento nobiliario, pues a través de ellos se podían transmitir múltiples mensajes vinculados con el propio grupo y reforzar su propio carácter exclusivista sobre el resto de la población. Incluso la elasticidad que ofrece la iconografía concedió a la nobleza la posibilidad de difundir sus propios valores de maneras muy diversas y adaptables a los diferentes espectadores de las obras⁴⁸. De esta forma, como virrey del Perú, don Melchor de Navarra se hizo con una colección de *sapa incas* y de reinas que vinieron a significar una suerte de legitimación lineal, pues presentándose Carlos II como heredero del Tahuantinsuyu, el duque, como su *alter ego*, encontró un respaldo «tradicional» para el gobierno sobre las tierras andinas. Además, al conocimiento histórico de sus antecesores en la administración prehispánica del territorio, Palata quiso añadir el conocimiento político de aquellas tierras. Por este motivo se encuentran entre su colección cuatro lienzos que representan a la Ciudad de



los Reyes, a la Villa Imperial de Potosí y dos a la ciudad y mina de Huancavelica. Dentro de esta temática también se consigna un cuadro sobre el sitio de Tarragona, probablemente el acaecido en 1641, que junto con la lámina de la degollación del Bautista puede que sean los únicos objetos de procedencia peninsular; aunque, como vimos, no aparecen registrados en su pase a las Indias.

CONSIDERACIONES FINALES

Don Melchor de Navarra y Rocafull como noble inmerso en la Corte de Felipe IV y Carlos II no se encontró inmune a las influencias que las modas ejercían en este espacio. Fruto de su pertenencia a este grupo privilegiado en el más próximo entorno de la Corona, el duque de la Palata también fue seducido por el gusto nobiliario por las artes. De esta manera y en mitad de un contexto en el que la conformación de colecciones pictóricas era la tendencia a seguir, una vez nombrado virrey del Perú se aprestó a continuar estos dictados.

Así fue como durante su estancia de nueve años en el Palacio virreinal de Lima llegó a poseer un total de ochenta cuadros, cuya presencia no se detecta anteriormente en su embarque peninsular. Por ello es deducible que esta galería compuesta de lienzos y láminas se formó en exclusiva de producción americana, descartándose la importación de esta amplia colección desde Europa. El valor de la misma, sobre todo teniendo en cuenta su origen «exótico», sin duda sería elevado, por lo que podemos pensar que esta exportación de obras de arte —frustrada por el fallecimiento de Palata— quizás podría considerarse como una suerte de desfalco de capitales hacia España. Si bien el transporte de plata, quintada o sin quintar, labrada o sin labrar, se limitaba a lo que podría ser el ajuar propio del duque y su familia, la carga de obras de arte no encontraba ningún límite

por parte de las Leyes de Indias, razón por la cual fue plausible queconvirtiendo estos lienzos en pecunia, con su venta don Melchor de Navarra buscarse su enriquecimiento.

La muerte del duque en Portobello en 1691 y la llegada a Madrid de la colección en 1692 en mal estado —causa que imposibilitó su conservación hasta nuestros días—, dificulta que podamos profundizar más en dos cuestiones fundamentales: la primera de ellas es el destino propiamente dicho de los cuadros, si iban a ser ubicados en su residencia cortesanas o solariega, o bien si iban a ser puestos casi de inmediato a disposición del mercado artístico madrileño; y, la segunda, es profundizar más en el conocimiento propiamente artístico del conjunto o de sus piezas por separado, ya que la descripción que da el inventario realizado *post mortem* es tan somera que apenas podemos aproximarnos a la temática de cada uno de los cuadros.

En definitiva, siguiendo las tendencias que se encontraban en boga en la segunda mitad del siglo XVII en la Corte y en las capitales virreinales mediterráneas y con el deseo de remarcar su posición dentro de una nobleza que había adquirido nuevos auges durante el reinado de Carlos II, el duque de la Palata configuró una galería pictórica de procedencia americana como ningún otro *alter ego* había realizado en el Virreinato del Perú.

NOTAS

1. CÁMARA MUÑOZ, Alicia, GARCÍA MELERO, José Enrique y URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010, p. 204.
2. *Ibidem*, p. 206.
3. RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves. «La capilla del Colegio de Oviedo, templo de la ciencia y la virtud». *Archivo Español de Arte* (Madrid), v. LXXV, n^o 300 (2002), p. 398.
4. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 234.
5. UREÑA UCEDA, Alfredo. «La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Sevilla), 13(1998), p. 3.
6. Imprescindible para conocer más el libro de ALLEN, Paul C. *Felipe III y la Pax Hispanica, 1598-1621: el fracaso de la gran estrategia*. Madrid: Ed. Alianza, 2001.
7. UREÑA UCEDA, Alfredo. «La pintura andaluza...», p. 4.
8. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...*, p. 233.
9. CÁMARA MUÑOZ, Alicia, GARCÍA MELERO, José Enrique y URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Arte y poder...*, p. 217.
10. GARCÍA CUETO, David. «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII». En: COLOMER MARTÍN-CALERO, José Luis (dir.). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, p. 294.
11. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...*, p. 284.
12. Sobre esta posición socioeconómica véase: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas del Antiguo Régimen*. Madrid: Ed. Istmo, 1979, capítulo 4: «La función político-social de la nobleza».
13. UREÑA UCEDA, Alfredo. «La pintura andaluza...», p. 4.
14. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Notas sobre el comercio artístico entre España y América». En: SATORNIL RUIZ, Luis (ed.). *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Ediciones Trea, 2007, p. 71.

15. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «De Cádiz para Salta. Una mesa de mármol en la sacristía conventual de San Francisco». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 24 (2012), p. 445.
16. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Una donación del virrey Martín Enríquez de Almansa a la vieja catedral de México». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 19 (2006), p. 456.
17. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores». En: *Actas de las IV Jornadas Andalucía y América*. La Rábida, 1984. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía, 1984, pp. 144-145.
18. GARCÍA CUETO, David. «Presentes de Nápoles...», p. 294.
19. KAMEN, Henry. «El reinado de Carlos II». En: GALLEGO, José Andrés (coord.). *Historia General de España y América*, t. VIII. Madrid: Ed. Rialp, 1986, p. 497.
20. HANKE, Lewis y RODRÍGUEZ, Celso. *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria, Perú*, v. VI. Madrid: Ed. Atlas, 1980, p. 10.
21. O'PHELAN, Scarlett. «Orden y control en el siglo XVIII. La política borbónica frente a la corrupción fiscal, comercial y administrativa». En: PORTOCARRERO SUÁREZ, Felipe. *El pacto infame. Estudios sobre la corrupción en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico e Instituto de Estudios Peruanos, 2005, p. 14.
22. El estudio más completo sobre las defensas de Lima, de consulta ineludible, sigue siendo: LOHMANN VILLENNA, Guillermo. *Las defensas militares de Lima y el Callao*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1964.
23. Archivo General de Indias, Lima, 85. Carta del duque de la Palata al Rey. Lima, 6 de abril de 1685.
24. PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. «La fabricación de un mito: el terremoto de 1687 y la ruina de los cultivos de trigo en el Perú». *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), v. LVII, n° 1 (2000), p. 70.
25. AGI, Lima, 86. Memorial del duque de la Palata al Rey. Lima, 8 de diciembre de 1687.
26. HANKE, Lewis y RODRÍGUEZ, Celso. *Los virreyes españoles...VI*, p. 11.
27. AGI, Contratación, 5444. Real cédula de Carlos II sobre el pasaje del duque de la Palata a Perú. Madrid, 24 de septiembre de 1680.
28. AGI, Contratación, 1236, n° 1-11. Registros de ida a Tierra Firme de los galeones del general don Juan Vicentelo de Leca, marqués de Brenes. Años de 1680 y 1681.
29. QUILES GARCÍA, Fernando. «Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez». *Atrio: revista de Historia del Arte* (Sevilla), 0 (1988), p. 105.
30. *Ibidem*, pp. 106-107.
31. AGI, Contratación, 1236, n° 3. Registro de ida del navío 'Nuestra Señora de Regla y San Francisco de Paula', de cien toneladas, maestre José, que salió del río Guadalquivir, con la Flota de Juan Antonio Vicentelo, marqués de Brenes, para Puerto Rico. Sevilla, 7 de enero de 1681.
32. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 2003, p. 398.
33. AGI, Escribanía de Cámara, 545 C. Relación de la apertura del testamento del duque de la Palata firmada por Francisca Toralto y Aragón, duquesa de la Palata, y Francisco López (S.J.). Portobello, 13 de abril de 1691.
34. AGI, Escribanía de Cámara, 545 C. Manuel Martínez Uriarte certifica que quedan en poder de Francisca Toralto y Aragón, duquesa de la Palata, los cuadros que pertenecieron al difunto Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata. Madrid, 18 de abril de 1692.
35. AGI, Escribanía de Cámara, 545 C. Carta de Francisca Toralto y Aragón, duquesa de la Palata, y Francisco López (S.J.) a los oficiales de la Casa de la Contratación. Madrid, abril de 1692.
36. MONTES GONZÁLEZ, Francisco, «Nobleza y mecenazgo artístico: virreyes andaluces en Indias». En: SERRERA CONTRERAS, Ramón María (coord.). *La nobleza andaluza y su proyección en Indias*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2013, p. 119.
37. Para un mayor conocimiento de la situación económica del período es aconsejable la lectura de SANZ AYÁN, Carmen. *Los banqueros de Carlos II*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988.
38. UREÑA UCEDA, Alfredo. «La pintura andaluza...», p. 5.
39. GARCÍA CUETO, David. «Presentes de Nápoles...», p. 293.
40. UREÑA UCEDA, Alfredo. «La pintura andaluza...», p. 22.

41. Archivo Histórico Municipal de Lima, CL-CE-20, Libro cedulario nº 17. Inscripciones como maestros dorador, estofador y encarnador de Juan Antonio de Morales. Lima, 5 de septiembre de 1690.
42. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando. «El coleccionismo en España...», p. 238.
43. DÍAZ PADRÓN, Matías. «Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII». *Anales de Historia del Arte* (Sevilla), 20(2010), p. 140.
44. QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Ed. Bosque de Palabras, 2009, p. 159.
45. *Ibidem*, p. 162.
46. MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...*, p. 240.
47. DÍAZ PADRÓN, Matías. «Religión y devoción...», p. 128.
48. CÁMARA MUÑOZ, Alicia, GARCÍA MELERO, José Enrique y URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Arte y poder...*, p. 210.