

Tomo
III
Vol.
4



José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (dirs.)

La Corte de Felipe IV (1621-1665)

Reconfiguración de la Monarquía católica

Arte, coleccionismo y sitios reales

Colección
La Corte en Europa
Temas



Consejo de Dirección:

Profesora Doctora Concepción Camarero Bullón

Profesor Doctor José Martínez Millán

Profesor Doctor Antonio Rey Hazas

Profesor Doctor Carlos Reyer Hermosilla

Profesor Doctor Manuel Rivero Rodríguez

José Martínez Millán,
Manuel Rivero Rodríguez
(dirs.)

LA CORTE DE FELIPE IV
(1621-1665):
RECONFIGURACIÓN
DE LA MONARQUÍA CATÓLICA

Tomo III - Volumen 4

Arte, coleccionismo y sitios reales



Ediciones Polifemo

Madrid, 2017

Ilustración de cubierta:

Atribuido a Jusepe Leonardo: *Vista del palacio y jardines del Buen Retiro*,
h. 1637, Patrimonio Nacional, Madrid (detalle)

Colección *La Corte en Europa*, Temas 9 (Tomo III - Volumen 4)

© Ediciones Polifemo

Avda. de Bruselas, 47 - 5º

28028 Madrid

www.polifemo.com

ISBN (Obra Completa - Tomo III): 978-84-16335-39-8

ISBN (Volumen 4): 978-84-16335-43-5

Depósito Legal: M-35344-2017

Impresión: Namac Comunicación, S.L.

Avenida Valdelaparra, 27 - naves 18 y 19

28108 Alcobendas (Madrid)

LA CORTE DE FELIPE IV
(1621-1665):
RECONFIGURACIÓN
DE LA MONARQUÍA CATÓLICA

Tomo III - Volumen 4

Arte, coleccionismo y sitios reales

Índice de Autores
(Tomo III - Vols. 1, 2, 3 y 4)

- Pedro ALIAGA ASENSIO (Instituto Histórico de la Orden Trinitaria, Roma)
- Arrigo AMADORI (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/
Universidad Nacional de Tres de Febrero)
- Ignacio ARELLANO (GRISO/Universidad de Navarra)
- Leticia AZCUE BREA (Museo Nacional del Prado)
- José Manuel BARBEITO (IULCE/Escuela Técnica Superior de Arquitectura-
Universidad Politécnica de Madrid)
- Roberto BLANES ANDRÉS (Universidad de Valencia)
- Marcus B. BURKE (Hispanic Society of America, New York)
- † Agustín BUSTAMANTE GARCÍA (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
- Mariano DE LA CAMPA GUTIÉRREZ (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
- Jesús CAÑAS MURILLO (Universidad de Extremadura)
- Carlos Javier DE CARLOS MORALES (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
- Peter CHERRY (Trinity College, Dublin)
- Luis R. CORTEGUERA (Universidad de Kansas)
- Antonio CRESPO SANZ (Ingeniero Técnico en Topografía/Doctor en Geografía)
- Ana CRESPO SOLANA (IULCE/Instituto de Historia, CCHS-CSIC)
- José Manuel DÍAZ BLANCO (Universidad de Sevilla)
- Ana DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ (Instituto Moll. Centro de investigación en pintura
flamenca/Universidad de Burgos)
- María del Mar DOVAL TRUEBA (Investigadora)
- Alberto ESCALANTE VARONA (Grupo de Investigación Literaria «Barrantes-
Moñino»/Universidad de Extremadura)
- Ignacio EZQUERRA REVILLA (IULCE)
- Alberto FERNÁNDEZ WYTTENBACH (Grupo de Investigación Mercator de la
Universidad Politécnica de Madrid)

Teresa FERRER VALLS (IULCE/Universitat de València)
Alejandro GARCÍA REIDY (Universidad Autónoma de Barcelona)
Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS (University of Michigan)
Jesús GÓMEZ (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
Rubén GONZÁLEZ CUERVA (IULCE/CSIC)
Margaret Rich GREER (Duke University)
Cristina HERMOSA ESPESO (Universidad de Valladolid)
Manuel HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (IULCE/Universidad de La Laguna)
Javier HUERTA CALVO (Instituto del Teatro de Madrid/Universidad Complutense de Madrid)
Esther JIMÉNEZ PABLO (IULCE/Universidad Complutense de Madrid)
Ismael LÓPEZ MARTÍN (Universidad de Extremadura)
Abraham MADROÑAL (CSIC)
Ángel MARTÍNEZ CUESTA (OAR, Roma)
José MARTÍNEZ MILLÁN (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
Víctor MÍNGUEZ (Universitat Jaume I)
Ana MINGUITO PALOMARES (Universidad Complutense de Madrid)
Vicente MONTOJO MONTOJO (Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia)
Álvaro PASCUAL CHENEL (Universidad de Valladolid)
Isabel PÉREZ CUENCA (IULCE/Universidad de San Pablo-CEU)
Almudena PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN (IULCE/Patrimonio Nacional)
Antonio PICAZO MUNTANER (Universitat de les Illes Balears)
Maria Grazia PROFETI (Università di Firenze)
Antonio REY HAZAS (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (IULCE/Universidad Autónoma de Madrid)
Francisco de Borja RODRÍGUEZ ÁLAMO (Universidad Autónoma de Madrid)
Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO (Fundación Universitaria Española)
Estrella RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO (Universidad de Caen)
Enrique RULL (UNED)
Mercedes SIMAL LÓPEZ (IULCE/Museo Nacional del Prado)

ÍNDICE

TOMO III - VOLUMEN I

Índice de autores	vii
Índice general	ix
Siglas y abreviaturas	xvii

PRESENTACIÓN

<i>José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez</i>	xxiii
--	-------

LA FORMACIÓN DE UN PRÍNCIPE CATÓLICO

Coordinador: *José Martínez Millán*

1. LA EDUCACIÓN DE UN PRÍNCIPE CATÓLICO <i>José Martínez Millán</i>	5
2. LOS PRIMEROS AÑOS DEL PRÍNCIPE DON FELIPE (IV): 1605-1621 <i>Almudena Pérez de Tudela Gabaldón</i>	21
3. FELIPE IV Y LAS OBRAS REALES. LA INFANCIA Y JUVENTUD DEL MONARCA <i>José Manuel Barbeito</i>	75
4. ESPEJOS DE PRÍNCIPES PARA LOS HIJOS DEL REY PLANETA <i>Víctor Mínguez</i>	237

LA CORTE DE LA MONARQUÍA CATÓLICA

Coordinador: *José Martínez Millán*

INTRODUCCIÓN

<i>José Martínez Millán</i>	263
1. LA “MONARQUÍA CATÓLICA” COMO ENTIDAD POLÍTICA <i>José Martínez Millán</i>	267
2. LUCHAS FACCIÓNALES Y REFORMAS ADMINISTRATIVAS <i>José Martínez Millán</i>	319

3. A) COLAPSO DEL SISTEMA <i>José Martínez Millán</i>	353
B) LA POLÍTICA POPULAR DE FELIPE IV <i>Luis R. Corteguera</i>	360
C) PODEROSO REBELDES: LA CONJURA DEL DUQUE DE MEDINA SIDONIA BAJO EL PRISMA DE LA FRONDA NOBILIARIA <i>Luis Salas Almela</i>	380
4. A) EVOLUCIÓN DE LA CORTE TRAS LA CAÍDA DE OLIVARES <i>José Martínez Millán</i>	423
B) BELTRÁN VÉLEZ DE GUEVARA, MARQUÉS DE CAMPO REAL (1607-1652) Y LOS VIRREINATOS DE NÁPOLES Y DE CERDEÑA A MEDIADOS DEL SIGLO XVII <i>Ana Minguito Palomares</i>	444

LOS ESCRITORES CORTESANOS

1. FELIPE IV Y LAS ACADEMIAS LITERARIAS DEL BARROCO <i>Jesús Cañas Murillo</i>	479
2. UN DRAMATURGO EN LA CORTE CATÓLICA: CALDERÓN DE LA BARCA <i>Ignacio Arellano</i>	499
3. DOS GENIOS ANTE LA CORTE DE FELIPE IV <i>Francisco de Borja Rodríguez Álamo</i>	551
4. LA FIGURA DEL REY EN LA COMEDIA NUEVA: LOPE DE VEGA Y FELIPE IV <i>Jesús Gómez</i>	565

LOS VALIDOS EN LA POLÍTICA CORTESANA

1. BALTASAR DE ZÚÑIGA, EL PRIVADO PERFECTO <i>Rubén González Cuerva</i>	593
2. EL VALIMIENTO DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES (1622-1643) <i>Manuel Rivero Rodríguez</i>	625

TOMO III - VOLUMEN 2

Índice de autores	vii
Índice general	ix
Siglas y abreviaturas	xvii

LA CORTE DE LA MONARQUÍA CATÓLICA (Cont.)

Coordinador: *José Martínez Millán*

LA EVOLUCIÓN DE LOS CONSEJOS

1. EL CONSEJO REAL DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV <i>Ignacio Ezquerro Revilla</i>	771
2. EL CONSEJO DE INQUISICIÓN <i>José Martínez Millán</i>	857
3. EL CONSEJO DE INDIAS DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV: UN ORGANISMO CLAVE DEL GOBIERNO AMERICANO <i>Arrigo Amadori, José Manuel Díaz Blanco</i>	891
4. LA REFORMACIÓN DEL CONSEJO DE HACIENDA, 1618-1626 <i>Carlos Javier de Carlos Morales</i>	959
5. LAS JUNTAS DE GOBIERNO A FINALES DEL REINADO DE FELIPE IV <i>Cristina Hermosa Espeso</i>	1003

LA REAL HACIENDA Y EL COMERCIO GLOBAL

DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV

Coordinadores: *Carlos Javier de Carlos Morales y Ana Crespo Solana*

LA REAL HACIENDA DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV

Coordinador: *Carlos Javier de Carlos Morales*

1. LA REAL HACIENDA DE FELIPE IV <i>Carlos Javier de Carlos Morales</i>	1073
2. LA POLÍTICA FINANCIERA DE FELIPE IV, 1621-1628 <i>Carlos Javier de Carlos Morales</i>	1099

EL COMERCIO GLOBAL DE LA MONARQUÍA HISPANA
DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV (1621-1665)

Coordinadora: *Ana Crespo Solana*

INTRODUCCIÓN	
<i>Ana Crespo Solana</i>	1215
1. EL COMERCIO ATLÁNTICO-AMERICANO EN TIEMPOS DE FELIPE IV: ¿CRISIS O TRANSICIÓN?	
<i>Ana Crespo Solana</i>	1217
2. LOS REINOS DE INDIAS	
<i>Ana Crespo Solana</i>	1283
3. EL COMERCIO DEL CARIBE DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV	
<i>Manuel Hernández González</i>	1305
4. EL COMERCIO DEL MEDITERRÁNEO ESPAÑOL A MEDIADOS DEL SIGLO XVII	
<i>Vicente Montojo Montojo, Roberto Blanes Andrés</i>	1331
5. FELIPE IV Y EL COMERCIO HISPANO EN ASIA Y EL PACÍFICO	
<i>Antonio Picazo Muntaner</i>	1371
6. LOS MAPAS DEL REY PLANETA. LA CARTOGRAFÍA EN EL REINADO DE FELIPE IV	
<i>Antonio Crespo Sanz, Alberto Fernández Wyttenbach</i>	1419

TOMO III - VOLUMEN 3

Índice de autores	vii
Índice general	ix
Siglas y abreviaturas	xvii

LA TRANSFORMACIÓN RELIGIOSA DE LA MONARQUÍA

Coordinador: *José Martínez Millán*

1. LA IDEOLOGÍA RELIGIOSA DE LA MONARQUÍA CATÓLICA <i>José Martínez Millán</i>	1535
2. LA IDEOLOGÍA RELIGIOSA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN EL REINADO DE FELIPE IV (1621-1645) <i>Esther Jiménez Pablo</i>	1559
3. LA ORDEN AGUSTINIANA EN LA ESPAÑA DE FELIPE IV <i>Ángel Martínez Cuesta</i>	1669
4. LOS TRINITARIOS Y FELIPE IV, <i>Pedro Aliaga Asensio</i>	1709
5. EL ASUNTO DE LA INMACULADA EN EL REINADO DE FELIPE IV. DEVOCIÓN DINÁSTICA, NEGOCIO DE ESTADO Y CUESTIÓN DE REPUTACIÓN <i>Estrella Ruiz-Gálvez Priego</i>	1745

LA LITERATURA EN EL REINADO DE FELIPE IV

Coordinadores: *Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa Gutiérrez*

INTRODUCCIÓN <i>Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez</i>	1827
1. LA LITERATURA CORTESANA EN TIEMPOS DE FELIPE IV <i>Antonio Rey Hazas</i>	1829
2. LA CORTE DE FELIPE IV EN EL EPISTOLARIO DEL ÚLTIMO LOPE <i>Jesús Cañas Murillo</i>	1877
3. FERNÁN GONZÁLEZ COMO ARGUMENTO TEATRAL EN LA CORTE DE FELIPE IV: <i>LA MÁS HIDALGA HERMOSURA</i> , COMEDIA DE TRES INGENIOS <i>Alberto Escalante Varona</i>	1923

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE QUEVEDO Y OLIVARES. UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA <i>Isabel Pérez Cuenca, Mariano de la Campa Gutiérrez</i>	1949
5. LA VISIÓN DE LA CORTE DE FELIPE IV DESDE LAS <i>RIMAS DE BURGUILLOS</i> <i>Ismael López Martín</i>	2013

TEATRO Y CORTE EN LA ÉPOCA DE FELIPE IV

Coordinadora: *Teresa Ferrer Valls*

INTRODUCCIÓN <i>Teresa Ferrer Valls</i>	2037
1. LA CORTE COMO ESPACIO TEATRAL <i>Enrique García Santo-Tomás</i>	2045
2. ENTRE LOS BASTIDORES DEL PODER: LOS ACTORES PROFESIONALES Y LA CORTE DE FELIPE IV <i>Alejandro García Reidy</i>	2061
3. LOPE DE VEGA Y LA CORTE DE FELIPE IV. EL OCASO DE UNA AMBICIÓN <i>Teresa Ferrer Valls</i>	2085
4. LOS DRAMATURGOS Y EL PODER EN LA ÉPOCA DE FELIPE IV <i>Abraham Madroñal</i>	2105
5. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, DRAMATURGO CORTESANO <i>Margaret Rich Greer</i>	2137
6. TEATRO Y MÚSICA. LOS FESTEJOS CORTESANOS EN LA ÉPOCA DE FELIPE IV <i>Maria Grazia Profeti</i>	2155
7. EL AUTO SACRAMENTAL Y LA CORTE EN LA ÉPOCA DE FELIPE IV <i>Enrique Rull</i>	2175
8. UN TEATRO BREVE PARA UN REY GRANDE <i>Javier Huerta Calvo</i>	2199
9. LA COMEDIA BURLESCA, UN GÉNERO CORTESANO EN EL SIGLO DE ORO <i>Ignacio Arellano</i>	2221

TOMO III - VOLUMEN 4

Índice de autores	vii
Índice general	ix
Siglas y abreviaturas	xvii

FELIPE IV Y LAS ARTES

Coordinadora: *Mercedes Simal López*

1. FELIPE IV Y EL PANTEÓN DEL ESCORIAL <i>Agustín Bustamante García</i>	2247
2. EL REAL SITIO DEL BUEN RETIRO Y SUS COLECCIONES DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV <i>Mercedes Simal López</i>	2339
3. DIEGO DE VELÁZQUEZ Y SU TALLER EN LA CORTE DE FELIPE IV <i>María del Mar Doval Trueba</i>	2567
4. ¿A LA SOMBRA DE VELÁZQUEZ? LOS PINTORES CORTESANOS DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV <i>Álvaro Pascual Chenel, Ángel Rodríguez Rebollo</i>	2643
5. LOS PINTORES FLAMENCOS DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV <i>Ana Diéguez-Rodríguez</i>	2731
6. OBJECTS AND OBJECTIVES IN THE COURTLY STILL-LIFE PAINTINGS OF JUAN VAN DER HAMEN <i>Peter Cherry</i>	2791
7. PANORAMA DE LA ESCULTURA CORTESANA Y EL COLECCIONISMO ESCULTÓRICO NOBILIARIO EN LA ÉPOCA DE FELIPE IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN <i>Leticia Azcue Brea</i>	2871
8. KING PHILIP IV OF SPAIN AS ART COLLECTOR <i>Marcus B. Burke</i>	3003

SIGLAS Y ABREVIATURAS

Cod.	Código
Doc.	Documento
Exp.	Expediente
GD	Grupo documental
Inv.	Inventario
Leg.	Legajo
Lib.	Libro
Ms.	Manuscrito
Vol.	Volumen

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

ACA	Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona
ACC	<i>Actas de las Cortes de Castilla</i>
ACV	Archivo de la Chancillería de Valladolid
PC	Pleitos Civiles
PyD	Planos y dibujos
ADA	Archivo de los duques de Alba, Palacio de Liria, Madrid
ADI	Archivo Duque del Infantado
ADMS	Archivo Ducal de Medina Sidonia, Cádiz
AEES	Archivo de la Embajada de España en la Santa Sede ¹
AGA	Archivo General de la orden de San Agustín, Roma
AGI	Archivo General de Indias
AGP	Archivo General de Palacio
AG	Administración General ²
BA	Bellas Artes
AP	Administración Patrimoniales
CR	Cédulas Reales
Armería	Inventario iluminado de la Armería
BR	Buen Retiro
Personal	Sección Personal
PC	Patronatos de la Corte
PCES	Patronatos de la Corte, San Lorenzo de El Escorial

¹ Trasladado al AHN como sección independiente.

² Ha pasado a denominarse así después de la última reorganización de los fondos del archivo; es la antigua sección Administrativa.

	RC		Administración General, Real Capilla ³
	Reg.		Sección Registros
	Reinados		Administración General, Reinados ⁴
	SH		Sección Histórica ⁵
AGS		Archivo	General de Simancas, Valladolid
	CC		Cámara de Castilla
		CCA	Cámara de Castilla. Libros de registro
	CG		Contaduría General
	CRS		Casa y Sitios Reales
	CJH		Consejo y Juntas de Hacienda
	CMC		Contaduría Mayor de Cuentas
	DGT		Dirección General del Tesoro
	Estado		Sección Estado
	EMR		Escribanía Mayor de Rentas
	GA		Guerra Antigua
	GJ		Gracia y Justicia
	MPyD		Mapas, Planos y Dibujos
	SP		Secretarías Provinciales
	PE		Patronato Eclesiástico
	QC		Quitaciones de Corte
	OB		Obras y Bosques
	TMC		Tribunal Mayor de Cuentas
AHN		Archivo	Histórico Nacional, Madrid
	Consejos		Consejos Suprimidos
	DDCC		Diversos-Colecciones
	Estado		Sección Estado
	Inq		Sección Inquisición
	Juros		Sección Juros
	OOMM		Órdenes Militares
	Nobleza		Sección Nobleza, Toledo
		Osuna	Sección Osuna
AHPM		Archivo	Histórico de Protocolos de Madrid
AHPMu		Archivo	Histórico Provincial de Murcia
AHPS		Archivo	Histórico Protocolos de Sevilla
AMAE		Archivo	del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid
AMD		Archivo	del Ministerio de Defensa, Madrid

³ Anteriormente, era una sección autónoma, conocida como Real Capilla, que se ha integrado ahora en Administración General.

⁴ Con anterioridad, denominada únicamente Sección Reinados seguido del nombre del monarca.

⁵ Conocida antes de la remodelación como Histórica.

Siglas y Abreviaturas

AME		Archivo Militar de Estocolmo
	HK	Handritade Kartverk
ARSI		Archivum Romanum Societatis Ieshu, Roma
ARV		Archivo del Reino de Valencia
	RA	Real Audiencia
ASC		Archivo di Stato di Cagliari
	AAR	Antico Archivio Regio
ASF		Archivo di Stato di Firenze
	MP	Mediceo del Principato
ASG		Archivo di Stato di Genova
	AS	Archivo Segreto
ASMa		Archivo di Stato di Mantova
	AG	Archivo Gonzaghesco
ASMo		Archivo di Stato di Modena
	Amb. Sp.	Ambasciatori Spagna
ASN		Archivo di Stato di Napoli
AST		Archivo di Stato di Torino
	LM	Lettere di Ministri
ASV		Archivo Segreto Vaticano, Città del Vaticano
	SS	Secretaria di Stato, Spagna
	FB	Fondo Borghese
ASVe		Archivo di Stato di Venezia
	DS	Senato, Dispacci ambasciatori Spagna
AVM		Archivo de la Villa de Madrid
	ASA	Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento
AVOT		Archivo de la Venerable Orden Tercera de Madrid
AVR		Archivo del Vicariato de Roma
AZ		Archivo Zabálburu, Madrid
BA		Biblioteca da Ajuda, Lisboa
<i>BAE</i>		<i>Biblioteca de Autores Españoles</i>
BAV		Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
BCR		Biblioteca Casanatense de Roma
BCSCV		Biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Valladolid
BEM		Biblioteca Estense de Módena
BETSAM		Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid
BIHSI		Bibliotheca Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma
BL		British Library, London
	Egg.	Eggerton
BM		British Museum, Londres
BMAP		Bibliothèque Méjanés, Aix-en-Provence
	FP	Fonds Peiresc

BMAE	Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores
BMM	Biblioteca Municipal de Madrid
BMP	Biblioteca Menéndez Pelayo
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
BAH	Biblioteca de Alcalá de Henares
BNF	Bibliothèque Nationale de France, París
BNM	Bayerisches Nationalmuseum de München
BNN	Biblioteca Nazionale di Napoli
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
BPRM	Biblioteca del Palacio Real, Madrid
<i>BRAE</i>	<i>Boletín de la Real Academia Española</i>
BRE	Biblioteca Real de Estocolmo
BRB	Bibliothèque Royale de Belgique
BUSa	Biblioteca Universidad Salamanca
BUSE	Biblioteca Universidad de Sevilla
FA	Fondo Antiguo
<i>BVMC</i>	<i>Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes</i>
CA	Colección Abelló, Madrid
CCPG	Christ Church Picture Gallery, Oxford
CR	Colección Real, Real Alcázar de Madrid
CIA	Cortauld Institut of Art, Londres
CMA	Cleveland Museum of Art
<i>CODOIN</i>	<i>Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España</i>
CODR	Colección de las Descalzas Reales, Madrid
<i>DBI</i>	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
<i>DA</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
FLG	Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
FM	Fitzwilliam Museum, Cambridge
GAA	Gemeente Archief, Amsterdam
GC	Galería Caylus, Madrid
GM	Gliptoteca de Munich
GU	Galería Uffizi, Florencia
HHSStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viena
SDK	Spanien. Diplomatische Korrespondenz
HSA	Hispanic Society of America, Nueva York
KHM	Kunsthistorisches Museum, Viena
LA	Lincolnshire Archives, Lincoln (UK)
MAN	Museo Arqueológico Nacional, Madrid
MBAB	Museo de Bellas Artes de Bilbao
MC	Museo Cerralbo, Madrid
MCP	Museo do Caramulo, Portugal
MCM	Museo Casa de la Monda, Madrid

Siglas y Abreviaturas

ME	Museo de Edimburgo
MEE	Museo del Hermitage, San Petersburgo
MH	Museumslandschaft Hessen, Kassel
MHM	Museo de Historia de Madrid
MG	Matthiesen Gallery, Londres
ML	Musée du Louvre, París
MMA	Metropolitan Museum of Art, Nueva York
MMR	Museo Marítimo Róterdam
MNA	Museo Nacional de Arqueología
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
MNAD	Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
MNE	Museo Nacional de Escultura, Valladolid
MNHM	Museo Nacional de Historia de México
MNM	Museo Naval de Madrid
MNP	Museo Nacional del Prado, Madrid
MTB	Museo Thyssen-Bornemisza
MZA	Morsvský Zemský Archiv, Brno (Archivo de la Tierra de Moravia)
RADM	Rodinný archive Ditrichštejnů Mikulov (Archivo familiar de los Dietrichstein)
MWRC	Museo Wallraf-Richartz de Colonia
NAUK	National Archives United Kingdom
NCA	North Carolina of Art, Raleigh
NG	National Gallery, Londres
NGA	National Gallery of Art, Washington
NNA	Netherlands Nationaal Archief
PK	Pushkin Museum, Moscú
PN	Patrimonio Nacional, Madrid
RAE	Real Academia Española
RAH	Real Academia de la Historia, Madrid
CSyC	Colección Salazar y Castro
RBA	Real Biblioteca Albert I, Bruselas
RCM	Real Casa de la Moneda, Madrid
SK	Steadelsches Kunstinstitut, Frankfurt
VAM	Victoria and Albert Museum, Londres
VOC	Verenigde Oostindische Compagnie Archives

PLAN DE LA OBRA

Cuatro volúmenes constituyen el Tomo III de la obra *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. Como anunciábamos en la “Introducción” del Tomo I está compuesta de tres grandes apartados:

Tomo I. *Las Casas Reales* (Volúmenes 1, 2 y 3).

Tomo II. *Servidores de las Casas Reales y Ordenanzas promulgadas durante el reinado*, publicación en un CD.

(Aparecidos a finales del año 2015).

Tomo III. *Corte y cultura en la época de Felipe IV*, cuatro volúmenes:

Volumen 1. Educación del rey y organización política.

Volumen 2. El sistema de corte. Consejos y Hacienda.

Volumen 3. Espiritualidad, literatura y teatro.

Volumen 4. Arte, coleccionismo y sitios reales.

(Publicados a finales del año 2017).

Tomo IV: *Los Reinos y la política internacional* (tres volúmenes, *en prensa*).

*LA CORTE DE FELIPE IV
(1621-1665):
RECONFIGURACIÓN
DE LA MONARQUÍA CATÓLICA*

Tomo III
Corte y cultura en la época de Felipe IV

Volumen 4
Arte, coleccionismo y sitios reales

*EL REAL SITIO DEL BUEN RETIRO Y SUS COLECCIONES
DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV*

Mercedes Simal López

*ORÍGENES DEL REAL SITIO DEL BUEN RETIRO.
DE CUARTO REAL A REAL PALACIO*¹

Tras el traslado de la capital a Madrid en 1561, Felipe II dio orden al arquitecto Juan Bautista de Toledo de crear un cuarto real en torno a la iglesia de San Jerónimo, edificio que desde tiempos de los Reyes Católicos era escenario habitual de las principales ceremonias políticas y religiosas de la corte –como juras de príncipes herederos o la celebración de algunos capítulos generales de las Ordenes Militares– y a donde los monarcas se retiraban durante los períodos de cuaresma, penitencia o luto².

Además, el cuarto real de San Jerónimo también era utilizado, tal como indicaba la etiqueta³, como lugar en el que las reinas residían antes de hacer su

¹ Este trabajo está basado en un capítulo de mi tesis doctoral sobre “El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de ‘villa de placer’ a residencia oficial del monarca (1700-1759)”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, 3 vols. En su apéndice documental se recogen el grueso de los documentos citados aquí.

² Sobre este tema, G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España* [1623], Valladolid, Maxtor, 2003, pp. 237-238; B. CUARTERO Y HUERTA: *El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1966; A. DE LA MORENA: “El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6 (1974), pp. 47-78; y F. CHUECA GOITIA: *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1966, pp. 114-116

³ Así consta en las *Etiquetas de palacio y gobierno de la Casa Real*, ordenadas en el año de 1562 y reformadas en 1647 (AGP, SH, c. 53), reproducidas en A. RODRÍGUEZ VILLA: *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, J. Ratés, 1913, en especial pp. 65, 69-71, 79-88, 119-128 y 154-156.

primera entrada en la corte o en donde el monarca recibía a los príncipes soberanos extranjeros –como ocurrió con el Príncipe de Gales en 1623⁴ o con el cardenal Francesco Barberini en 1626⁵–, por lo que se convirtió a partir de entonces en punto de partida para las entradas triunfales en la ciudad⁶.

El recinto, situado en el ángulo noreste del monasterio, en 1569 estaba formado por apenas cinco piezas destinadas a los aposentos del soberano y otras tantas de servicio.

El cuarto real se mantuvo sin apenas modificaciones significativas hasta 1629, cuando Felipe IV, por sugerencia de su valido don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares⁷, decidió ampliarlo con el pretexto de la celebración de la ceremonia de juramento de lealtad al recién nacido príncipe Baltasar Carlos, que debía celebrarse en 1632 en la iglesia de los Jerónimos⁸.

⁴ Sobre este tema, G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid...*, *op. cit.*, p. 196.

⁵ C. DAL POZZO: *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini* [1626], ed. A. Anselmi, Aranjuez, Doce Calles, 2004, pp. 92-94.

⁶ J. RIVERA BLANCO: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984, pp. 254-263; M. J. DEL RÍO BARREDO: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, pp. 147, 168-170. Sobre la importancia de este cuarto real y la organización urbanística de la corte véase J. MARTÍNEZ MILLÁN: “La monarquía de Felipe III: cortes y reinos”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III*, Vol. III: *La corte*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 41-81, en especial pp. 65-74.

⁷ Para el estudio del conde-duque siguen siendo fundamentales los trabajos de G. MARAÑÓN: *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 [1ª ed., 1933], y J. H. ELLIOTT: *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990.

⁸ Sobre la evolución arquitectónica del cuarto real hasta su conversión en palacio véase el minucioso estudio de J. M. DE AZCÁRATE [“Anales para la construcción del Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I (1966), pp. 99-135], el libro de Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT [Un palacio para el rey. *El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003 (1ª ed. inglesa, 1980)] y la erudita tesis doctoral de Juan Luis BLANCO MOZO, que analiza con gran minuciosidad las distintas intervenciones constructivas que se sucedieron en el real sitio durante el reinado de Felipe IV [*Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2003], publicada como *Alonso Carbonel (1583-1669), arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. Sobre las etiquetas que se seguían durante la ceremonia de jura del Príncipe, véase A. RODRÍGUEZ VILLA: *Etiquetas de la Casa de Austria*, *op. cit.*, pp. 109-125.

El 10 de julio de 1630 Olivares fue nombrado alcaide del Buen Retiro⁹, cargo que implicaba el gobierno del real sitio en ausencia del monarca desde un punto de vista administrativo, contable y jurisdiccional y que, sumado a las funciones que ya ejercía el conde-duque como sumiller de corps y caballero mayor, le dieron el control absoluto de la nueva residencia real, que además se gestionaba fuera de la Junta de Obras y Bosques¹⁰. En julio de 1630, comenzaron las obras de ampliación de este enclave regio bajo la supervisión del italiano Giovanni Battista Crescenzi, superintendente de las obras reales y recién nombrado miembro de la Junta de Obras y Bosques, que jugó un papel clave en la construcción y decoración del real sitio.

Llegado a España en 1617, este arquitecto, coleccionista, marchante de obras de arte y miembro de una importante familia de la nobleza romana tuvo una participación fundamental en las obras del real sitio, ya que en su persona se aunaban el estrecho contacto que tenía con las tendencias más recientes del arte de la Ciudad Eterna con la perfecta comprensión de los deseos de Felipe IV, que le honró con el título de marqués de la Torre¹¹.

⁹ Felipe IV concedió la alcaidía del Buen Retiro al conde duque de Olivares el 27 de julio de 1630, convirtiéndola en una merced a perpetuidad para él mismo, “su casa y mayorazgo, y a sus sucesores” del ducado de San Lucar la Mayor por real cédula de 8 de agosto de 1632. El 8 de noviembre de 1633 se hizo una nueva modificación, especificando que Olivares podría nombrar sucesor en el cargo y separar además la alcaidía del Retiro de la de los reales alcázares de Sevilla. Una copia de los sucesivos nombramientos se conservan en AHN, Nobleza, Olivares, c. 1, doc. 1. Respecto a sus funciones y a las instrucciones para el gobierno del real sitio, véase F. J. DÍAZ GONZÁLEZ: *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid, Dykinson, 2002, pp. 256-264; y M. T. FERNÁNDEZ TALAYA: “Los alcaides del Buen Retiro”, en L. M. APARISI LAPORTA (coord.): *El parque del Buen Retiro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2011, pp. 83-100.

¹⁰ Así consta en la facultad que Felipe IV concedió al conde-duque, con carácter vitalicio, “para que pudiese proveer todos los oficios del dicho Sitio y Casa Real con independencia de la dicha Junta y de otros cualesquier ministros y Tribunales consultando conmigo a boca o por escrito” (F. J. DÍAZ GONZÁLEZ: *La Real Junta de Obras y Bosques...*, *op. cit.*, pp. 303-304).

¹¹ Su figura ha sido objeto de una interesante polémica historiográfica en relación con la verdadera significación de su actividad, tanto en Italia como en España. Sobre su fortuna crítica, véase D. RODRÍGUEZ RUIZ: “Álbum de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVIII)”, en E. SANTIAGO PÁEZ (dir.): *Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 317-318; y más recientemente G. DEL VAL MORENO: “Giovanni Battista Crescenzi: problemas metodológicos en el análisis de su historiografía artística”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2010), pp. 351-363; J. L. BLANCO

Una buena prueba del importante papel que desempeñó Crescenzi lo constituye el enorme pesar que demostró el conde-duque de Olivares tras su muerte en 1635, lamentándose amargamente de la falta del italiano debido a lo útil que le había sido como consejero en todo lo referente al Buen Retiro¹².

MOZO: “Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi”, en E. M. GARCÍA GUERRA y G. DE LUCA (coords.): *Il mercato del credito in Età Moderna. Reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, Milán, Franco Angeli Edizioni, 2010, pp. 163-180; y G. DEL VAL MORENO: “La identidad cortesana de G. B. Crescenzi: Marqués de la Torre y Caballero de Santiago”, en S. FUENTES LÁZARO, E. GUERRERO DE LLANOS y G. DEL VAL MORENO (coords.): *Los lugares del arte. Identidad y representación*, Barcelona, Laertes, 2014, vol. I, pp. 218-245. Sobre su faceta de pintor y arquitecto, R. TAYLOR: “J. B. Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)”, *Academia*, 48 (1979), pp. 61-126. Acerca de su etapa italiana, véase L. SPEZZAFERRO: “Un imprenditore del primo seicento: Giovanni Battista Crescenzi”, *Ricerche di storia dell'arte*, 26 (1985), pp. 50-73; M. GREGORI: “Le botteghe romane e l'accademia di Giovanni Battista Crescenzi”, en M. GREGORI (dir.): *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, Milán, Electa, 2002, pp. 45-48. Sobre su faceta de “inventor”, F. MARIAS FRANCO: “De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 81-89; P. CHERRY: “La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio Pereda en un retablo perdido (1634)”, *Archivo Español de Arte*, 60 (1987), pp. 299-305; J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 137-174 y 181-186. Tratado tan solo como arquitecto, véase V. TOVAR MARTÍN: “Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, 215 (1981), pp. 297-317; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVII (1981), pp. 265-284. Respecto a su faceta de marchante, P. SHAKESHAF: “Elsheimer and G. B. Crescenzi”, *The Burlington Magazine*, 942 (1981), pp. 550-551. Véase una revisión sobre su figura en M. VON BERNSTORFF: *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*, Munich, Hirmer, 2010; y M. VON BERNSTORFF: “Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Casiano dal Pozzo”, en M. VON BERNSTORFF y S. KUBERSKY-PIREDDA (coords.): *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, Roma, Silvana, 2013, pp. 139-159.

¹² “È morto ancora il marchese Crescenzio fratello del card^e doluto universalme p esser cav^o di vita esemplare. Il conde duca ha sentito assai questa perdita, perche si valeva del suo consiglio / nella fabbrica del Buon Ritiro” (Carta del comendador de Sorano al gran duque de Toscana, Madrid, 17 de marzo de 1635. ASE, MPr, filza 4.960, ff. 793v-794). Los Avisos de Madrid enviados a Florencia también recogían la noticia: “È morto il marchese della Torre fratello del Card^e Crescenzio, che serviva a questa M^{te} d'Architetto magg^o: et le fatiche, che durava nell'edifizio dei sepolcri regii del Escuriale, ma piú nella fabbrica del nuovo Ritiro, p la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, et passare dei disgusti, possono haverli abbreviato la vita. In tanti anni che

Las primeras intervenciones que se llevaron a cabo para la ampliación del real sitio consistieron en la construcción de una cerca en torno al cuarto real, la remodelación de las estancias ya existentes y de la tribuna de la iglesia y la construcción de un nuevo apartamento para la reina a expensas de diez celdas de los frailes ubicadas en el ala oriental del piso alto del claustro principal del monasterio¹³. Se desconoce la identidad del autor de la traza de esta primera ampliación, si bien lo más probable es que fuera obra del propio Crescenzi —quien según Baglione hizo “*il disegno del nuovo palazzo Regio, detto il Ritiro, d’ordine Dorico*”¹⁴— y de Alonso Carbonel¹⁵.

A partir de 1632 el conde-duque dio un nuevo giro a las obras, iniciándose la construcción de un gran palacio que sirviera de lugar de descanso y entretenimiento regio en el que, en palabras del propio Felipe IV, “yo y mis sucesores pudiésemos, sin salir de esta corte, tener alivio y recreación”¹⁶.

ha servito alla M^{ia} S debe haver conseguito poco, poiche ha lasciato dei debiti” (Madrid, 17 de marzo de 1635. ASF, MPr, filza 4.960, f. 801v, citado en C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999 [1^a ed., Bonn, 1888], p. 277, nota 10, sin indicar procedencia). Además, según el embajador florentino en Madrid, no le habían reconocido lo suficiente su valía: “*Il marchese Crescenzio doppo haber servito al Ré circa 20 anni, et essere stato molto caro al conte duca, si é morto con qualche debito, ancorche ha vissuto parchiss[imamente] et senza tenere il piú del tempo carrozza. Et Cosimo Lotti, che m’ha raccontato queste part^{te} cammina ancor egli secondo che dice per la med[essim]a strada*” (Carta del comendador de Sorano al gran duque de Toscana, Madrid, 24 de marzo de 1635. ASF, MPr, filza 4.960, f. 807).

¹³ Como publicó Inocencio Cadiñanos Bardeci, Felipe IV dio a los monjes una compensación de 8.000 ducados por el trozo de olivar y las dos plantas —alta y baja— del claustro principal que le habían cedido para unirlo al palacio del Buen Retiro [I. CADIÑANOS BARDECI: “Los claustros del monasterio de San Jerónimo el Real”, *Archivo Español de Arte*, 319 (2007), p. 250].

¹⁴ G. BAGLIONE: *Le vite de pittori, scultori, architetti ed intagliatori*, Nápoles, 1734, p. 251.

¹⁵ En 1635, tras la muerte de Crescenzi, le sucedió como arquitecto del conde-duque [J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, op. cit., pp. 303-306].

¹⁶ Cédula de Felipe IV expresando los motivos de la construcción del Buen Retiro, transcrita en E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* [1829], 4 tomos, Madrid, Turner, 1977, tomo IV, p. 151.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO.

CAUSAS, PROYECTOS, IMPROVISACIONES Y DESARROLLO DE LAS OBRAS

Respecto a las causas que llevaron al conde-duque de Olivares a convertir el cuarto real de San Jerónimo en un palacio, el propio valido las explicaba en un memorial dirigido a Juan de Chumacero en 1641¹⁷. Inicialmente había querido construir “cuatro aposentos donde pasar la Semana Santa, y los pocos días en que Su Maj[esta]^d [...] sale al campo, apartado de bullicio”, pero una vez que estuvieron concluidos estos trabajos “pareció pasar adelante” y se decidió construir, tal y como habían hecho los antepasados de Felipe IV, un nuevo palacio.

A estos motivos también había que sumar el deseo de Olivares de dotar a la capital de una nueva residencia real en la que poder alojar a los huéspedes ilustres que visitaban Madrid¹⁸. En este sentido, el valido ponía como ejemplo al resto de príncipes europeos que

[...] tienen no uno sino muchos palacios en las ciudades de su habitación; que si V[uestra] Maj[esta]^d quiere o por enfermedad o por gusto mudar de casa, no ha de estar vinculado a una sola; si viene un gran potentado razón es que tenga V[uestra] Maj[esta]^d donde aposentarle y esto mira a la decencia y comodidad de la autoridad real¹⁹.

A estas razones, también hay que añadir el interés del conde-duque por construir un edificio que superase a los palacios nobiliarios que se extendían por el Prado de San Jerónimo, de tal modo que el rey pudiera ser anfitrión de

¹⁷ Carta del conde-duque de Olivares a don Juan Chumacero, 22 de octubre de 1641 [BNE, Mss. 10.984, ff. 213-218v, transcrita en J. H. ELLIOTT y J. F. DE LA PEÑA (eds.): *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, II: *Política interior, 1628 a 1645*, Madrid, Alfaguara, 1981, doc. XVII, pp. 213-216.

¹⁸ Así lo apunta Manuel de Gallegos en una de sus rimas: “XLII. Será justo que al Rey de España falte/ Hospicio para un Príncipe extranjero?/ Y no es bien que Madrid con flor esmalte/ Cárcel para un Monarca prisionero;/ Porque otra vez en desigual partido/ No viva el vencedor junto al vencido?” [M. DE GALLEGOS: *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro* [1637], ed. A. Pérez y Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1949, f. 25].

¹⁹ En el *Nicandro* se puntualiza que “la fábrica del Retiro no es casa del conde; palacio es de V[uestra]. Mag[esta]^d y el que el conde pretendiese tubiere V[uestra]. M[ajestad] otra casa en su corte, no entiendo que es contra la grandeza de tan gran Principe” [J. H. ELLIOTT y J. F. DE LA PEÑA (eds.): *Memoriales y cartas...*, II, *op. cit.*, doc. XX^b, p. 264].

los festejos que allí se celebraban, en lugar de huésped²⁰ y en donde poder disfrutar de la naturaleza y del ocio²¹.

La ampliación del Retiro también constituía una oportunidad para Olivares de proporcionar a Felipe IV la ocasión de disfrutar con la puesta en marcha de una gran empresa constructiva y decorativa, en un momento de gran melancolía para el rey, quien en 1632 había despedido a su hermano el infante don Fernando, que se trasladó como gobernador a los Países Bajos y poco después había sufrido la inesperada muerte del infante don Carlos.

Por otro lado, para Olivares ésta era la ocasión de crear un espacio grato para el monarca que estuviera bajo su “control”, tal y como pusieron de manifiesto algunas sátiras de la época²², al igual que había hecho algunos años antes en el alcázar al propiciar la reforma de las bóvedas del cuarto bajo en 1623, como ha señalado con gran acierto José Manuel Barbeito²³.

Analizar el proceso de construcción del palacio y su disposición interior resulta una empresa harto difícil, debido a la falta de planos y testimonios gráficos sobre el edificio de esta época²⁴, a la escasa documentación conservada relativa a la

²⁰ Sobre este tema, C. LOPEZOSA APARICIO: “La imagen de la ambición: el Real Gallinero en los altos del Prado”, *Anales de Historia del Arte*, Núm. extraordinario (2008), pp. 213-228.

²¹ En este sentido, es muy elocuente la cita incluida en el “Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro” escrito por Pellicer de Tovar que forma parte de los *Elogios al Palacio del Buen Retiro* recogidos por Covarrubias, en el que describe cómo “La Magestad necesita/ para vivir más tratable/ de tener donde el Gobierno/ se respire en ocio fácil./ Que para reynar atento,/ tal vez es bien, que se alague/ lo severo del Palacio/ en lo apacible del parque” [D. DE COVARRUBIAS Y LEIVA: *Elogios al palacio del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España* (1635), ed. A. Pérez y Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1949, s. fol.].

²² “Fabricarás primero/ para el Rey en Madrid un gallinero./ Luego, en mayor espacio,/ trazarás una huerta y un palacio,/ lustre de aquella Villa/ y en el mundo primera maravilla,/ cuyo alegre deporte/ obligue al Rey a no dejar la Corte/ y donde, distraído, todo lo demás ponga en olvido”, “La Cueva de Meliso”, *Sátiras*, 155, en T. EGIDO: “La sátira política, arma de la oposición a Olivares”, en J. H. ELLIOTT y A. GARCÍA SANZ (coords.): *La España del conde-duque de Olivares*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, p. 355.

²³ J. M. BARBEITO DÍEZ: “Olivares en palacio”, *Libros de la corte.es*, 2 (2010), pp. 65-71 [última consulta, junio de 2015].

²⁴ Los planos más antiguos que se han conservado de la disposición general del Retiro son los veinticinco dibujos que se conservan en el fondo “Robert de Cotte” del gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de Francia, junto con un *corpus* de correspondencia relativa a este proyecto que comienza en 1712. Fueron inventariados por primera vez en 1903 por Pierre

evolución de las obras –en especial las instrucciones dadas por Olivares– y, sobre todo, a que la construcción del Retiro fue una sucesión de proyectos, contraproyectos, prisas, improvisaciones y deseos no realizados que dieron lugar a un real sitio construido como un mosaico, sumamente difícil de aprehender.

Como ya hemos mencionado, la segunda ampliación del cuarto real comenzó a fraguarse a finales de 1632. Ese año Olivares consiguió la alcaidía del Buen Retiro a perpetuidad y reorganizó la administración del real sitio²⁵, manteniendo a Crescenzi como supervisor del proyecto y nombrando como maestro de obras a Alonso Carbonel.

En esta época se adquirieron distintos terrenos colindantes²⁶, se derribaron varios lienzos de tapias construidos dos años antes con el fin, según Carbonel, de “hacer la plaza que su excelencia [el conde-duque de Olivares] ha ordenado”²⁷ y en la que se celebrarían justas y corridas de toros que el rey podría contemplar desde su habitación²⁸ y dieron comienzo las obras de construcción de un

Marcel (P. MARCEL: *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte*, París, H. Champion, 1906, pp. 195-206) y en 1958 Yves Bottineau publicó un estudio en profundidad de los mismos dándolos a conocer [Y. BOTTINEAU: “Felipe V y el Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, 122 (1958), pp. 117-123, y 124 (1958), pp. 346-347; Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 (1ª ed., Burdeos, 1962), pp. 292-299]. Aunque han sido muchos los historiadores que se han ocupado de este tema, para su estudio destaca la espléndida tesis de François FOSSIER [*Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France. Architecture et décor*, París/Roma, Bibliothèque Nationale de France/Ecole française de Rome, 1997, pp. 668-677] y los trabajos de Jörg GARMS [“Los proyectos de Robert de Cotte para el palacio del Buen Retiro”, en J. M. MORÁN TURINA (coord.): *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Fundación Caja de Madrid/Patrimonio Nacional/Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 223-234] y José Luis SANCHO GASPAS [“De Cotte, sus proyectos para el Buen Retiro y la arquitectura de Felipe V”, en P. CORNAGLIA (coord.): *Michelangelo Garove: 1648-1713, un architetto per Vittori Amedeo II*, Roma, Campisano, 2010, pp. 61-73].

²⁵ Respecto a este tema, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 91-99.

²⁶ Acerca de los usos del Prado de San Jerónimo antes de la construcción del Buen Retiro, J. M. MUÑOZ DE LA NAVA: “El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marcell y la música”, *Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 42 (2000), pp. 149-157.

²⁷ AGP, AG, leg. 5.207, citado en J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, p. 307, nota 42.

²⁸ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 60.

estanque²⁹ y los trabajos de plantación de un nuevo jardín formal que se denominaba “Jardín de la Reina”³⁰.

Las obras se iniciaron por el ala este del palacio, llamada Galería del Prado de San Jerónimo. A pesar de las dificultades que entrañaba la construcción de un edificio en pendiente³¹, los trabajos avanzaron rápidamente y según Matías de Novoa, enemigo acérrimo de Olivares,

[...] andaban más hombres en esta obra y más instrumentos que en lo de la Torre de Babilonia, y en la maravilla Efesia, que ya si lo fuera era de alabar; pero todo era tapias³².

Desconocemos la existencia de trazas y proyectos del palacio en esta época, pero a través del testimonio de Eugenio Llaguno nos ha llegado una descripción del posible diseño de la segunda ampliación. Según el arquitecto, que pudo estudiar el plano en el archivo de la Junta de Obras y Bosques,

[...] se pensaba hacer un edificio, en quien se uniesen la solidez, la comodidad y bastante magnificencia. La fachada hacia el Prado de cuatrocientos ochenta pies debía ser grandiosa. En el medio de tres puertas con ocho columnas y desde ellas hasta las torres de las esquinas pórticos abiertos a lo exterior con bóvedas sobre pilares. Enfrente de la puerta del medio la escalera; y por las puertas laterales el paso de los coches a la plaza, pudiéndose subir a ellos desde los derrames laterales de la misma escalera. A un ángulo y otro de esta fachada con alguna separación de las torres, dos alas hacia el Prado de doscientas y treinta pies cada una para los oficios, con pórticos delante y torrecillas a los extremos³³.

Carecemos de más noticias relativas a esta traza que no se ha conservado, que Juan Luis Blanco Mozo atribuye a Carbonel y que según este mismo autor fue

²⁹ “Este año [1632] tuvo principio el Real Palacio del Buen Retiro por un jardin de recreacion que se hizo arrimado a las “guerta” del convento de S. Geronimo en que se pusieron aves i animales varios: que despues llego a la grandeza que todos vemos, que conserva muy aumentada como diremos” [A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. P. Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 294].

³⁰ *Avisos de Madrid*, 14 de mayo de 1633; ASF, MPr, filza 4.959, f. 715. Sobre este tema véase M. C. ARIZA MUÑOZ: *Los jardines del Buen Retiro de Madrid*, 2 tomos, Barcelona, Lunberg, 1990, tomo I, pp. 36-38.

³¹ *Avisos de Madrid*, 15 de enero de 1633; ASF, MPr, filza 4.959, f. 571r y v.

³² M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV, rey de España*, tomo I, en *CODOIN*, vol. 69, Madrid, M. Ginesta, 1876, pp. 283-288.

³³ E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos...*, *op. cit.*, tomo IV, p. 15.

desechada antes de terminar el año 1632 por otro proyecto cuya principal característica era el traslado de la fachada principal al ala norte³⁴. Si bien esta ubicación de la fachada tuvo una existencia efímera, ya que quedó neutralizada con el inicio de las obras de construcción de la plaza grande, su diseño supuso una redefinición del funcionamiento del edificio, de la interpretación del aspecto exterior del palacio en sus primeros años y explica la iniciativa que Olivares tomó en enero de 1637 cuando, consciente del problema, solicitó a un arquitecto veneciano un proyecto para rehacer la fachada principal revestida de mármol, que finalmente no se llevó a cabo³⁵.

Desconocemos los motivos por los que la iniciativa no prosperó, a pesar de que en 1638 llegaron al puerto de Alicante más de 300 piezas de jaspe de Tortosa remitidas por cuenta de Su Majestad “y que las hacia traer el conde duque para el Retiro”, con la mediación de Jerónimo de Villanueva, muy probablemente para la anhelada fachada. Pero seguramente a causa de la falta de fondos para abonar el traslado del mármol hasta Madrid, los materiales no llegaron a la Corte hasta mediados de la década de 1650, destinándose en esa época a otros fines, entre ellos el de decorar el Panteón del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial³⁶.

En el nuevo proyecto para el Retiro los principios invocados por Llaguno de “solidez, comodidad y magnificencia” apenas se cumplieron, construyéndose

³⁴ Sobre la ubicación de la fachada del palacio en esta época, la mayoría de los historiadores que han abordado el tema la situaban al oeste, en dirección a Madrid, al tiempo que subrayaban lo inadecuado de su localización a causa de los patios que la precedían y de la presencia de la leonera en la zona central (J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 65; C. BLASCO RODRÍGUEZ: *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001, pp. 106-108). Por el contrario, Blanco Mozo la ubica, en esta fase inicial de las obras, en la crujía norte, dando una nueva e interesante lectura del edificio [J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 307-308].

³⁵ La única noticia que tenemos de este deseo de renovación de la fachada procede de una carta de Monanni al secretario Bali Cioli conservada en el ASF, MPr, filza 4.963, f. 293r y v. Según Brown y Elliott quizá fuese este dibujo el que vio y describió Llaguno, aunque la falta de otras noticias al respecto impide constatar esta teoría (J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 72).

³⁶ El expediente sobre los jaspes se conserva en el ACA, Consejo de Aragón, leg. 586, doc. 2. Sobre este tema, Y. GIL SAURA: “Jaspes de Tortosa para el palacio del Buen Retiro”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), XIX (2007), en especial pp. 69-70.

en su lugar –según este arquitecto– un palacio con una entrada “miserable” en el que se “omitió todo lo magnífico [...] que solo en la extensión se distingue de cualquier casa medianamente construida”³⁷ y en el que la solemne escalera imperial que inicialmente había sido diseñada fue sustituida por una sencilla de madera ubicada en la torre de Francia³⁸.

La nueva residencia suburbana del monarca finalmente se construyó siguiendo el modelo de alcázar utilizado desde los tiempos de Felipe II, de planta cuadrada con torres en las esquinas coronadas por chapiteles³⁹. Dotado de tres plantas en altura, salvo en la crujía sureste del ala sur, donde solo había dos y un ático, el edificio fue construido utilizando materiales sencillos y de escaso coste –ladrillo para los muros y piedra berroqueña para las esquinas y los marcos de puertas y ventanas, que se cerraban en la mayoría de los casos con lienzos encerados y tan solo en algunas estancias con vidrios– que, además de dar un aspecto austero al edificio, fueron los causantes de las innumerables reparaciones que se tuvieron que realizar.

Los testimonios de los contemporáneos son muy elocuentes respecto a la importancia que tenía la creación del real sitio, al modo en que avanzaban las obras, a los problemas que presentaba el edificio y a cuáles eran las prioridades de los promotores de la iniciativa. En los *Avisos* de Madrid de diciembre de 1633 remitidos a Florencia, publicados por Brown y Elliott, se aseguraba que la construcción del palacio era el acontecimiento más significativo que tenía lugar en la corte y daban al respecto todo tipo de detalles:

[...] el edificio resulta proporcionado a la grandeza del lugar, pero su arquitectura en general es desabrida por no haber atendido a los consejos de los arquitectos, aunque eran italianos y eminentes. Solo les preocupó la comodidad y el acabarlo rápidamente sin importarles la majestad y la firmeza de la obra, cualidades que deben

³⁷ E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos...*, *op. cit.*, tomo IV, p. 15.

³⁸ Sobre los modelos de escalera utilizados en los palacios españoles, véase A. BONET CORREA: “Introducción a las escaleras imperiales españolas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24 (1975), pp. 75–111; y A. UREÑA UCEDA: *La escalera imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 47–93.

³⁹ Respecto a las cubiertas del palacio, todas se hicieron con armadura de maderas y tejas –en su mayoría traídas de Añover–, salvo los chapiteles de las torres y la galería del Prado, que se cubrieron con pizarra (J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 108).

ser tenidas en cuenta en las obras reales. Así el edificio ha quedado demasiado bajo, las ventanas mezquinas, desnudas y vulgares, las habitaciones demasiado largas y estrechas. En comparación con una casa bien hecha, ésta más parece un convento que una residencia real. Y porque tan solo prepararon los terrenos para lo que se ha construido apenas podrán ampliarlo en el futuro, aunque incluso ahora cada día cambian los proyectos y los engrandecen ⁴⁰.

Inciendiando en la improvisación en el diseño del edificio, Matías de Novoa, que definía el palacio como “una confusión sin traza ni hermosura”, culpaba sin reparos al conde-duque de Olivares, quien

[...] ya pedía o se le hacían pedir las trazas de la obra, apropiárselas y dar su parecer y a entender era el diseño y el gusto suyo; y a estas espaldas levantaba y derribaba tapias y paredones y lo que no le parecía tal, y esto sin tasa y sin misericordia, por no haber en el principio ajustado y delineado la fábrica y lo que había de ser ⁴¹.

Esta forma de proceder del valido del rey no era nueva, ya que el gusto de Olivares por la realización de obras de forma precipitada y radical le valió en 1636, con motivo de la intervención que ese año ordenó realizar en el alcázar de Madrid, el verso satírico “*Dirvit, aedificat, mutat quadrata rotundis*” ⁴².

Frente a los problemas que presentaba el exterior del palacio de excesiva sencillez y de falta de una fachada principal, la articulación del interior del edificio por medio de una sucesión de galerías con estancias dispuestas en enfilada constituyó una gran novedad, ya que era la primera vez que el conjunto de un interior palaciego español se concebía a la manera italiana ⁴³. Este diseño hay

⁴⁰ ASF, MPr, filza 4.959, f. 1.041, citado en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 85-86, aunque con signatura errónea.

⁴¹ M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV...*, *op. cit.*, tomo I (CODOLIN, 69), p. 285.

⁴² *Avisos de Madrid*, 12 de julio de 1636; ASF, MPr, filza 4.961, s. fol.

⁴³ Sobre la evolución de este tipo de espacios, véase J. BURY: “Las ‘galerías largas’ de El Escorial”, en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las Casas Reales. El Palacio*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 21-33; W. PRINZ: *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Módena, Panini, 1988; K. DE JONGE: “Espacio ceremonial. Intercambios en la arquitectura palaciega entre los Países Bajos borgoñones y España en la Alta Edad Moderna (1520-1620)”, en K. DE JONGE, B. J. GARCÍA GARCÍA y A. ESTEBAN ESTRÍNGANA (coords.): *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcial Pons/Fundación Carlos de Amberes, 2010, pp. 61-90; y los distintos trabajos reunidos en C. STRUNK y E. KIEVEN (eds.): *Europäische Galeriebauten. Galleries in a comparative European perspective (1400-1800). Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana*, Munich, Hirmer, 2010.

que atribuirlo a Crescenzi y como señaló Blanco Mozo, constituyó un precedente fundamental para la remodelación de las habitaciones de la crujía de la fachada del alcázar de Madrid que llevó a cabo Carbonel a partir de 1640⁴⁴.

A pesar de todas las dificultades, las chanzas que despertó la construcción del palacio junto al antiguo “gallinero” de Olivares –de la que la mayoría de los embajadores de la época se hicieron eco⁴⁵– y de las prisas de los soberanos por ver las obras concluidas⁴⁶, el 1 de diciembre de 1633 el real sitio cambió su nombre de “cuarto real de San Jerónimo” por el de “casa real del Buen Retiro” y el “palacio nuevo” fue inaugurado por los monarcas con una ceremonia formal de entrega de llaves⁴⁷.

Carbonel fue el encargado de organizar las fiestas inaugurales, que se hicieron coincidir con los festejos dispuestos en honor del hijo recién nacido de la reina de Hungría. En su mayoría se celebraron en la “plaza cuadrada”⁴⁸ y se ha

⁴⁴ J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁵ Solo a modo de ejemplo mencionar cómo Francesco Corner, embajador veneciano en Madrid, en las relaciones presentadas a la *Signoria* entre 1631 y 1634 aseguraba que “*il principio di questa fabbrica è stato soggetto di riso e di burla della corte*”, pero que finalmente se construyó “*una qualità di palazzo che con gli ornamenti e delizie che se gli aggiungono sarà cosa curiosa, e viene ad essere meglio compartita di quello che in principio si credeva che riuscise [...] ed è già finito, addobbato di ricchissime tappezzerie e gentilezze, ed ognuno che si vuol rendere grato al conte manda alcuna curiosità per quella casa. Vi ha fatto piazze dove si sono vedute feste de’ tori, correre il re all’anello ed alla quintana, ed in somma vi ha portato il ricetto dei trattenimenti, desideroso che il re stimi quel sito e si accrediti come un palazzo intitolato dal re il Buon Ritiro, non per un gallinaro*” [N. BAROZZI y G. BERCHET (eds.): *Relazioni degli stati europei lette al senado dagli ambasciatori veneti del secolo decimosettimo: Spagna*, 2 vols., Venecia, P. Naratovich, 1856-1860, vol. II, p. 46].

⁴⁶ Así se menciona en los *Avisos* de Madrid de 30 de julio de 1633 (ASF, *Mpr.*, f. 4.959, f. 849r y v), en los fechados el 12 de noviembre de 1633 (*Ibidem*, f. 1022) y en la carta del comendador de Sorano al sr. Bali Cioli remitida desde Madrid el 19 de noviembre de 1633 (*Ibidem*, f. 1024v).

⁴⁷ “Estando ya la plaça del Retiro acabada para las fiestas que se prevenían y puesto mucho adorno en los salones y quartos, a primero de Diziembre fueron los Reyes a ver lo que se avia obrado. El conde duque como Alcayde que era de aquel Palacio salio a la puerta y en una fuente dio al Rey las llaves que recibio con agrado y se las bolvio a entregar” (A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid...*, *op. cit.*, p. 295).

⁴⁸ Según Gascón de Torquemada, de cara a la conmemoración de este evento “se hiço en tres meses una plaça mejor que la Plaça Mayor de Madrid, cercada de balcones dorados y muy capaz para qualquier jénero de fiestas”, que en esa ocasión se prolongaron

conservado un pequeño rasguño de cómo se dispuso la plaza del palacio para celebrar el juego de la sortija que allí se disputó el 11 de diciembre⁴⁹, si bien la fiesta quedó un tanto deslucida por las inclemencias del tiempo, que obligaron a acristalar el palco real para proteger a los monarcas de la lluvia, tal como recogieron las relaciones que se imprimieron dando noticia del acontecimiento⁵⁰.

Tras la inauguración y la celebración de los primeros festejos en el real sitio, que pusieron de manifiesto las estrecheces de la plaza principal⁵¹, comenzó una tercera fase de ampliación consistente en la construcción de una nueva plaza aneja al ala norte del palacio –cuya traza se conserva en el Archivo de la Villa⁵²–, que

durante ocho días (G. GASCÓN DE TORQUEMADA: *Gaceta y nuevas de la corte de España. Desde el año 1600 en adelante*, ed. A. de Ceballos-Escalera y Gila, marqués de la Floresta, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, p. 356). Sobre las fiestas organizadas bajo la dirección de Carbonel, J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, p. 371.

⁴⁹ AV, ASA 2-57-38. Dado a conocer por V. TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, p. 852, fig. 182. Sobre este tema, véase también V. TOVAR MARTÍN (com.): *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, p. 332, fig. 168. Respecto a las fiestas celebradas con motivo de la inauguración, A. GUILLAUME-ALONSO: “Tauromaquia para un rey: la fiesta de toros en la inauguración del Buen Retiro”, en P. ROMERO DE SOLÍS y A. GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ (coords.): *Fiestas de toros y sociedad. Actas del Congreso internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 283-302.

⁵⁰ *Copiosa relacion de las grandiosas fiestas, que la Catolica Magestad del Rey nuestro Señor mandó hazer en la villa de Madrid, assistiendo a ellas su Real persona, y los demas principes que assisten en la Corte, a honra del Palacio, y plaça nueva: lunes cinco de diziembre deste presente año de 1633*, Sevilla, 1633 [RAH, 9/3687(126)].

⁵¹ Así se puso de manifiesto de nuevo durante uno de los espectáculos que se organizaron en el real sitio en 1638 con motivo de la visita del duque de Módena. En esta plaza se celebró una lucha entre leones, tigres, osos, lebreles de Bretaña y toros que fue “una fiesta que fue deseada de muchos, y vista de pocos, por quanto la capacidad del patio donde se executaba tan feroz examen era pequeña, de suerte que solo los príncipes y cavalleros gozaron de tan agradable entretenimiento” [*Relacion de las insignes y reales fiestas que se celebraron en esta Corte, desde 21 de octubre, hasta 25 deste año de 1638. Por el nacimiento de la Serenissima Infanta doña Maria Teresa de Austria. Admirable vitoria de Fuente Rabria: y feliz entrada del duque de Modena en esta Corte. Por Iuan de Matos Fragoso* (1638), AHN, Diversos, leg. 343, f. 3].

⁵² Madrid, Archivo de la Villa, ASA 1-114-9. Sobre este tema, J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 370-376.

quedó inaugurada a finales de 1636 con la celebración de las fiestas en honor de María de Borbón, “princesa de Carignan”⁵³. A partir de entonces la “plaza principal” se utilizó para fiestas de carácter más restringido, mientras que la “Plaza grande” o “patio de la pelota”⁵⁴ se destinó a los grandes festejos⁵⁵.

Pero estas no fueron las únicas intervenciones en el real sitio. Ese mismo año de 1636 también se construyó una vía que unía la iglesia de los Jerónimos con el vecino santuario de Atocha a través de los jardines, para facilitar así las visitas que

⁵³ Respecto a esta nueva plaza, el padre jesuita Juan Jiménez escribía que “en Madrid son las fiestas que se hacen a la Princesa las mayores que se han visto en España y aun en Europa. Para ellas, por juzgar pequeña la plaza de la Villa, siendo en si tan anchurosa y capaz, han hecho en el campo del Buen Retiro otra, cuya capacidad es tanta, que puesto un hombre en el centro de la plaza, apenas ve los que están en la circunferencia. Hase gastado en los andamios toda cuanta madera había en Madrid y en su comarca, y han faltado 60.000 tablas, las cuales se han mandado traer de los montes allí distantes. Salen 300 caballeros a la máscara, dos carros triunfantes, uno de la Paz y otro de la Guerra, llevados de 40 caballos. Hay muchas tramoyas prodigiosas, de todo lo cual tendrá V. R. larga noticia por su correspondiente en Madrid” [Antequera, 15 de diciembre de 1636, RAH, Jesuitas, T. 113, ff. 552-553, publicado en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*, Tomo I: (1634-1636), en *Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica la Real Academia de la Historia*, vol. XIII, Madrid, Imprenta Nacional, 1861, p. 527, nota 1]. Sobre las fiestas, véase A. CARO DE MALLÉN: *Contexto de las reales fiestas que se hizieron en el Palacio del Buen Retiro. A la coronación del rey de romanos, y entrada en Madrid de la señora princesa de Carignan en tres discursos (1637)*, ed. A. Pérez y Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1951.

⁵⁴ El juego de pelota se consideraba excelente para desarrollar agilidad y vivacidad y se incluía, junto con la práctica de la equitación y la esgrima, en el programa educativo de los jóvenes miembros de la realeza y de la nobleza. Sobre este tipo de recintos, véase J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ: “Los juegos de pelota de Madrid en el siglo XVII: su arquitectura, localización e historia”, *Villa de Madrid*, 103 (1991), pp. 66-74. Respecto a la opinión de Olivares acerca de la crianza de la juventud española, J. H. ELLIOTT y J. F. DE LA PEÑA (eds.): *Memoriales y cartas...*, II, *op. cit.*, doc. XII^c, pp. 87-98.

⁵⁵ Como acertadamente ha señalado Blanco Mozo, la nueva plaza constituía un amplio espacio cerrado al que se accedía principalmente por dos lugares: a través de un gran portalón que dividía las caballerizas, en el ángulo noroccidental y desde una entrada orientada al Prado alto. Mientras que con el primer acceso se cumplían las necesidades del protocolo cortesano al conectar la entrada del sitio con la fachada principal de la plaza a través de un camino embellecido y protegido por los miradores del Prado, la ermita de San Juan y la casa del guarda, la segunda entrada daba un servicio más genérico a los carruajes que ascendían la cuesta desde la torrecilla de la música del Prado a San Jerónimo, al mismo tiempo que permitía conectar los patios del emperador, la leonera y oficios sin necesidad de acceder a la plaza [J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 313-319].

los monarcas hacían con frecuencia al santuario⁵⁶. Y en lo tocante al palacio, en 1637 se dotó al edificio de un teatro conocido como el Coliseo, un salón de baile denominado “el Casón” y varias ermitas en los jardines, que aparecen en su mayoría concluidas en el lienzo atribuido a Jusepe Leonardo datado hacia 1637⁵⁷.

*ALHAJAR UN NUEVO REAL SITIO. FORMACIÓN DE LAS COLECCIONES
Y PROGRAMAS DECORATIVOS DEL BUEN RETIRO (1633-1649)*

Una vez concluidas las obras de construcción del palacio, comenzó una carrera frenética para alhajarlo con la debida suntuosidad de cara a su inauguración, a pesar de que iba a ser un sitio de recreo y no de gobierno, tal como recogía la etiqueta y se traslucía de forma clara en distintas obras literarias publicadas en 1634, como el auto sacramental de Calderón de la Barca *El nuevo palacio del Retiro*⁵⁸, o el tratado sobre el *Origen y dignidad de la caza* obra de Juan Mateos, en donde el Retiro era descrito como “fabrica de grandeza, y recreación capaz de la asistencia de sus Magestades, ya para divertirse, ya para ser festejados”⁵⁹.

La formación de las colecciones del real sitio que tanto sorprenderían a sus visitantes fueron fruto de una compleja red dirigida por el conde-duque de Olivares gracias a la cual, en tiempo record, se lograron reunir mediante compras, cesiones y gestiones –a veces “inconfesables”, como acertadamente señaló Juan José Luna⁶⁰– valiosos tapices, muebles, alfombras, tejidos, pinturas, esculturas, etcétera, con los que alhajar las principales estancias del nuevo palacio.

⁵⁶ Las noticias relativas a este camino son muy numerosas. Sirva de ejemplo la que proporciona Pellicer narrando cómo en 1639 el duque del Infantado y el conde de Medellín fueron desterrados de la corte por “entenderse profanaron las tapias del Buen Retiro, saltando dentro a tiempo que la reina, nuestra señora, y las damas pasaban en corto, por el pasadizo de los jardines, a nuestra Señores de Atocha” (J. PELLICER: *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 22-23).

⁵⁷ PN, inv. 10010009. En el siglo XIX se dio a la imprenta indicando el uso de de las distintas zonas del real sitio.

⁵⁸ P. CALDERÓN DE LA BARCA: *El nuevo palacio del Buen Retiro* [1634], Barcelona, Linkgua Digital, 2011 [archivo de internet].

⁵⁹ J. MATEOS: *Origen y dignidad de la caza* [1634], Córdoba, Almuzara, 2005, f. 13.

⁶⁰ J. J. LUNA (com.): *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 31.

El balance final de esta empresa fue la reunión, entre 1633 y 1642, de casi un millar de obras procedentes de distintas partes de Europa, que sin duda constituye uno de los episodios más interesantes de la historia del coleccionismo europeo del siglo XVII, tanto por la calidad de algunas de las piezas conseguidas como por la importancia de los protagonistas que participaron en el proceso.

Reconstruirlo con precisión es una tarea sumamente compleja debido a la falta de gran parte de la documentación relativa a cómo se produjeron las adquisiciones y encargos, a la actual dispersión de la colección y a la carencia de representaciones del interior del edificio durante el reinado de Felipe IV. Por ello, hemos decidido exponer los resultados de nuestra investigación a través de una reconstrucción de los distintos traslados, compras y regalos de obras de arte que llegaron al Buen Retiro, para realizar a continuación un análisis de los principales espacios que componían el palacio y de las vicisitudes de las colecciones que los decoraban.

*De cómo alhajar un palacio. Compras, encargos y “regalos”
para la decoración inaugural del Buen Retiro*

Cuando en agosto de 1633 llegó a Madrid la noticia del nacimiento de un hijo de la emperatriz María, hermana de Felipe IV, al que se le dio el título de rey de Bohemia, se decretó la celebración de luminarias durante tres días y se comenzaron a preparar grandes fiestas.

Dichos festejos habrían de tener lugar en el Retiro y por ello el conde-duque de Olivares encargó a los Consejos que cada uno “acabase i adornase el quarto de la plaça en que avia de assistir” y sabemos que

[...] el adereço de los salones i galeria se fue haziendo riquisimo de tapicerias, pinturas, escritorios, camas y otras alajas de mucho valor i estima que todas se quedaron por adorno propio de aquel nuevo palacio ⁶¹.

De este modo, Olivares consiguió fondos para continuar con la construcción y decoración del real sitio ⁶² y que los principales miembros del gobierno, que

⁶¹ A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid...*, *op. cit.*, p. 295.

⁶² Inicialmente no todos los Consejos estaban dispuestos a correr con esta iniciativa del conde-duque, disimulada con el pretexto de que su aportación se destinaría a financiar el lugar del palacio desde el que asistirían a las fiestas que se celebrasen en el real sitio. Ante la negativa del Consejo de Portugal y dado que Felipe IV no quería presionar, en contrapartida Olivares dispuso que al menos pagasen algún adorno del cuarto de los reyes (ASF, MPr, filza 4.959, f. 987).

en su mayoría formaban parte de su “parentela” y eran propietarios de notorias colecciones de obras de arte o patronos de importantes instituciones, se encargasen de alhajar el real sitio de cara a la entrega simbólica de llaves del edificio a los monarcas que se debía celebrar el 1 de diciembre de 1633.

Tal como publicaron Brown y Elliott, en palabras de Hopton, agente británico en España en esa época, Olivares

[...] no ahorró trabajos, ocupándose de todas las cosas personalmente, de lo que se benefició por su excelente juicio, especialmente en lo que respecta al amueblamiento de la casa, que era tal que nadie hubiera imaginado que existieran tantas rarezas en todo el reino ⁶³.

Asimismo, sus colaboradores seleccionaron los objetos y obras de arte para el Retiro “buscando lo mejor que se a hallado sin reparar en el dinero, pagándolo de contado y todo a costa de su mag[esta]” ⁶⁴.

Gracias a las distintas descripciones que han llegado hasta nosotros relativas a este momento, conocemos la identidad de los elegidos para “aliñar las galerías y aposentos” ⁶⁵, que cumplieron su misión alhajando el palacio

[...] con ricas tapicerías de Flandes, extremadas pinturas, alindadas camas de grana y felpa de diversos colores guarnecidas con franjones de oro, curiosísimos

⁶³ Carta de Hopton a Coke, 17 de julio de 1634 (BL, Eg., mss. 1820, f. 357), citada en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 72. En este mismo sentido informa una carta fechada en Madrid el 10 de diciembre de 1633 del comendador de Sorano al sr. Bali Cioli (ASF, MPr, filza 4.959, f. 1058v).

⁶⁴ AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 198-33, transcrito en M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 4 (1992), nota 18, pp. 220-222.

⁶⁵ Son fundamentales para la reconstrucción de los primeros momentos de formación de las colecciones del Buen Retiro la descripción del palacio del Buen Retiro que se conservaba en el Archivo de Alba y que fue incluida en la recopilación documental publicada por la duquesa de Alba en 1891 (M. del R. FALCÓ Y OSORIO, DUQUESA DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, M. Tello, 1891, pp. 477-478); el ya mencionado documento localizado por Teresa Chaves en el AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 198-33 (M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*), los *Avisos* de Madrid fechados el 3 de diciembre de 1633 conservados en el Archivo di Stato de Florencia (ASF, MPr, filza 4.959, ff. 1041-1043); y la carta de Sebastián González al jesuita Rafael Pereyra fechada el 3 de enero de 1634 describiéndole el real sitio del Buen Retiro [RAH, Jesuitas, tomo 216, f. 47, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo I, pp. 4-6].

y ricos escritorios, mesas de piedras; en fin, todo tan costoso y grande como para la asistencia y morada de SS. MM. se requería⁶⁶.

Los encargados de llevar a cabo esta tarea fueron don Jerónimo de Villanueva, Protonotario del Consejo de Aragón y administrador de la cuenta de gastos secretos del Rey; don García de Haro, conde de Castrillo, Presidente del Consejo de Indias; el marqués de Leganés, don Diego Mexía, Presidente del Consejo de Flandes y primo de Olivares; don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, Presidente del Consejo de Italia y yerno del conde-duque; don Gabriel de Alarcón, secretario de la Cámara de Castilla; y don Diego Suárez, secretario del Consejo de Portugal.

Para cumplir con su cometido, todos ellos realizaron donaciones de piezas procedentes de sus propias colecciones, así como adquisiciones “*dentro et fuera di Madrid*”, cuyo importe posteriormente les fue reintegrado con cargo a la cuenta de gastos secretos del rey⁶⁷.

Jerónimo de Villanueva⁶⁸, patrono del madrileño convento de San Plácido, fue el encargado de decorar parte de la galería en donde estaba el oratorio y el despacho del rey, así como la que caía a un jardín y otras cuatro piezas de la zona “antigua” del palacio. Los *Avisos* de Madrid explicaban esta generosidad asegurando que, como era rico y no tenía herederos, para no perder el favor del monarca “*regala in palazzo*” y por ello donó al soberano una rica tapicería y a

⁶⁶ Carta de Sebastián González al jesuita Rafael Pereyra, 3 de enero de 1634 (RAH, Jesuitas, tomo 216, f. 47, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo I, p. 6).

⁶⁷ M. del R. FALCÓ Y OSORIO, DUQUESA DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo...*, *op. cit.*, p. 477. Así consta en la memoria de gastos del duque de Medina de las Torres (AGS, SP, libro 412, ff. 11v-12). Sobre la gestión de los pagos, véase D. SEIZ RODRIGO: *La disimulación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV entre la razón de Estado y merced cortesana*, Madrid, Endymion, 2010, en especial pp. 125-133 y 261-262.

⁶⁸ Miembro de una dinastía de funcionarios aragoneses, en 1626 el conde-duque de Olivares le concedió ocupar una secretaría de Estado, y en diciembre de 1627 le fue confiada la administración de la cuenta de gastos secretos. Soltero, con gran interés por la astrología y fundador y protector del convento madrileño de San Plácido, tras la caída de Olivares fue arrestado por la Inquisición. Sobre su figura, M. AGULLÓ COBO: “El Monasterio de San Plácido y su fundador; el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón”, *Villa de Madrid*, 45-46 (1975), pp. 59-68, y 47 (1975), pp. 37-50; y C. PUYOL BUIL: *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV: los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido, 1628-1660*, Madrid, CSIC, 1993.

la reina y a sus damas distintos mantos, pieles, espejos y cristales y vidrios de Barcelona ⁶⁹.

Don García de Haro, conde de Castrillo ⁷⁰, fue el responsable de aderezar las tres primeras piezas del cuarto del rey con una rica tapicería de la *historia de Pomona* de oro y seda que hoy se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional ⁷¹, así como “una galería que viene a ser todo el lienço de la plaça en que an sido los toros” también con ricos tejidos, una alfombra y bufetes de piedra con guarniciones de plata que sostenían escritorios, relojes “y cosas muy curiosas”. Es posible que entre ellas estuviera la colgadura de ocho paños “labrados en la China de seda y oro [...] a punta de aguja” que Castrillo compró a Francisco Mascareñas ⁷².

Don Diego Mexía, marqués de Leganés ⁷³, debía aportar la mitad de las pinturas de dos galerías, además de adornar los dos aposentos consecutivos a la crujiá

⁶⁹ *Avisos de Madrid*, 4 de febrero de 1634; ASF, MPr, filza 4.960, f. 78.

⁷⁰ Antes de ocupar el cargo de presidente del Consejo de Indias había pasado cuatro años “regentando y leyendo cátedras que tubo en la Universidad de Salamanca, y trece como oidor de Valladolid, en el Consejo de Ordenes, en el de Castilla, en el de la Cámara y Gobierno, en el Consejo de Indias, y también ocupó los puestos de embajador de Francia y miembro del Consejo de Estado y asesor del Bureo de la Casa real y de la del infante don Fernando” (BNE, VE-198-93). Sobre su perfil como coleccionista, B. BARTOLOMÉ: “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado*, 33 (1994), pp. 15-28.

⁷¹ En las colecciones de Patrimonio Nacional se conservan tres series de *Vértumno y Pomona* realizadas con hilo de oro. Una, comprada por Felipe II (serie 17) y otras dos (series 16 y 18, ambas con ocho paños cada una), que seguramente son las que se adquirieron en el siglo XVII para el palacio del Buen Retiro (una cedida por el conde de Castrillo y otra comprada al marqués de Villena). Sobre estas últimas, P. JUNQUERA DE VEGA y C. HERRERO CARRETERO: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. I: *Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 105-115 y 123-133.

⁷² “Noticias de Madrid”, en M. del R. FALCÓ Y OSORIO, DUQUESA DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo...*, *op. cit.*, p. 477.

⁷³ Sobre su figura véase F. ARROYO MARTÍN: “El marqués de Leganés. Apuntes biográficos”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Moderna*, 15 (2002), pp. 145-185. Respecto a su perfil como coleccionista, V. POLERÓ Y TOLEDO: “Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés, D. Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1899), pp. 122-134; J. LÓPEZ NAVÍO: “La gran colección de pinturas del marqués de Leganés”, *Analecta Calasanciana*, 8 (1962), pp. 260-330; M. C. VOLK: “New Light on a Seventeenth-Century Collector: the Marquis of Leganés”, *Art Bulletin*, 52 (1980), pp. 256-268; M. B. BURKE y P. CHERRY: *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols., Los Ángeles, Paul Getty Information Institute, 1997, vol. I, pp. 149-151; y J. J. PÉREZ PRECIADO: *El marqués de Leganés y las artes*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

que caía a un jardín. Los lienzos que entregó para la decoración del palacio –al parecer copias⁷⁴, entre las que puede que se encontrara la *Muerte de Séneca*, del taller de Rubens conservada en el Museo del Prado⁷⁵– no fueron del gusto del conde-duque de Olivares, que le riñó por la mala calidad de los mismos. Para reparar su actuación Leganés tuvo que donar un valioso tapiz, tasado en 40.000 ducados y al parecer también “una tapicería de payses de Flandes, figuras grandes, patrón de Rubens”⁷⁶.

Don Ramiro Núñez de Guzmán, II duque de Medina de las Torres⁷⁷, se encargó, con ayuda de sus suegros, de la decoración del oratorio regio y de siete

⁷⁴ M. B. BURKE y P. CHERRY dieron la noticia de que en 1634 el duque de Aarschot hizo pagar a los Estados Generales por unas caras copias de ocho cuadros flamencos que Leganés se vio obligado a dar al rey para la decoración del Buen Retiro (M. B. BURKE y P. CHERRY: *Collections of Paintings in Madrid...*, op. cit., vol. I, p. 348). Sobre este tema, véase también J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, op. cit., p. 277, n. 42; y J. J. PÉREZ PRECIADO: *El marqués de Leganés y las artes*, op. cit., p. 151, nota 532.

⁷⁵ Así lo sugiere Matías Díaz Padrón, señalando que algunas obras que figuraban en el inventario de bienes del marqués en 1655 –como la *Muerte de Séneca* de Rubens (MNP, P-3048)– estaban colgadas desde la década de 1630 en las paredes del Retiro. Sobre este tema, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Dos importantes pinturas del Barroco”, *Archivo Español de Arte*, 145 (1964), pp. 7-12; y M. DÍAZ PADRÓN: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo de pintura flamenca del siglo XVII*, 3 vols., Madrid, Prensa Ibérica/Museo del Prado, 1995, Vol. I, p. 1060.

⁷⁶ Desafortunadamente, se desconoce con exactitud la temática de las pinturas y del tapiz “donados” por el marqués de Leganés. Sobre este tema, J. J. PÉREZ PRECIADO: *El marqués de Leganés y las artes*, op. cit., pp. 250 y 556.

⁷⁷ Sobre su figura, A. STRADLING: “A Spanish statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish policy, 1639-1670”, *The Historical Journal*, 19 (1976), pp. 1-31. Respecto a su faceta de coleccionista, M. B. BURKE: “Paintings by Ribera in the Collection of the Duque de Medina de las Torres”, *The Burlington Magazine*, 1031 (1989), pp. 132-136; M. B. BURKE y P. CHERRY: *Collections of Paintings in Madrid...*, op. cit., vol. I, pp. 618-622; J. L. BARRIO MOYA: “Los objetos de plata del leonés don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres”, *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, 71 (1988), pp. 15-26; F. BOUZA ÁLVAREZ: “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)”, *Boletín del Museo del Prado*, 45 (2009), pp. 44-71; A. E. DENUNZIO: “Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RIVERO RODRÍGUEZ (coords.): *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Arte, música, literatura y espiritualidad*, 3 vols., Madrid, Polifemo, 2010, vol. III, pp. 1981-2003; M. DÍAZ PADRÓN: “La Virgen con el Niño de Van Dyck del duque de Medina de las Torres, identificada en el Monasterio de El Escorial”, *Reales Sitios*, 189 (2011), pp. 4-15; V. RAMÍREZ RUIZ: “La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate”, *Goya*, 344

piezas del cuarto de la reina. Se han conservado dos memorias inéditas que hemos localizado en el Archivo General de Simancas de los gastos que hizo para el adorno del Retiro en 1633, en las que se mencionan desde tapicerías, alfombras, bufetes, un tocador grande de ébano de Portugal y un marco para un retrato del rey, a distintos tejidos, “vestidos de los negros que se ofrecieron al príncipe” y cortinas “para [la] pieza de las bidrieras”, entre otras cosas ⁷⁸.

Entre las piezas adquiridas por Medina de las Torres destacaba una tapicería compuesta por siete paños y un dosel adquiridos a don Fadrique de Toledo, héroe de Bahía ⁷⁹, —quien los vendió de mala gana por el enfrentamiento que mantenía con el conde-duque de Olivares y que le llevó a morir en prisión ⁸⁰— y 431 varas de “telas ricas” de Nápoles repartidas en veintiuna piezas, así como 220 varas de “pañascos de lama” y “un quadro de pintura” con el tema del *Nacimiento* comprados a la duquesa de Charela, cuyo coste ascendió a 73.436 reales de vellón ⁸¹.

(2013), pp. 208-219; y F. VICECONTE: *El duque de Medina de las Torres (1600-1668) entre Nápoles y Madrid: mecenazgo artístico y decadencia de la monarquía*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2013.

⁷⁸ “Memoria de los objetos adquiridos en 1633 por el duque de Medina de las Torres para el adorno del Buen Retiro”, Madrid, 10 de enero de 1635 (AGS, SP, leg. 20); y “Memoria de los objetos adquiridos en 1633 por el duque de Medina de las Torres para el adorno del Buen Retiro”, 1636 (AGS, SP, libro 412, ff. 11v-18v). También se conserva una copia en AGS, Secretarías Provinciales, leg. 20.

⁷⁹ Don Fadrique era el protagonista de la pintura de la recuperación de Bahía que adornaba el Salón de Reinos. Sobre esta obra, E. MARCO DORTA: “Un cuadro de la recuperación de Bahía por don Fadrique de Toledo, en 1625”, *Archivo Español de Arte*, 204 (1978), pp. 365-384; y J. M. BLANCO NÚÑEZ: “La recuperación del Salvador de Bahía de Todos los Santos (1625)”, en E. GARCÍA HERNÁN y D. MAFFI (eds.): *Guerra y sociedad en la Monarquía Hispánica. Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500-1700)*, 2 vols., Madrid, Laberinto/Fundación Mapfre/CSIC, 2006, vol. I, pp. 981-1005.

⁸⁰ La familia Toledo, con el duque de Alba a la cabeza, era una de las que formaba parte de la antigua nobleza castellana y que era totalmente contraria a la facción del conde-duque, al que consideraban un advenedizo. En octubre de 1633 don Fadrique tuvo un enfrentamiento con Olivares por la negativa del comandante a dirigir una nueva expedición a Brasil, lo que le condujo a ser desterrado y encarcelado en julio de 1634, falleciendo en estas circunstancias el 10 de diciembre de ese año. Sobre este tema F. J. DÍAZ GONZÁLEZ: “Don Fadrique de Toledo: capitán general de la Armada del Mar Océano”, *Revista de historia naval*, 56 (1996), pp. 79-90, y J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 182-183.

⁸¹ En 1637 aún no le habían sido abonados (AGS, SP, leg. 20; SP, libro 306, ff. 164v, 176v, 177v y 179v; y SP, libro 321, ff. 27v-29v).

Don Gabriel de Alarcón debía aportar la otra mitad de los lienzos de una de las galerías. Y por último don Diego Suárez se encargó de alhajar los dormitorios anejos al oratorio y es posible que utilizara para ello los tejidos, alfombras, colgaduras y tapices que en febrero de 1632 trajo consigo a su regreso de Portugal⁸².

A las compras y donaciones realizadas por los colaboradores de Olivares también se sumaron las que hicieron otros miembros de la corte. Tan solo a modo de ejemplo citaremos la donación del oidor don Francisco de Tejada, consistente en veinte y dos cuadros “con pinturas de las plazas fuertes de Flandes y con los hechos memorables que alla an sucedido desde el duque de Alba que son muy alabadas pinturas” valoradas en 4.000 doblas⁸³, o la compra que se hizo a Velázquez de

[...] tres quadros de pintura, el uno de sant Juan Bautista, de mano del tintoretto [...] y los otros dos de dos salidas publicas del papa y del turco, que costaron los otros dos mil reales⁸⁴.

Al final, como bien resumió Manuel de Gallegos en su *Silva poética*:

[...] al Buen Retiro por gallardos modos
sin rigores, sin fuerças, sin instancias
liberalmente dedicaron todos
riquezas, artificios, vigilancias,
estudios, assistencias, y cuidados
de su rara hermosura enamorados [...]⁸⁵.

⁸² AHN, Consejos, libro 636, f. 201r y v.

⁸³ Carta de Bartolomé de Bustamante a Girolamo I Colonna, Subiaco, 2 de diciembre de 1633, Madrid (*Archivio Colonna, Carteggio Girolamo I*, s. fol., publicada en S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, doc. b14, p. 478).

⁸⁴ Pago por libranza de 28 de noviembre de 1633 [AGS, TMC, leg. 3.763, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Noticias sobre Velázquez en la corte”, *Archivo Español de Arte*, 33/132 (1960), p. 364; y Archivo de la Venerable Orden Tercera de Madrid (AVOT), leg. 169-2, s. fol.]. Con toda probabilidad la pintura Tintoretto se corresponde con el lienzo del santo en el desierto inventariado en la ermita de dicha advocación del Retiro tras la muerte de Carlos II con el asiento facticio 869 y del que desconocemos su paradero (*Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1981, vol. II, p. 346).

⁸⁵ M. DE GALLEGOS: *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro, op. cit.*, rima XXXVII, f. 24.

Carecemos de datos concretos sobre el modo en que se dispusieron todos estos objetos y obras de arte en el interior del Retiro y quiénes fueron los encargados de su colocación, pero no hay dudas sobre la coordinación de todo el proceso por parte del conde-duque de Olivares, quien durante los días previos a la inauguración del palacio

[...] anduvo muy ocupado en ordenar se acabase la obra, corriendo por todo en una haca, y pareciendo ahora en un cabo, ahora en otro, dando en todas partes las órdenes necesarias ⁸⁶.

Finalmente, el 1 de diciembre,

[...] estando ya la plaça del Retiro acabada para las fiestas que se prevenian i puesto mucho adorno en los salones i quartos [...] fueron los reyes a ver lo que se avia obrado. El conde duque como alcayde que era de aquel Palacio salio a la puerta i en una fuente dio al Rey las llaves que recibio con agrado i se las bolvio a entregar,

quedando inaugurado de este modo el palacio del Buen Retiro ⁸⁷.

Completando la decoración del palacio.

Compras y encargos para el Buen Retiro en Castilla (1634-1638)

Tras el éxito de la inauguración del palacio, el conde-duque Olivares comenzó a trabajar para subsanar distintos problemas que se habían planteado y que iban desde la excesiva humedad del interior del edificio, que había provocado numerosos constipados entre los cortesanos e incluso había obligado a retirar las pinturas ⁸⁸, a la necesidad de completar las colecciones del real sitio, ya que todos los datos que hemos manejado apuntan a que cuando tuvo lugar la inauguración, tan solo estaban amueblados los quartos de la familia real y parte de la galería de Madrid.

Para ello, Olivares siguió los mismos pasos que se dieron años antes para renovar la decoración del alcázar: se revisaron las obras que integraban la colección real y que podían ser adecuadas para formar parte de la decoración del

⁸⁶ M. del R. FALCÓ Y OSORIO, DUQUESA DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo...*, *op. cit.*, p. 477.

⁸⁷ A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid...*, *op. cit.*, p. 295.

⁸⁸ M. del R. FALCÓ Y OSORIO, DUQUESA DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo...*, *op. cit.*, p. 477.

Buen Retiro, se realizaron compras y encargos a coleccionistas y a artistas de la corte y sus intermediaciones y se pusieron en marcha los mecanismos internacionales de encargo y adquisición de obras de arte a través de los embajadores, virreyes y gobernadores en Italia y Flandes y sus respectivos agentes.

Gracias a la localización de nuevos documentos inéditos, hemos podido precisar que este complejo proceso duró casi una década, iniciándose con toda probabilidad a finales de 1632 o principios de 1633 y concluyendo en 1642 con el pago al agente encargado de la compra en Italia de pinturas para el real sitio.

Durante esos casi diez años todas las operaciones fueron coordinadas directamente por el conde-duque de Olivares, si bien el valido supo delegar en sus colaboradores, que gozaron de un amplio poder de decisión, así como en su propia esposa.

Desde la corte, Jerónimo de Villanueva y el conde de Castrillo, que ya habían participado en el amueblamiento del palacio para su inauguración y también se habían encargado de la decoración de la Torre de la Parada, fueron los responsables de realizar las distintas adquisiciones necesarias para “el adorno de tiempos de invierno y verano de las piezas de palacio” del Buen Retiro. Se han conservado las cuentas de las compras que realizaron ambos⁸⁹, así como algunos fragmentos del inventario del palacio redactado en 1661 en donde constaban las pinturas que el protonotario entregó para la decoración del real sitio⁹⁰

⁸⁹ Las cuentas de las compras realizadas por Jerónimo de Villanueva se conservan en BNE, Mss. 7.797, ff. 111-118, 119-121r, 128-141, 150-164v y 171-173 y fueron dadas a conocer por J. DOMÍNGUEZ BORDONA: “Noticias para la historia del Buen Retiro”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 37 (enero, 1933), pp. 83-90. Parte de la contabilidad de las obras que aportó Castrillo a la decoración del real sitio se conservan en el Archivo General de Indias, Contaduría, leg. 70, exp. 8 (se conserva otra copia en AGI, Indiferente, 434, leg. 7, ff. 1-60, 64-65 y 276v-299), datan de 1634, 1636 y 1638 y fueron utilizadas por primera vez en el trabajo de J. BROWN y J. H. ELLIOTT (*Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 124). Agradezco a Jesús Camargo Mendoza, técnico de archivos del Archivo General de Indias, su amabilidad para poder consultar este material.

⁹⁰ Citado por J. BROWN y J. H. ELLIOTT (*Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 123), a pesar de haber estado extraviado durante algunos años en el Archivo General de Palacio debido al cambio de signatura y de contenedores que ha sufrido la documentación del fondo Buen Retiro, actualmente se conserva en la sección AG, c. 771-3, exp. 42. Agradezco la noticia a la archivera Isabel Garzón. Sobre este tema, véase M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661”, en C. CAMARERO BULLÓN y F. LABRADOR ARROYO (dirs.): *La extensión de la corte: Los sitios reales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 369-418.

y distintos documentos notariales relativos a las adquisiciones y encargos que se realizaron en la corte, y que analizaremos a continuación.

Los concursos literarios de la época alabaron la riqueza y exquisitez de los adornos del nuevo palacio, como demuestra el *Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro* de Joseph Pellicer de Tovar, que enumeraba con detalle la opulencia con la que estaba alhajado el edificio, amueblado con objetos de las más diversas procedencias⁹¹. En este mismo sentido, los *Avisos de Madrid* aseguraban que, respecto a los tapices y cuadros que adornaban el palacio, se habían conseguido los mejores que había “*dentro et fuora di Madrid*”⁹².

Los reyes seguían con enorme interés las sucesivas mejoras que se iban haciendo en el real sitio y se trasladaban con frecuencia al Retiro para ver los avances que se iban produciendo. Sabemos que a comienzos de 1633 la reina hizo una visita a las obras, ya que por ese motivo la víspera se sirvió una cena a los oficiales y peones que trabajaban en el palacio por orden de Crescenzi⁹³. Del mismo modo, en marzo de 1635 los *Avisos de Madrid* informaban de que los reyes se trasladaron al Buen Retiro para ver las últimas construcciones que se habían realizado, entre las que destacaba el patio grande para las fiestas y el “*salone principale p[er] le commedie*” y también admiraron los nuevos “adornos riquísimos” que se acababan de comprar⁹⁴. Con motivo de las fiestas de san Juan que tuvieron lugar en el Retiro ese año, los cronistas se hicieron eco de que su

⁹¹ “Esto canten, sin que olviden/ de tus Pieças Imperiales/ los adornos, en que excede/ la Naturaleza el Arte./ Pues no vio Batavia nunca/ en contexturas iguales,/ dosel en oro, i en seda,/ zanefa en hilo, i estambre./ No aserraron marfil puro/ los paramos orientales;/ ni texio entre escarchas rizas/ brocado en viso el Levante;/ No hamaca dispuso el Indio,/ ni el chino conduxo catre,/ no alfombra matizó el Turco,/ ni el persa listó volante/ No topacios dio el Egiptio,/ ni el Tirio tiñó Granates/ no Zeilan granó Rubies,/ ni Assyria labró Balages;/ No obró Moldura el Hebreo,/ ni el Moro traçó Filabres,/ no el Corintio armó Perfiles,/ ni el Ciprio inventó Follages;/ No el Africa vio Primores/ en preciosos materiales,/ ni tuvo en la Architectura/ Europa, y Assia dictamen./ Que voto de tus Paredes,/ no sea, donde inviolable,/ lo aliñado, i lo precioso/ travan fiel maridage”. “Panegirico al Palacio Real del Buen Retiro escrito por Don Joseph Pellicer de Tovar, Cronista de Castilla y Leon”, en D. DE COVARRUBIAS Y LEIVA: *Elogios al palacio del Buen Retiro...*, *op. cit.*, s. fol.

⁹² *Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633; ASF, MPr, filza 4.959, f. 1043.

⁹³ Libranza de 14 de enero de 1633 (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3763, citada en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 111).

⁹⁴ *Avisos de Madrid*, 10 de marzo de 1635; ASF, MPr, filza 4.960, f. 776.

[...] admirable fabrica está ya casi acabada, y aumentada de estanques, y jardines, el Palacio ricamente aderezado de costosísimas colgaduras y valiente pintura, con todo el servicio necesario de plata, escritorios, bufetes, y demas menaje para el hospicio de su Magestad, y oficios⁹⁵.

Y en el mes de agosto de nuevo los *Avisos* mencionaron que la reina y el príncipe acudían con frecuencia al real sitio para ver los nuevos estanques, las fuentes y la ampliación de las habitaciones y jardines que se estaba realizando⁹⁶.

• *Pinturas*

Respecto a las compras realizadas en la corte, a partir de 1634 don Jerónimo de Villanueva y el conde de Castriello adquirieron unas doscientas pinturas para los cuartos reales del Retiro, directamente a coleccionistas particulares próximos a la Casa real como Giovanni Battista Crescenzi, la marquesa de Charela o el marqués de Villanueva del Fresno, así como a pintores entre los que se encontraban Velázquez y Antonio Pereda y a “mercaderes de pintura” como Juan Carreño de Miranda, padre del retratista de Carlos II⁹⁷. Las adquisiciones no se realizaron solo en Madrid, ya que también tenemos constancia de compras de pinturas de paisajes en Toledo⁹⁸ y en Mallorca⁹⁹.

⁹⁵ *Relación de lo sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania, y en otras partes, desde abril del año pasado de 34 hasta abril deste presente año de 1635*, s.l, s.a. [BNE, Mss. 2366, ff. 71-72, transcrito en J. SIMÓN DÍAZ: *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1561-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 437].

⁹⁶ *Avisos de Madrid*, 11 de agosto de 1635; ASF, MPr, filza 4.960, f. 1055. Sobre las fuentes de los jardines del real sitio, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 76-78. Respecto a los modelos en los que se basó Cosme Lotti para diseñar algunas de ellas, D. GARCÍA CUETO: “El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati”, *Archivo Español de Arte*, 319 (2007), pp. 315-322.

⁹⁷ M. L. CATURLA: “Carreño, antes que pintor, fue mercader de pinturas”, *Archivo Español de Arte*, 154-155 (1966), p. 194.

⁹⁸ Anteriormente, para la decoración del palacio del Pardo en 1619 también se compraron pinturas de este género al arzobispo de Toledo. Sobre este tema, P. CHERRY: *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 169, nota 99.

⁹⁹ Villanueva se encargó de pagar los bastidores para montar las veinticuatro pinturas de paisajes, junto con otros doce que mando hacer “para las pinturas del salon grande” [Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634). BNE, Mss. 7.797, f. 112v, asiento 12].

Las piezas que se reunieron eran de muy distinta calidad, figurando entre ellas obras maestras de la talla de la *Fragua de Vulcano* y la *Túnica de José* realizadas por Diego Velázquez durante su primer viaje a Italia¹⁰⁰, o los lienzos de *Ticio* e *Ixión* de José de Ribera –que sin duda, como ya señaló Pérez Sánchez, constituían una severa advertencia contra la soberbia, la avaricia, la envidia y el poder tiránico¹⁰¹–, junto a otras obras que, a juzgar por su precio, debían de ser un tanto flojas y en algunos casos tuvieron que ser restauradas.

Respecto a la temática de las pinturas, la información contenida en los pagos es un tanto dispar, ya que encontramos sobre todo menciones a paisajes y “perspectivas”, muy acordes con el carácter de recreo del real sitio, incluyendo también distintas obras religiosas y mitológicas.

Por lo que se refiere a las autorías, en los documentos relativos a las adquisiciones para la decoración del palacio realizados en esta época predominan los nombres de grandes maestros antiguos y también modernos, principalmente italianos. Destacan un *Sátiro* y un cuadro de *Venus y Adonis* de Ribera adquiridos a don Rodrigo de Tapia¹⁰²; dos “de las Furias” y otros dos “de la fábula de Adonis” también del *Spagnoletto* comprados a la duquesa de Charela¹⁰³; el *Arca de Noé* de

¹⁰⁰ Se conservan, respectivamente, en el Museo del Prado: MNP, P-1171, y en Patrimonio Nacional: Monasterio de El Escorial, inv. 10014694. Sobre estas celeberrimas obras, véase un estado de la cuestión en J. PORTÚS PÉREZ (com.): *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, TF Editores/Museo del Prado, 2007, pp. 316-317; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011, pp. 120-125.

¹⁰¹ Sobre los distintos “condenados” de Ribera reunidos en el Buen Retiro, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Sobre los ‘monstruos’ de Ribera, y algunas otras notas riberescas”, *Archivo Español de Arte*, 187 (1974), en especial pp. 241-245; y M. FALOMIR FAUS (com.): *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Madrid/Barcelona, Fundación Amigos Museo del Prado/Galaxia Gutenberg, 2014, p. 67.

¹⁰² Este caballero de Santiago, que sabemos que contó con algún pintor a su servicio, según Carducho poseía una colección de obras de arte muy admirada “así en la muchedumbre, como en la bondad y elección de su buen gusto”. Sobre su figura, M. A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 317.

¹⁰³ MNP, P-1114 (*Ixión*) y MNP, P-1113 (*Tizio*). Sobre este tema, R. LÓPEZ TORRIJOS y J. L. BARRIO MOYA: “A propósito de Ribera y de sus coleccionistas”, *Archivo Español de Arte*, 257 (1992), p. 46; y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Ribera y España”, en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA (coms.): *Ribera. 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 82 y 266-269.

Bassano vendido por Crescenzi ¹⁰⁴, y una “Susana” de Luca Cambiaso, un original de Bassano y “la Danae de Tiziano” que vendió Velázquez —ésta última recientemente identificada por Miguel Falomir y Paul Joannides ¹⁰⁵—, junto con varias obras de su mano —las ya mencionadas *Túnica de José* y la *Fragua de Vulcano*—, así como un retrato de la reina y otro del príncipe Baltasar Carlos, y unos paisajes que algunos autores han identificado con las *Vistas de Villa Medici* ¹⁰⁶.

Además de estas compras, tenemos constancia de adquisiciones de pinturas a Francisco Gallego y a Juan de Segovia, entre las que destacan una fábula de *Lucrecia*, varios países de caza y otro “del robo de Elena” ¹⁰⁷. Igualmente, Eugenio Caxés tasó por orden del protonotario distintos cuadros de mano de Collantes y Acevedo con destino al Buen Retiro, entre los que estaban “un quadro de unos

¹⁰⁴ Tal vez se corresponda con este lienzo el conservado en el MNP, P-22. En ese caso, el cuadro finalmente se incorporó a la decoración del real alcázar, en cuyo inventario figura en 1636, lo cual nos hace tener aún más prevenciones a la hora de identificar las piezas que fueron adquiridas para la decoración del Retiro, dada la movilidad de las pinturas que formaban parte de la colección real entre los distintos palacios, sin que se hayan conservado en muchos casos testimonios documentales. Sobre este tema, M. FALOMIR FAUS (com.): *Los Bassano en la España del siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 27 y 88-89 y J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, pp. 61-64.

¹⁰⁵ Como recientemente ha publicado Miguel Falomir, en 1634 ingresó en la colección real la *Dánae* de Tiziano comprada por Velázquez en Italia (MNP, P-425). Esta pintura permaneció en el palacio del Buen Retiro hasta que algunos años antes de 1666 fue trasladada por Velázquez a las bóvedas del alcázar, ocupando su lugar la *Dánae* que Tiziano había enviado a Felipe II en 1553 y que actualmente se conserva en la colección Wellington. Sobre este tema, M. FALOMIR FAUS y P. JOANNIDES: “*Dánae* y *Venus* y *Adonis*: origen y evolución”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. extraordinario 1 (“*Dánae*” y “*Venus* y *Adonis*”; las primeras “poesías” de Tiziano para Felipe II”) (2014), p. 26.

¹⁰⁶ Es posible que fueran dos de los “quatro pajsicos” que Jerónimo de Villanueva compró a Velázquez en 1634, como ha señalado Javier Portús [J. PORTÚS PÉREZ: “Diego Velázquez. Vista del jardín de la Villa Medici”, en A. ÚBEDA DE LOS COBOS *et alri* (coms.): *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650*, Madrid, Museo del Prado, 2011, ficha 57, p. 170]. Otros autores discrepan de esta posibilidad al hallarse ambas pinturas inventariadas en el alcázar en 1666 (J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 119), si bien en nuestra opinión éste no es un argumento determinante, ya que tenemos constancia de otras pinturas inventariadas en la residencia oficial del monarca tras la muerte de Felipe IV que hasta apenas algunos años antes habían estado en el Retiro.

¹⁰⁷ AHPM, prot. 4.685, s. fol., citado en M. L. CATURLA: “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, 33/132 (1960), p. 336.

mueritos resucitando” y otro “de una Troya”, un “pays grande con una ciudad y una caída de agua” y varios paisajes que probablemente se corresponden con los conservados de Collantes en el Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Wallraf-Ricartz de Colonia¹⁰⁸.

En algunas ocasiones, en los pagos se especifica el lugar al que estaban destinadas las obras, que en su mayoría fueron colocadas en los cuartos de los soberanos. En el caso de los lienzos comprados a Velázquez, se distingue entre “las pinturas que a dado y otras que hace para Buen Retiro”, las “que dio para adorno del cuarto real del Buen Retiro”, y lo

[...] que montaron las pinturas así las q entrego de mano agena [...] como las que asimismo a entregado de la suya propia [...] todas ellas p[ar]ª el Salon grande y Cassa R[e]l de Buen Retiro.

También resulta muy curiosa la compra de un cuadro de grandes dimensiones (1,90 m de alto por 2,10 m de ancho) y ocho cenefas de pinturas que imitaban una tapicería, con las que se querían “suplir los blancos” que había dejado en “la antesala y la antecámara” la colgadura que se había descolgado de dichas estancias¹⁰⁹.

Entre las cuentas por restaurar y componer pinturas del archero “Isach Guillermo”¹¹⁰ –autor de una vista del Buen Retiro que le fue encargada por el

¹⁰⁸ Los cuadros de Collantes se conservan en el Museo del Prado con los siguientes números de inventario: P-666 (*Visión de Ezequiel: la Resurrección de la carne*, 177 x 205 cm), P-3086 (*El incendio de Troya*, 145 x 197 cm), P-2849 (*Paisaje*, 75 x 92 cm) y P-667 (*Paisaje frondoso*, 65 x 80 cm); y en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, inv. 2238 (*Paisaje*, 100 x 100 cm). El “paisaje con una caída de agua” se conserva en la RABASF, inv. 619 (183 x 242 cm). Está firmado y fechado: “Fran.co Collantes fecit / 1634”). Sobre su adquisición para el Retiro, M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ: *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, p. 42. Respecto a las distintas pinturas que el artista realizó para el Buen Retiro véase también una propuesta de identificación en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes”, *Archivo Español de Arte*, 139 (1962), en especial pp. 254-257, y D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez (*Historia de la pintura española*), 1983, pp. 43-62.

¹⁰⁹ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de noviembre de 1634 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asiento 18).

¹¹⁰ Isaac Guillermo fue archero de Corps desde el primer tercio de 1631 hasta el último de 1637. Sobre su figura, P. CHERRY: *Arte y naturaleza. El bodegón español...*, *op. cit.*, p. 503; y J. E. HORTAL MUÑOZ: *Las Guardias Reales de los Austrias hispanos*, Madrid, Polifemo, 2013, p. 611.

conde-duque de Olivares en 1633¹¹¹–, se citan “tres países que hiço para sobre tres puertas de la alcova”¹¹². Asimismo, un pago que hizo otro de los cortesanos que intervinieron en el proceso, don Diego Suárez, especifica que fue por “las pinturas para las alcovas de la casa de Buen Retiro”¹¹³.

Además de las obras que se encargaron de comprar Jerónimo de Villanueva y el conde de Castrillo, gracias a un documento inédito conservado en el Archivo General de Simancas tenemos constancia de que en 1634 también se adquirieron distintas pinturas para decorar el cuarto de la reina¹¹⁴. Entre ellas destacan dos paisajes de Collantes y una *Dido* de Blas de Prado –si bien ésta se sustituyó finalmente por un bodegón de frutas por ser “pintura desnuda”, atendiendo de este modo a las indicaciones que en 1632 hizo fray Hortensio Félix Paravicino encaminadas a evitar que colgaran “en aposentos cristianos [...] estos lienzos gentiles”¹¹⁵–,

¹¹¹ Asiento 595, libranza de 12 de septiembre de 1633 por la que se dio orden de pagar a “Hisach Guillermo duzientos reales a q^a de una prespetiba. Su ex^o el sr conde que m[an]^{do} se hiziese p^a la dha obra [del Buen Retiro] dio carta de pago ante el dicho s^{no} en veinte de tiembre del dho an^o”[1633] (AGS, TMC, 4^a época, leg. 3.763, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 109).

¹¹² Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de noviembre de 1634 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asiento 27). Las noticias que tenemos sobre sus distintos trabajos parecen señalar que estaba especializado en la realización de vistas y paisajes. Tenemos constancia de que el 28 de mayo de 1631 se le pagaron 1.400 reales por dos cuadros que pintó –tasados por Diego Velázquez–, “el uno de quince pies de largo de la çesion ynterior de la nabegacion del agua que viene desde el balle de Amaniel al alcazar desta dha villa y el otro de quatro pies y medio en quadrado de la fachada de palacio y ynterior de la fuente de la dha agua” (AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1bis-3). En septiembre de 1633 se hizo otro pago de 200 reales por “una prespetiba que su ex^a el conde duque mando se hiziese” (J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 109).

¹¹³ AGS, CMC, 3^a época, leg. 2.294, exp. 3, citado en J. M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales”, *Archivo Español de Arte*, 259-260 (1992), pp. 298-299, doc. 12.

¹¹⁴ Cuentas para la decoración del cuarto de la reina, noviembre de 1634 (AGS, DGT, inv. 24, leg. 583). Hemos dado un avance sobre este tema en M. SIMAL LÓPEZ: “Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1635)”, en B. J. GARCÍA GARCÍA (coord.): *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 137-178.

¹¹⁵ J. PORTÚS PÉREZ: “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 9 (1996), p. 92.

así como un lienzo de Pedro Orrente de la *Parábola de la cizaña* conservado en el Museo del Prado¹¹⁶, otras dos pinturas de “un Orfeo y un Basan” –de nuevo el desnudo se sustituyó finalmente por un “lienço grande de la ciudad de Paris que se compro a Agustín Çipricindo”–, un lienzo grande de la ciudad de Sevilla¹¹⁷, dos pinturas de diferentes animales obra de Snyders, cuatro lienzos “uno de Troya, otro de la batalla de Lugel, otro de la batalla de las amazonas y el otro de una mascara en palacio de noche”, seis pinturas grandes “de cosas del Testamento viejo y la una larga y angosta de la escalera de Jacob”, y otra de “Esneylei [Snyders] de la caça de un javali”. De nuevo las compras se hicieron a miembros de la corte como el regidor Pedro de Arce¹¹⁸, a través de Pedro de Orrente y a pintores como Juan de la Corte¹¹⁹ o Angelo Nardi.

¹¹⁶ MNP, P-2421, 100 x 140 cm.

¹¹⁷ En el siglo XVII había varias vistas de Sevilla en la colección real. En el inventario del alcázar de 1636 aparece mencionada en el salón grande de las fiestas públicas una vista de “la çiudad de Sevilla mirada por la parte de Triana en que se demuestra el río y el puente” (AGP, AG, leg. 768-1, exp. 2, f. 20). Aunque por las dimensiones de la pintura comprada para el Buen Retiro es posible identificarla con la vista anónima de *El arenal de Sevilla* fechada hacia 1600 conservada en el Museo Nacional del Prado (P-4779, 297 x 147 cm), la tabla de correspondencia realizada entre 1787 y 1789 de los números de inventario que tenían las pinturas existentes en el palacio del Buen Retiro ese año y en 1716 (AGP, Reinados, Fernando VII, caja 544, exp. 20). El inventario de pinturas del Buen Retiro redactado en 1716, fecha en que las obras fueron numeradas por primera vez con grandes cifras blancas, se conserva en AGP, Administrativa, leg. 773 [Inventarios, leg. 14], exp. 1) nos hace descartar esa posibilidad, ya que según este documento este cuadro fue trasladado al real sitio desde Valladolid en una fecha indeterminada, posterior a 1716, por lo que muy probablemente no se corresponda con la vista adquirida en la década de 1630 con destino al cuarto de la reina. Sobre los distintos inventarios del Retiro y la numeración de sus pinturas, véase M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación”, en I. SOCÍAS BATET y D. GKOZGKOU (coords.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, pp. 371-394.

¹¹⁸ Sobre el propietario de *Las hilanderas* de Velázquez, M. L. CATURLA: “El coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó *Las Hilanderas*, de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 84 (1948), pp. 292-304; y el trabajo de Fernando Marías, que proporciona una visión más ajustada de la relación de don Pedro con las obras de arte [F. MARÍAS FRANCO: “Don Pedro de Arce, ¿coleccionista o regatón? y las *Hilanderas* de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 304 (2003), pp. 418-425].

¹¹⁹ Respecto a las obras que hizo para el Retiro, D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC/Instituto Diego

Respecto a la procedencia de las numerosas pinturas realizadas por Pedro de Orrente que decoraban el Buen Retiro, gracias al tratado de Lázaro Díaz del Valle sabemos “que se recogieron por orden del conde duque de Olivares [...] para adorno de aquel palacio”, y en su mayoría constituían series de tema religioso ¹²⁰.

Otro capítulo de gran importancia para la decoración del Retiro lo constituyen los encargos a diversos artistas españoles de varias series de pinturas destinadas a alhajar las principales estancias de aparato del palacio, que componían un discurso sobre la identidad y los triunfos de la monarquía hispana: los retratos ecuestres, las pinturas de batallas y distintas escenas de la vida de Hércules para el Salón de Reinos, y las series de reyes godos, soberanos de Navarra y Aragón y duques de Milán para el resto de estancias de la galería del cierzo, que analizaremos más adelante en el contexto de los espacios para los que fueron encargadas. Sin olvidar otros conjuntos menores, como la serie de lienzos realizadas por Juan de la Corte que narran la expedición del Capitán General don Lope de Hoces contra los holandeses en Brasil entre 1635 y 1636 ¹²¹.

Velázquez (*Historia de la Pintura Española*), 1969, pp. 354-368; A. MARTÍNEZ RIPOLL: “Juan de la Corte. Pintor flamenco en el Madrid de Calderón”, *Goya*, 161-162 (1981), pp. 312-321; y M. M. DOVAL TRUEBA: *Los “velazqueños”: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 319-320.

¹²⁰ D. GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, pp. 279-280. Angulo y Pérez Sánchez, basándose en las dimensiones de las pinturas de Orrente mencionadas en el inventario redactado tras la muerte de Carlos II, apuntan a que las obras de este artista citadas por Díaz del Valle en el Retiro pudieron formar parte de series relativas a la vida de Gedeón (*Tropas de Gedeón*, MNP, P-1135), Abraham (*Abraham e Isaac camino del sacrificio*, MNP, P-3330), Jacob (*Labán busca los ídolos*, MNP, P-1017), y distintas escenas del Nuevo Testamento (*Entrega de las llaves a San Pedro*, MNP, P-3052; *la Crucifixión*, MNP, P-1016; *Noli me tangere*, MNP, P-1019; y la ya mencionada *Parábola de la cizaña*, MNP, P-2124). Su identificación resulta muy compleja debido a que durante la Guerra de Independencia el pintor Manuel Palomino borró, por orden de Quilliet, las marcas que identificaban a las pinturas como obras de la colección real. Sobre este tema, D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez (*Historia de la pintura española*), 1972, pp. 269, 275, 293, 314, 319, 321-322 y 324-325.

¹²¹ Respecto a este conjunto, del que se conservan seis cuadros (MNP, P-5945 a P-5950) depositados en el Museo Naval, véase M. ALFONSO MOLA y C. MARTÍNEZ SHAW (coms.): *Esplendores de Espanha. De El Greco a Velázquez (1580-1640)*, Río de Janeiro, Tacano Editora, 2000, pp. 90-91; y J. I. GONZÁLEZ-ALLER: *Catálogo-guía del Museo Naval de Madrid*, 3 vols., Madrid, Ministerio de Defensa, 2006, vol. I, pp. 454-458.

• *Esculturas*

Respecto a las estatuas compradas y encargadas para el Buen Retiro, sin duda la pieza más notoria fue el retrato ecuestre de Felipe IV realizado en Florencia por Pietro Tacca, que se colocó en el jardín de la reina en octubre de 1642, asunto que abordaremos en el apartado dedicado a las obras encargadas en Italia.

En relación al resto de esculturas, en su inmensa mayoría destinadas a decorar los jardines del real sitio, son pocas las noticias que se han conservado ya que, como explicaremos más adelante, con las piezas disponibles en la colección real se cubrieron las principales necesidades.

Hay constancia del pago por parte de Jerónimo de Villanueva de 18.000 reales al marmolista Diego de Viana por las piedras y fuentes de Tortosa que estaba labrando para los jardines del Retiro¹²², de las que se conserva un diseño en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid dado a conocer por M^a Luisa Caturla¹²³. Consistía en una fuente de tres tazas, decorada con un escudo colocado en el vástago que sostenía la última, y rematada en la parte superior por una escultura femenina que, a juzgar por la lanza y el casco que lleva, probablemente representaba a Palas Atenea. También tenemos constancia de que en 1634 se pagaron 2.200 reales a Bartolomé Zumbigo por la realización de una fuente para el jardín principal de Su Majestad junto a la torre del reloj y por la entrega de tres tazas de mármol de san Pablo, además de “dos tazas y dos pedestales” de este mismo material para la ermita de san Pablo realizados en 1637¹²⁴. Además, en dicho año de 1637 la estatua de Felipe IV encargada para la fachada de la nueva cárcel de corte —a la que tal vez corresponda la cabeza que se conserva en el Museo del Prado¹²⁵— fue

¹²² Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 111, 20, asiento 11). Sobre las fuentes, que se hicieron *ex profeso* para los jardines, *Avisos de Madrid*, 26 de agosto de 1634; ASF, MPr, filza 4.960, ff. 435v-437.

¹²³ El diseño se conserva en el AHPM, prot. 5.283, f. 923, y fue dado a conocer sin citar procedencia (M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 39). La cédula de paso está fechada el 15 de junio de 1637 (AHN, Consejos, libro 636, f. 441, citada en J. M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 302, doc. 31).

¹²⁴ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, pp. 113 y 119.

¹²⁵ MNP, E-524. Tiene una altura de 41 cm (R. COPPEL ARÉIZAGA: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de Época Moderna, siglos XVI-XVIII*, Madrid/Santander, Museo del Prado/Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 152-153).

finalmente instalada, por decisión del conde-duque de Olivares, en el Buen Retiro¹²⁶, en un deseo de reforzar la imagen dinástica del soberano en el real sitio.

• *Tapices*

Otro de los elementos de enorme importancia en la decoración del palacio fueron los tapices. Constituían un componente fundamental para la decoración del Buen Retiro, tanto por su elevado valor como por el hecho de que, en invierno, “cuando se cuelgan”¹²⁷, además de abrigar las estancias, constituían la decoración principal del real sitio¹²⁸.

Además de los paños que “donaron” los distintos miembros de la parentela de Olivares para decorar el palacio con motivo de su inauguración a los que ya hemos hecho alusión, posteriormente se adquirieron otras series¹²⁹. A partir de 1634 Jerónimo de Villanueva se encargó de comprar a Diego Ortiz de Vargas una tapicería de las *fábulas de Diana* de ocho paños¹³⁰, a la viuda de Simón Suárez

¹²⁶ *Avisos* de Madrid, 27 de junio de 1637; ASF, MPr, filza 4.963, ff. 375v-376.

¹²⁷ Fragmento del inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro de 1661. Véase una transcripción en M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 20.

¹²⁸ Sobre el elevado número de tapices presentes en el Buen Retiro y su gran calidad resulta muy elocuente la descripción que hizo del real sitio en 1659 el mariscal Antonio de Gramont, embajador extraordinario de Luis XIV cuando vino a Madrid para pedir la mano de María Teresa de Austria (J. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 6 vols., Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, vol. 3, p. 375).

¹²⁹ En relación a las colecciones de tapices de los principales cortesanos en esta época, V. RAMÍREZ RUIZ: *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

¹³⁰ Forma parte de la colección de Patrimonio Nacional (serie 43) y conserva los ocho paños realizados en seda y lana. Las cenefas están adornadas con los escudos de los Toledo y los Osorio y posiblemente fueron tejidos para don Pedro Álvarez de Toledo y Osorio y Colonna, y marqués de Villafranca, duque de la Fernandina, nieto del virrey de Nápoles don Pedro de Toledo (P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 6-14; y V. RAMÍREZ RUIZ: *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española...*, *op. cit.*, pp. 178-179). Sobre su figura como coleccionista, M. M. ESTELLA MARCOS: “La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo”, en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, W. RINCÓN GARCÍA (eds.): *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX. XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid, CSIC, 2008, p. 223.

otra de *países*, y a la marquesa de Bayona otra de la *historia de Decio* de seda y lana tejida en Bruselas sobre cartones de Rubens¹³¹.

El conde de Castrillo también realizó numerosas adquisiciones. En las cuentas de 1634 consta la compra de una tapicería de diez paños de oro y seda al duque de Alburquerque¹³², un tapiz de oro y seda a Domínguez de Salamanca y otra tapicería de seda al mercader flamenco “Juan Canbue”¹³³. En una segunda compra efectuada en 1635 Castrillo adquirió al marqués de Villena nueve paños de una serie de los jardines de *Vertumno y Pomona* “con oro” y al conde de Riela una tapicería de seis paños de la *historia de Faetón*¹³⁴, tejida en Florencia¹³⁵.

En las cuentas de las adquisiciones del presidente del Consejo de Indias de 1638 también consta la compra en la almoneda de don Fadrique de Toledo de una tapicería de la *historia de Alejandro Magno*¹³⁶, y al tapicero real Pedro Biquemans

¹³¹ Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 111v, asiento 10). Se conserva en Patrimonio Nacional (serie 53) y actualmente consta de cinco paños. Sobre este tema, véase P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII, op. cit.*, pp. 98-103 y C. HERRERO CARRETERO: *Rubens 1577-1640. Colección de Tapices*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 27-43, y 78-91.

¹³² Es posible que ésta fuera la tapicería formada por once paños de la *historia de Troya* que figuraba en la tasación de tapices del duque realizada en 1613: “Once paños de tapicería de oro y seda y lana muy rica de la historia de Troya, labrados en Bruselas, que tiene trescientas y noventa y dos anas y una cuarta” [M. T. CRUZ YÁBAR: *La tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1996, p. 368].

¹³³ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de noviembre de 1634 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 3, 5 y 11).

¹³⁴ Realizados en seda y lana en Florencia en la *arazzzeria medicea* hacia 1620 sobre cartones de Alessandro Allori, se conserva en Patrimonio Nacional (serie 55) y actualmente la serie se compone de 6 paños [P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII, op. cit.*, pp. 110-116; C. HERRERO CARRETERO: “Historia de Faetón”, en *Patrimonio Nacional. Antic Reial Patrimoni. Tapisso, Armes i Arnesos*, Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura, 1990, pp. 13-50; C. HERRERO CARRETERO: “Faetonte chiede a Febo il permesso di condurre il suo carro”, en M. HOCHMANN (com.): *Villa Medici: Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de’Medici*, Roma, De Luca, 1999, pp. 238-239.

¹³⁵ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de abril de 1636 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 1 y 2).

¹³⁶ En las colecciones de Patrimonio Nacional se conserva una serie de la *Historia de Alejandro* (serie 35) tejida en Bruselas a finales del siglo XVI realizada en oro, plata, seda y lana

de otras dos, una de la *historia de Teseo*¹³⁷ y otra de la *historia de la vida del hombre*, ambas de nueve paños¹³⁸.

Además de estas adquisiciones, tenemos constancia a través de las cuentas conservadas en el Archivo General de Simancas dadas a conocer por Azcárate, de que a Pedro Biquemans se le compró en 1635 otra serie realizada en Bruselas de la *historia de la vida del hombre* compuesta por ocho paños¹³⁹, y asimismo fueron adquiridos doce tapices pequeños para el cuarto del príncipe, y una tapicería de la *historia del caballero en su aldea* al conde Pere¹⁴⁰.

• *Mobiliario*

Además de los muebles adquiridos para el Retiro con motivo de su inauguración, en el palacio se reunieron numerosas piezas procedentes del norte de Europa, como los escritorios alemanes comprados a Jean de Croÿ, II conde de Solre¹⁴¹,

compuesta por once paños. Sobre este tema, P. JUNQUERA DE VEGA y C. HERRERO CARRETERO: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. I: *Siglo XVI, op. cit.*, pp. 248-262.

¹³⁷ Patrimonio Nacional, serie 56. Conserva los nueve paños y fue realizada en seda y lana en Bruselas en la manufactura de Jan Raes UU (1620-1637) sobre cartones de Antonio Sallaert (P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII, op. cit.*, pp. 117-126).

¹³⁸ En las colecciones de Patrimonio Nacional se conservan dos series con este tema: la serie 58, formada por siete paños y la 59, con seis, ambas tejidas en seda y lana en Bruselas hacia 1630 sobre cartones de Antonio Sallaert, si bien no sabemos cuál fue la que alhajó el Retiro. Sobre este tema, P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII, op. cit.*, pp. 134-148. En 1651 se solicitó una de estas series de tapices para colgarlas en una pieza destinada a la infanta Margarita (RAH, 9/1075, f. 322).

¹³⁹ Tuvo un coste de 25.920 reales, y el conjunto estaba formado por ocho paños con unas medidas de 270 anas, a 96 reales cada una (J. M. DE AZCÁRATE: "Anales para la construcción del Buen Retiro", *op. cit.*, p. 114).

¹⁴⁰ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de diciembre de 1638 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 17-20). Barbara von Barghahn sugiere que se trate de una serie con la historia de Amadis de Gaula (B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, 2 vols., Nueva York, Garland, 1986, vol. 1, p. 117).

¹⁴¹ Durante su juventud fue gentilhomme de cámara del archiduque Alberto y capitán de infantería de Bruselas. Caballero de la Orden del Toisón desde 1614, desde su llegada a España en 1624 formó parte del Consejo de Estado y fue nombrado gentilhomme honorario de la cámara del rey. En 1628, el conde-duque de Olivares le incluyó en el Consejo

y también muebles italianos, entre los que destacaba un valioso *stipo* destinado a la cámara del rey y varios tableros de piedras duras.

Entre las compras realizadas por Jerónimo de Villanueva figuraban desde un catre de la India, numerosos bufetes de ébano y caoba, una cama de palosanto para el servicio de Su Majestad y una papelera, a un cajón grande de sacristía hecho en nogal ¹⁴².

Del mismo modo, el conde de Castrillo, en la primera campaña de adquisiciones que realizó en 1634, compró valiosos escritorios y bufetes a distintos miembros de la corte: al ebanista “Jaques de Leon” dos escritorios de ébano, concha de tortuga y bronce; al II conde de Solre, dos bufetes de jaspe con escritorios de esmalte a imitación de lapislázuli y de ébano y fíbulas de bronce dorado y los pies de lo mismo; al duque de Alburquerque dos escritorios de ébano guarnecidos de plata en forma de punta de diamante; y a Alonso Gutiérrez Grimaldo un escritorio de ébano y plata. Además, Castrillo también adquirió “pies” para los bufetes de piedra, así como espejos grandes, y numerosas molduras, pequeñas estatuas, relojes y adornos para los muebles, así como tablones de madera de caoba para hacer sillas ¹⁴³.

En 1635 las compras realizadas por Castrillo se centraron en el amueblamiento del cuarto de los reyes. Tenemos constancia de pagos para “chicar la cama dorada de Su Mag^d”, la compra de una cama grande de plata para el rey ¹⁴⁴

de Flandes y desempeñó importantes misiones diplomáticas en Francia, Polonia, Alemania y los Países Bajos. Sobre su faceta como coleccionista, P. CHERRY: *Arte y naturaleza. El bodegón español...*, *op. cit.*, pp. 175-178; y J. J. PÉREZ PRECIADO: “Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Noblemen”, en H. VLIEGHE y K. VAN DER STIGHELEN (eds.): *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, Turnout, Brepols, 2005, pp. 17-36.

¹⁴² Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, ff. 172v-173, 114v, 114bis y 115, asientos 3, 7, 28, 33 y 36; *Idem* (1636-1637), f. 133v, asiento 6; e *Idem* (1637-1639), ff. 151v y 152v, asientos 3 y 6.

¹⁴³ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de noviembre de 1634 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 1-3, 6-10 y 14).

¹⁴⁴ La cama se componía de cuatro columnas, con sus pies y cabecera con veinte columnas pequeñas y sus cartelas, y rematada con un águila en la cabecera con las armas de Su Majestad. Sobre este tipo de mobiliario argenteo, presente en las principales cortes del momento, véase C. ARMINJON (dir.): *Quand Versailles était meublé d'argent*, París, Réunion des Musées Nationaux/Château de Versailles, 2007.

y la adquisición de un escritorio a modo de tocador, así como dos biombos, y la realización de veinticuatro bufetes de caoba que se hicieron con tablones de esta madera comprados a varios particulares ¹⁴⁵.

Pasado algún tiempo, debido a las necesidades del real sitio, en las cuentas de adquisiciones realizadas por Castrillo en 1638 figuran pagos por compras de nuevos tablones de caoba traídos desde Sevilla ¹⁴⁶.

Respecto a muebles fabricados en España, también tenemos constancia del envío al Retiro de dieciséis mesas de jaspe procedentes de Tortosa en 1634 ¹⁴⁷ y de la compra de “una mesa de trucos con su paño verde y caxones, diez candeleros de madera, dos pares de bolas de marfil y seis tacos” en diciembre de 1635 ¹⁴⁸.

Desafortunadamente, ninguna de estas piezas se ha conservado.

· *Alfombras*

Otro aspecto fundamental para la decoración del palacio fueron las alfombras, que cubrían los suelos durante el invierno y que en verano eran sustituidas por estereras.

Tenemos constancia de la presencia en el real sitio en el momento de su fundación de un total de cuarenta y seis ¹⁴⁹, entre las que se encontraban importantes piezas procedentes de la India, Persia, Turquía, y también de producciones españolas como Alcaraz ¹⁵⁰, valiosas por su calidad y, en la mayoría de ocasiones,

¹⁴⁵ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de abril de 1636 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 5, 18, 38 y 39).

¹⁴⁶ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 1638 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 15 y 25).

¹⁴⁷ Cédula de paso fechada el 3 de junio de 1634 (AHN, Consejos, libro 636, ff. 309-310, citado en J. M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 301, doc. 30).

¹⁴⁸ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴⁹ Así consta en el inventario de géneros del guardarropa, tapicería y furriera del Retiro redactado en 1755 (AGP, BR, c. 11.752, exp. 31). Véase también *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 215-218.

¹⁵⁰ Respecto a la presencia de alfombras en los sitios reales, P. BENITO GARCÍA: “El alcázar vestido de seda. Colgaduras y alfombras de S. M. C. Carlos II”, en F. CHECA CREMADES (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid/Nerea, 1994, pp. 308-317, especialmente p. 313.

por su considerable tamaño, que fascinaron a los viajeros que visitaron el real sitio ¹⁵¹. A través de las cuentas de Jerónimo Villanueva hemos contabilizado la compra de dieciocho alfombras, cuatro de ellas con unas dimensiones que oscilan en torno a los diez metros de largo y entre tres y cinco de ancho ¹⁵².

El conde de Castrillo también adquirió varias alfombras, entre ellas una “del cairo” que se colocó en la tarima de un dosel en el cuarto del cierzo –muy posiblemente en el Salón de Reinos–, y otras siete procedentes de la India, El Cairo, Turquía y “Levante”. Además, corrió con los gastos de hacer una alfombra entrapada con unas dimensiones de más de veintiocho metros de largo por seis de ancho ¹⁵³.

Además, se conservan cuentas del cargo del guardajoyas por la compra de varias alfombras de la India y Persia para el real sitio en 1634 ¹⁵⁴.

Traslados de obras de arte de los Reales Sitios (1633-1638)

Tal y como había ocurrido en anteriores ocasiones, la inauguración del Buen Retiro conllevó una revisión de las obras de arte y del mobiliario que decoraban los distintos reales sitios, de cara a seleccionar los más adecuados para alhajar el nuevo palacio. Los encargados de esta tarea fueron los responsables de realizar las adquisiciones necesarias para alhajar la nueva residencia regia, don Jerónimo de Villanueva y el conde de Castrillo.

El principal damnificado de la creación del Buen Retiro fue el palacio de La Ribera de Valladolid ¹⁵⁵, que resultó poco frecuentado durante el reinado de

¹⁵¹ A este respecto, la marquesa de Villars, mujer del embajador francés en España, en una carta fechada en Madrid el 15 de diciembre de 1679 confesaba haber visto en el Retiro “la alfombra más bella que jamás haya podido verse” [J. L. CHECA CREMADES (ed.): *Madrid en la prosa de viaje*, I: (siglos XV, XVI y XVII), Madrid, Comunidad de Madrid, 1992, pp. 155-157].

¹⁵² Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 173v, asiento 8). Y cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de abril de 1636 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asiento 3).

¹⁵³ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de noviembre de 1634 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 16, 17 y 19); e *Idem*, 30 de abril de 1636, asiento 3.

¹⁵⁴ AGS, DGT, inv. 24, leg. 583.

¹⁵⁵ Sobre las colecciones que alhajaban este real sitio en tiempos de Felipe III, véase J. M. FLORIT: “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada ‘La

Felipe IV¹⁵⁶. En 1633 se decidió trasladar al Retiro el grueso de su colección de pintura y once “candilones” de plata¹⁵⁷. El encargado de hacer la selección fue Francisco de Praves, veedor y contador de las obras de Valladolid, definido como “persona inteligente” en el arte de la pintura¹⁵⁸.

Las obras escogidas, que ascendían a un total de sesenta y ocho pinturas, fueron trasladadas a Madrid en dos envíos en 1635 y 1636¹⁵⁹. La mayoría fueron remitidas al Buen Retiro con sus marcos, y entre ellas destacan de la serie de los *Planetas* obra de Pietro Facchetti basadas en cartones para mosaicos de Rafael de la capilla Chigi de santa María del Popolo¹⁶⁰ y otra con distintas escenas del

Ribera’ de Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 162/tomo XIV (1906), pp. 153-170; y J. PÉREZ GIL: *El Palacio de la Ribera: recreo y boato en el Valladolid cortesano*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2002, pp. 98-106 y 134-139.

¹⁵⁶ Erróneamente se ha señalado que también se trasladaron pinturas procedentes de Aranjuez (J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 278, nota 56). Sin embargo, tras consultar la fuente citada (Memorial fechado el 14 de mayo de 1635, AGP, Registros, T. 26, f. 33) hemos confirmado que este documento únicamente se refiere a las pinturas trasladadas desde Valladolid.

¹⁵⁷ M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV...*, *op. cit.*, tomo I (CODOIN, 69), p. 287.

¹⁵⁸ Felipe IV dio orden el 12 de mayo de 1635 de que se revisasen todas las pinturas que había en el palacio “por si hubiere algunas que tengan estimación para que se trayga” y que un experto en pintura las viese para excluir de la lista de obras seleccionadas aquellas que no fueran dignas de traerse (AGP, Registros, T. 26, f. 32v). Por esta causa se redactó un inventario de las obras que estaban en buen estado, y que podrían ser de interés (AGP, AP, Valladolid, c. 10.977, exp. 41)

¹⁵⁹ Un primer listado de las pinturas que podían ser trasladadas desde Valladolid, fechado el 24 de junio de 1635, se conserva en AGP, AP, Valladolid, c. 10.977, exp. 41. De este conjunto se hizo una selección, mandándose un primer envío a Madrid de sesenta y cuatro pinturas y once “candilones” de plata, entregado por Francisco de Praves, veedor del palacio de Valladolid, el 6 de julio de 1635 y en septiembre de 1636 se trasladaron otros cuatro lienzos. El documento, conservado en AGP, Registros, T. 26, f. 33, fue transcrito sin indicar signatura y a falta de dos asientos, en J. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a la provincia de Valladolid*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1898-1901 [reed.: Valladolid, Ámbito, 1992], p. 617, y también ha sido citado en J. PÉREZ GIL: *El Palacio de la Ribera...*, *op. cit.*, p. 104, nota 282.

¹⁶⁰ La serie consistía en siete lienzos obra de Pietro Facchetti basados en los cartones para mosaicos realizados por Rafael en 1516 para la capilla del príncipe Chigi en la iglesia de Santa María del Popolo que representaban las Constelaciones y los siete planetas acompañados de ángeles y de signos del zodiaco. En el palacio de la Ribera estaban colocados

Génesis copiadas por el mismo autor del ciclo original de Francesco Salviati en el tambor de dicha capilla¹⁶¹, ambas traídas a España por Rubens en 1603 como regalo del duque de Mantua al de Lerma. También se trasladaron desde el palacio vallisoletano once pinturas de los meses atribuidas a Bassano¹⁶², una *Anunciación a los pastores*¹⁶³ y una *vista del embarco del Dux en Venecia* también obra del maestro

en la galería baja según consta en el inventario de 1607 (J. M. FLORIT: “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real...”, *op. cit.*, p. 154). Actualmente se conservan en el Museo del Prado y tienen unas medidas de 174 x 133 cm (P-306, *El sol. Apolo con el signo de Leo*; P-307, *La Luna. Diana con el signo de Cáncer*; P-308, *Marte con los signos de Aries y Escorpión*; P-309, *Mercurio con los signos de Géminis y Virgo*; P-310, *Venus con los signos de Libra y Tauro*; P-311, *Saturno con el signo de Capricornio*; P-312, *Las constelaciones*). Sobre este conjunto, J. M. RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España*, Vol. II: *Rafael y su escuela*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 129-132.

¹⁶¹ En el palacio de la Ribera los ocho cuadros estaban colocados en la galería baja según consta en el inventario de 1607 (J. M. FLORIT: “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real...”, *op. cit.*, p. 154). Dos de las pinturas actualmente se encuentran en paradero desconocido y el resto de las que se han conservado están repartidas entre las colecciones del Museo del Prado (P-514, *El espíritu de Dios elevado sobre las aguas*; P-515, *Separación de la luz y las tinieblas*; P-516, *La creación de los animales*; P-517, *La creación de la mujer*; y P-518, *Adán recibiendo de Eva el fruto prohibido*) y Patrimonio Nacional (Palacio de Riofrío, *Dios creando el cielo y la tierra*). Sobre estas obras, J. M. RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 163-165.

¹⁶² Cinco de ellos estaban colocados en el palacio de la Ribera en el “tercer aposento” según consta en el inventario de 1607, si bien se les daban unas medidas de “tres varas de largo y dos de alto”, y se calificaban de “originales de baçan” (J. M. FLORIT: “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real...”, *op. cit.*, p. 156). Muy probablemente estas pinturas se corresponden con las once que fueron restauradas y dorados sus marcos por el pintor Simón López (Libranza de 3 de junio de 1637. AGS, TMC, 4ª época, leg. 3764, f. 61). Actualmente siete se conservan en el Museo del Prado (P-5024, *Abril con el signo de Tauro*; P-3919, *Mayo con el signo de Géminis*; P-3918, *Junio con el signo de Cáncer*; P-3920, *Julio con el signo de Leo*; P-3921, *Septiembre con el signo de Libra*; P-3944, *Octubre con el signo de Escorpio*; y P-3945, *Diciembre con el signo de Capricornio*), ya que algunos estaban depositados en el Tribunal Supremo y fueron destruidos por el incendio que sufrió el edificio en 1915. Sobre esta serie, J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, *op. cit.*, pp. 141-147.

¹⁶³ En el palacio de la Ribera estaba colocado en el “tercer aposento” según consta en el inventario de 1607, y era obra de “Baçan original” (J. M. FLORIT: “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real...”, *op. cit.*, p. 156). Se conserva en el MNP, P-24. Respecto a este lienzo, J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, *op. cit.*, pp. 154-156.

de la Laguna ¹⁶⁴, así como una copia del *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* de Tiziano atribuida a Blas de Prado ¹⁶⁵. En la nómina de obras enviadas al Retiro también encontramos diversos retratos de miembros de la Casa de Austria —entre los que figuraban los de Isabel de Valois o Margarita de Parma—, una pintura que representaba la entrada en Madrid de la reina Margarita, así como escenas de batallas en los Países Bajos, representaciones de “la toma de Valencia” y “de Antequera” protagonizadas por antepasados del duque de Lerma que fueron pintadas por Carducho ¹⁶⁶, vistas del real sitio de Valsaín y de la isla de Goa, y varias series de los cuatro elementos y de los meses del año, entre otras obras.

También se pensó en llevar al Retiro la taza y el pilar de la fuente de *Caín y Abel* —cuyo grupo escultórico había sido regalado al príncipe de Gales en 1623 ¹⁶⁷—, pero la idea se desechó al ver que “no podía servir quitada de allí” porque al volver a montarse se desharía el alabastro ¹⁶⁸.

Asimismo, a pesar de las afirmaciones de algunos investigadores, no tenemos constancia del traslado de tapices de ninguno de los palacios reales de Valladolid al Buen Retiro ¹⁶⁹.

Además del palacio de la Ribera, de Valladolid también se trajeron por real orden de 21 de mayo de 1635 “unas portadas y chimeneas de marmol y jaspe que

¹⁶⁴ En el palacio de la Ribera estaba colocado en el “tercer aposento” según consta en el inventario de 1607 y se calificaban de “original de Leandro Baçon” (J. M. FLORIT: “Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real...”, *op. cit.*, p. 156). Se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 546. Sobre este lienzo, J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, *op. cit.*, pp. 194-195.

¹⁶⁵ MNP, P-5226.

¹⁶⁶ Actualmente se conserva en el MNP, P-3381.

¹⁶⁷ Sobre este tema, M. DE LAPUERTA MONTOYA: “Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la corte de Felipe III”, *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 157-182.

¹⁶⁸ AGS, OB, leg. 55, citado en J. PAZ: “Miscelánea. Consulta de la Junta de Obras y Bosques sobre la taza y pilar de la fuente que había en Valladolid y que se llevó el Príncipe de Gales”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 69 (1908), p. 499.

¹⁶⁹ Así lo hace constar Barbara von Barghahn en repetidas ocasiones, sin citar ninguna fuente documental (B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 117-120).

se hallaron encajonadas en las [casas] de Don Rodrigo Calderon” y distintos “jaspes y mármoles”, “piedras” y “columnas grandes”¹⁷⁰.

En el caso del palacio de Aranjuez, los objetos seleccionados y remitidos al Retiro en tres envíos fueron distintas esculturas, todas ellas de gran valor en algunos casos por su antigüedad y en otros por su importante significado dinástico¹⁷¹.

El primero, trasladado en 1634, estaba compuesto por treinta y siete obras¹⁷², entre las que se incluía la estatua de Leoni de *Carlos V dominando al Furor*¹⁷³,

¹⁷⁰ AGP, AP, Valladolid, c. 10.977, exp. 35, y AGS, OB, leg. 310, doc. 384. Las columnas y piezas de mármol y jaspe confiscadas en Valladolid al marqués de Siete Iglesias se trasladaron a Madrid en cincuenta y tres carros (E. GARCÍA CHICO: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, I: *Arquitectos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1940, pp. 159-160). Sobre el patrimonio artístico de Rodrigo Calderón véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Bienes artísticos de Rodrigo Calderón”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Universidad de Valladolid), LIV (1988), pp. 267-292; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “El patronazgo artístico de Don Rodrigo Calderón”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII Congreso Español de Historia del Arte. Actas, Mesa 1*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 337-340; A. VERGARA: “Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte en Rubens en España”, *Archivo Español de Arte*, 267 (1994), pp. 275-283; y S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: *Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2009, pp. 309-317.

¹⁷¹ A comienzos del reinado de Felipe IV, en 1622 se trasladaron numerosas esculturas de las bóvedas del alcázar a Aranjuez con el fin de liberar espacio para realizar obras en el palacio madrileño [J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 167-169]. Con la construcción del Buen Retiro se decidió utilizar dichas esculturas para la ornamentación del nuevo real sitio. Sobre este tema, J. L. SANCHO GASPAR: “La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias”, en J. URREA FERNÁNDEZ (com.): *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 1994, pp. 63-76, y R. COPPEL ARÉIZAGA: “La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia”, en J. M. LUZÓN NOGUÉ (dir.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, pp. 138-139.

¹⁷² AGP, Registros, T. 26, ff. 11v-12 y 16.

¹⁷³ MNP, E-273. Sobre esta escultura sigue siendo fundamental el trabajo de E. PLOU: *Les maîtres italiens au service de la maison d' Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, Nourrit et cie, 1887. Véase también R. COPPEL ARÉIZAGA: “Carlos V y el Furor”, en J. URREA FERNÁNDEZ (com.): *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano...*, op. cit., pp. 102-109; R. COPPEL ARÉIZAGA: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de Época Moderna...*, op. cit., pp. 66-72; y F. CHECA CREMADES: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999, p. 281 y ss.

que se colocó en el patio de acceso al Retiro, la de *Felipe II* de cuerpo entero también de bronce¹⁷⁴, así como los relieves con la efigie del emperador y la emperatriz Isabel en bronce y en mármol¹⁷⁵, los de varios emperadores romanos, y un “Baco todo de bronce”¹⁷⁶.

En 1635 se remitieron otras treinta y nueve estatuas desde Aranjuez con las que se reforzó el programa dinástico construido en el Retiro al trasladarse una imagen de bronce de Fernando el Católico, y otras de Carlos V, la emperatriz Isabel y Felipe II, así como distintas esculturas del mismo material entre las que se encontraba una copia del *Espinario*¹⁷⁷.

Por último, en 1638 Virgilio Malvezzi eligió “unas cabezuelas de figuras antiguas” que también fueron llevadas a Madrid¹⁷⁸.

Por lo que concierne al real alcázar, sabemos que en 1634 se trasladó a San Jerónimo una chimenea que se había quitado de la galería del cierzo¹⁷⁹ y en 1635

¹⁷⁴ MNP, E-272. Sobre esta obra, R. COPPEL ARÉIZAGA: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de Época Moderna...*, *op. cit.*, pp. 92-95.

¹⁷⁵ Los relieves en bronce no han llegado hasta nosotros, mientras que los de mármol se conservan en el MNP, E-291 y E-269 (R. COPPEL ARÉIZAGA: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de Época Moderna...*, *op. cit.*, pp. 80-83).

¹⁷⁶ J. A. ÁLVAREZ DE QUINDÓS: *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez* [1804], Aranjuez, Doce Calles, 1993, p. 288. Algunos autores han señalado la posibilidad de que este Baco fuera el realizado por Jonghelinck que actualmente se encuentra en Aranjuez, si bien no está nada claro cuándo se incorporó esta pieza a la colección real y cuales fueron sus vicisitudes durante el siglo XVII. Sobre este tema, M. M. ESTELLA MARCOS: “Sobre las esculturas del jardín de la Isla en Aranjuez”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte...*, *op. cit.*, pp. 344-345; y L. SMOLDEREN: *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, Medailleur et Graveur de Sceaux (1530-1606)*, Lovaina, Université catholique de Louvain, 1996, pp. 101-115.

¹⁷⁷ AGP, BR, c. 11.730, transcrito en R. AMADOR DE LOS RÍOS: “El antiguo palacio del Buen Retiro”, *Museo Español de Antigüedades*, tomo XI (1881), p. 188.

¹⁷⁸ AGS, OB, leg. 309, doc. 369, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 120. Sobre su relación con las artes, J. L. COLOMER: “Dar a Su Magestad algo bueno: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi”, *The Burlington Magazine*, 1079 (1993), pp. 67-72 y D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y siglo de oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, pp. 263-269.

¹⁷⁹ El 27 de mayo de 1634 se libraron a Francisco Benavente, maestro de obras encargado de realizar distintos reparos en el alcázar, 168 reales por haber “el gueco de una chimenea que se quito de la galería del cierço para llevarla a San Geronimo y todo recaudo para bajarla” (AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1 bis/1, pliego 693).

se enviaron al Retiro cinco mesas de piedras duras, una urna de mármol y ocho bustos de emperadores colocados en el jardín de dicho nombre, que probablemente correspondían a alguna de las series que ingresaron en la colección real durante el reinado de Felipe II¹⁸⁰.

Del monasterio de San Lorenzo de El Escorial el conde-duque de Olivares también intentó sacar diversas pinturas, pero los monjes lograron disuadirle¹⁸¹ y el valido finalmente tan solo consiguió trasladar al Buen Retiro varios tableros de piedras duras¹⁸². Es posible que también estuviera relacionado con esta petición del conde-duque el envío al nuevo palacio de varias piedras de jaspe que había en El Escorial, decretado por Felipe IV en una real orden fechada el 30 de octubre de 1634, que se debían entregar a “Bartolomé Cunigo”¹⁸³.

También fueron llevadas al Buen Retiro las esculturas, pedestales y fragmentos de fuentes que había en la quinta del condestable de Castilla en Madrid, adquirida por la Corona en 1630¹⁸⁴ y que fueron colocadas en el jardín que daba

¹⁸⁰ AGP, BR, c. 11.730. Sobre las distintas series de emperadores que fueron regaladas a Felipe II y al príncipe don Carlos, véase M. P. SILVA MAROTO: “La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V”, en F. CHECA CREMADES y S. SCHRÖDER (dirs.): *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado (Catálogo de la Exposición), 2001, pp. 15-18.

¹⁸¹ J. ZARCO CUEVAS: *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1930, p. 23.

¹⁸² El pago por el traslado se hizo el 24 de noviembre de 1633. Así consta en las cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 113, asiento 15).

¹⁸³ AGP, Registro, libro 26, f. 26.

¹⁸⁴ AGS, Consejos y Juntas de Hacienda, leg. 1.755, citado en M. C. DE CARLOS VARONA: “*Al modo de los Antiguos*. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla”, en B. ALONSO, M. C. DE CARLOS VARONA, F. PEREDA ESPESO: *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 236, nota 101. En su quinta madrileña de Mirafuente –vendida a la Corona el 1 de diciembre de 1630 y conocida sobre todo como la “Fuente del Berro”– el VI condestable de Castilla había instalado en sus jardines un total de veintitrés fuentes de mármol traídas de Milán en julio de 1613, salvo una que había sido comprada en Madrid en 1610 a los carmelitas descalzos y que estaba decorada con cuatro águilas y varios mascarones. Son escasos los datos que tenemos sobre este conjunto, pero a través del inventario publicado por De Carlos sabemos que una era denominada fuente “del Cupido” y otra fuente de “la sábana”. Sobre este tema M. C. DE CARLOS VARONA: “El VI condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)”, en J. L. COLOMER (dir.): *Arte y*

al mirador del cuarto de la reina en 1633, en los de las distintas ermitas del real sitio en 1634, y en los jardines anejos al Casón en 1637¹⁸⁵.

Asimismo, importantes series de tapices vinculadas a la dinastía de los Austrias procedentes de los palacios reales portugueses también fueron trasladadas al palacio del Buen Retiro¹⁸⁶. Una vez en Madrid, debido a su enorme valor, en 1638 fueron temporalmente llevadas al alcázar para decorar la residencia oficial del monarca con motivo de la exposición del Santísimo¹⁸⁷.

Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, p. 263; y M. C. DE CARLOS VARONA: “Al modo de los Antiguos. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco...”, *op. cit.*, p. 230; y J. MONTERO DELGADO, C.-A. GONZÁLEZ-SÁNCHEZ, P. J. RUEDA RAMÍREZ, R. ALONSO MORAL: *De todos los ingenios los mejores. El condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V duque de Frias (c. 1550-1613)*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014, pp. 155-156.

¹⁸⁵ Respecto al uso que se dio a las fuentes del Condestable que se colocaron en el jardín de la reina véase M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*, y la carta de Sebastián González al Jesuita Rafael Pereyra fechada el 3 de enero de 1634 describiéndole el real sitio del Buen Retiro [RAH, Jesuitas, Tomo 216, f. 47, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo I, pp. 4-6]. Sobre las colocadas en el jardín inmediato al Casón es fundamental el Memorial presentado por Alonso Carbonel relativo a la construcción del Casón. 1637, 5 de febrero (AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 309, f. 255-bis).

¹⁸⁶ “Trajéronse [...] las tapicerías ricas de Portugal, que tenía aquel reino para su ostentación y memoria de la grandeza de sus antiguos príncipes, que es lo mejor que hay allí, contra lo que se estableció con el rey D. Felipe II cuando le dio el reino, de no poder desalhajiar aquel palacio” [M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV...*, *op. cit.*, tomo I (CODAIN, 69), p. 288]. Sobre las colecciones existentes en los palacios reales portugueses, A. JORDAN GSCHWEND: *Portuguese Royal Collections (1505-1580). A Bibliographic and Documentary Survey*, Tesis doctoral, George Washington University, 1985. A pesar de la afirmación de Barghahn respecto a que entre estas tapicerías trasladadas al Buen Retiro estuviera la serie de las *Esferas*, pensamos que este importante conjunto llegó a Madrid con anterioridad, probablemente en el equipaje de Felipe II o Felipe III, cuando estos soberanos regresaron a Castilla desde la corte lusa, y sabemos que en 1667 la serie se encontraba colgada en el alcázar de Madrid [C. HERRERO CARRETERO: “Las tapicerías ricas del Alcázar de Madrid”, en F. CHECA CREMADES (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos...*, *op. cit.*, p. 298].

¹⁸⁷ Se utilizaron para la decoración la tapicería de *Túnez*, la serie del *Apocalipsis*, la colgadura de *los siete Planetas*, la “no menos rica que trajeron de Portugal” y las que se colgaron en la capilla, que eran “las mejores del Retiro” [Carta de Sebastián González al padre Rafael Pereyra, 15 de marzo de 1638, RAH, Jesuitas, T. 119, f. 1064, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía*

Lo mismo sucedió con algunas series de tapices que pertenecieron a la infanta Isabel Clara Eugenia, fallecida en Bruselas en 1633¹⁸⁸. Las tapicerías de la archiduquesa no llegaron a Madrid hasta 1644 y su número ascendió a dieciocho series, compuestas aproximadamente por 262 paños, realizadas en talleres de Bruselas, Brujas y Oudenarde. Entre ellas se encontraban una serie de la *Vida del Hombre e Historia de los Dioses* (16 paños), la *Historia de Eneas* (14 paños), otra de *Alejandro Magno* (14 paños) y una *Historia de Troya* (13 paños), además de un gran número de reposteros, colgaduras, doseles, siales, cortinas, alfombras, etc.¹⁸⁹.

También tenemos constancia de que el infante cardenal hizo distintos encargos de tapices en Flandes destinados al real sitio, que analizaremos con detalle más adelante.

Encargos de obras a Italia (1633-1642).
Las series de pinturas y el “caballo de bronce”

Debido a la necesidad de adquirir obras de arte de calidad que no era posible conseguir en Madrid, en donde las distintas compras realizadas a los principales coleccionistas de cara a la inauguración del real sitio habían prácticamente agotado el mercado local, el conde-duque de Olivares puso en marcha de nuevo, al menos desde 1633, los mecanismos internacionales de encargos y adquisiciones de obras de arte que ya se habían puesto en funcionamiento anteriormente para decorar el “Salón nuevo” del alcázar¹⁹⁰.

entre los años de 1634 y 1648, Tomo III: (1638-1640), en *Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica la Real Academia de la Historia*, vol. XV, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, pp. 194-195].

¹⁸⁸ En septiembre de 1634 se envió orden del rey al marqués de Aitona, gobernador de los Países Bajos, para que seleccionara las mejores tapicerías y las enviase a España. AGS, Estado, leg. 2.716, citado en R. BEER: “Akten, Regesten und Inventare aus dem Archiv General zu Simancas: Teil II: Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchl. Erzhauses”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 12 (1891), pp. 91-204. Agradezco la noticia a Almudena Pérez de Tudela.

¹⁸⁹ Sobre la llegada a España de estas piezas, B. J. GARCÍA GARCÍA: “El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante”, en J. L. COLOMER (dir.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, op. cit., pp. 135-159.

¹⁹⁰ Entre 1624 y 1637 se construyó en el alcázar el “salón nuevo” una estancia de aparato cuya decoración se fue enriqueciendo con obras maestras de la colección real, algunas

• *Las pinturas*

Don Manuel de Moura, II marqués de Castel Rodrigo, embajador hispano ante la Santa Sede (1632-1641), don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conde de Monterrey, virrey de Nápoles (1631-1637) y su sucesor en el territorio parte-nopeo, don Ramiro Núñez de Guzmán, II duque de Medina de la Torres (1637-1644), fueron los responsables de conseguir en Italia pinturas de calidad para la decoración del palacio del Buen Retiro, encargándolas a los principales artistas del momento.

Distintos autores se han ocupado de este tema y han tratado de identificar a los promotores del encargo y de reconstruir el proceso, considerado como uno de los episodios más interesantes de la historia del coleccionismo europeo del siglo XVII¹⁹¹, pero son muy escasas las noticias que se han conservado, por lo que aún son muchos los enigmas al respecto.

Los estudios relativos al encargo de estas pinturas en Italia, cuya temática analizaremos al hablar del lugar al que probablemente estaban destinadas cada una de ellas –la galería de paisajes en el caso de las del ciclo de eremitas y de la antigua Roma y el oratorio de los monarcas en el de las de la historia de san Juan Bautista–, han avanzado desde distintos frentes: a través de la localización de documentos sobre la llegada a España de los cuadros, o bien por medio de noticias contenidas en monografías sobre los distintos artistas que participaron en las diversas series.

de las cuales fueron trasladadas desde el Pardo. También se colocaron allí las obras traídas por Rubens en 1628, las enviadas por Orazio Gentileschi desde Inglaterra y las encargadas en Italia a Domenichino, Artemisia Gentileschi, Guido Reni y Giulio Cesare Procaccini a través del conde de Oñate, embajador en Roma, y de don Gonzalo de Córdoba, gobernador de Milán. Sobre este tema, véase V. GÉRARD: “Philip IV’s early Italian Commissions”, *Oxford Art Journal*, v/1 (1982), pp. 9-14; S. N. ORSO: *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 55-60; M. C. VOLK: “Rubens at Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo of the Palace”, *The Burlington Magazine*, 924 (1980), pp. 168-180; y A. COLANTUONO: *Guido Reni’s Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of painting in Seventeenth-century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁹¹ Son muy numerosos los trabajos sobre este tema, recogidos en su mayoría en la bibliografía incluida en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 2005.

• *Las pinturas de paisajes con eremitas*

Los primeros trabajos monográficos relativos a esta serie datan de 1959. Gracias a la mención de distintos paisajes de Poussin en el inventario del Buen Retiro redactado tras la muerte de Carlos II, Anthony Blunt publicó un artículo en el que asociaba la llegada a la colección real del grupo de pinturas de paisajes con anacoretas con la noticia contenida en el *Liber Veritatis* de Claudio de Lorena de un encargo para el rey de España en torno a 1638¹⁹². Ese año, Marcel Röthlisberger llegaba a conclusiones similares, apuntando a Crescenzi como artífice del encargo¹⁹³. En 1963, en su libro sobre *Patronos y pintores*, Francis Haskell definió el encargo de esta serie de pinturas como “la comisión extranjera más importante que tuvo lugar en Italia durante la primera mitad del siglo XVII” y también atribuyó la coordinación de los trabajos a Crescenzi¹⁹⁴. En 1966 José María de Azcárate aportó nuevos datos sobre el encargo al publicar la noticia de la llegada a Madrid en septiembre de 1641 de diecisiete cajas de pinturas cuyos portes se pagaron a Enrique della Flut¹⁹⁵. Años más tarde, en 1980 Enriqueta Harris recuperó el argumento de la procedencia de los paisajes, aunque interpretó erróneamente el pago a Crescenzi por pinturas de paisaje italianas para la decoración inaugural del palacio con el gran encargo de la serie de paisajes anacoretas¹⁹⁶. En su monografía sobre el Retiro publicada en Londres en 1980, Jonathan Brown y John H. Elliott apuntaban con acierto al marqués de Castel Rodrigo como el responsable de conseguir las pinturas en Roma, hipótesis que confirmaron en 1987 al localizar entre las cuentas de la embajada los pagos por el envío desde la Ciudad Eterna de pinturas de paisajes para el rey¹⁹⁷. En 1981 Juan José Luna publicó varios

¹⁹² A. BLUNT: “Poussin Studies, VIII: A Series of Anchorite Subjects Commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and Others”, *The Burlington Magazine*, 680 (1959), pp. 389-390.

¹⁹³ M. RÖTHLISBERGER: “Les fresques de Claude Lorrain”, *Paragone. Arte*, 109 (1959), pp. 45-46, y M. RÖTHLISBERGER: *Claude Lorrain. The Paintings*, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1971, pp. 155-160.

¹⁹⁴ F. HASKELL: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984 [1ª ed., Londres/Nueva York, 1963], pp. 178-179.

¹⁹⁵ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁶ E. HARRIS: “G. B. Crescenzi, Velázquez and the “Italian” Landscapes for the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine*, 929 (1980), pp. 562-564.

¹⁹⁷ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine*, 1007 (1987), pp. 104-107.

trabajos afinando la cronología y la autoría de las obras realizadas por Claudio de Lorena para la serie, que fraguaron en una brillante exposición sobre pintura de paisaje celebrada en 1984 en el Museo del Prado, en donde fueron expuestas numerosas obras de las que antaño decoraron el Buen Retiro¹⁹⁸. En 1994 Miguel Morán concretó aún más los datos relativos a la llegada de las obras a la corte al publicar la cédula de paso de las pinturas enviadas desde Roma en 1639 por Castel Rodrigo¹⁹⁹. En 1995 Maurizio Fagiolo dell'Arco avanzó importantes datos sobre el significado y el contexto en el que Jean Lemaire pintó su lienzo para la serie de anacoretas del Buen Retiro, que amplió en la completa monografía publicada sobre el pintor al año siguiente²⁰⁰. En 1998 el trabajo de Alessandra Anselmi permitió conocer interesantes noticias sobre el papel desarrollado por el agente Enrique della Flut, que era bastante más importante de lo que hasta entonces se había pensado²⁰¹. La exposición que se realizó en 2005 en el Museo del Prado sobre este grupo de pinturas supuso una puesta al día del estado de la cuestión por parte de Giovanna Capitelli²⁰², que se ha visto completado con las noticias aportadas por Teresa Posada sobre las obras de artistas holandeses que participaron en la realización de cuadros de la serie en el *Catálogo de pintura holandesa* publicado por el Museo del Prado²⁰³ y por Andrés Úbeda en la publicación resultado de la

¹⁹⁸ J. J. LUNA: "Precisiones sobre las pinturas de Claudio de Lorena en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 5 (1981), pp. 99-110; J. J. LUNA: "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España", *Goya*, 161-162 (1981), pp. 290-297; J. J. LUNA (com.): *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje...*, *op. cit.*

¹⁹⁹ J. M. MORÁN TURINA: "Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos", en *Madrid en el contexto de lo hispánico en la época de los descubrimientos. Congreso Nacional*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. I, p. 552.

²⁰⁰ M. FAGIOLO DELL'ARCO: "Jean Lemaire pittore 'antiquario'. Un enigma per la Spagna", *Paragone. Arte*, 543-545 (1995), pp. 64-80; M. FAGIOLO DELL'ARCO: *Jean Lemaire, pittore antiquario*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1996.

²⁰¹ A. ANSELMIS: "Política e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid: I dipinti Ludivisi ed i paesaggi per il Buen Retiro", en J. BÉRCEZ, M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, A. SERRA DESFILIS (coords.): *El Mediterráneo y el arte español (Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Septiembre 1996)*, Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 215-218.

²⁰² G. CAPITELLI: "Los paisajes para el palacio del Buen Retiro", en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, pp. 241-261.

²⁰³ T. POSADA KUBISSA: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2009, pp. 197-250.

exposición sobre el paisaje en el siglo XVII organizada por dicho museo en 2011²⁰⁴. Asimismo, recientemente José Manuel Cruz Valdovinos ha revisado el significado de este conjunto de pinturas cuyo objetivo era hacer presente en el real sitio la excelencia de la vida retirada, centrada en la espiritualidad eremítica, como elogio del ocio contemplativo –al que respondía la construcción misma del palacio–, y de la elección de llevar una existencia de retiro al servicio de Dios²⁰⁵.

Dejando a un lado el significado de esta serie –tema que abordaremos más adelante–, los nuevos datos que hemos localizado durante la realización de este trabajo, y de los que dimos a conocer un avance en 2011, nos han permitido fijar la fecha del inicio del encargo de las pinturas en Roma, definir con mayor precisión los plazos en que se desarrolló, y elaborar un listado de pinturas que formaban parte de esta serie, en el que hemos incluido algunas conservadas que hasta ahora no se habían puesto en relación con este encargo, y entender el importante papel jugado por Enrique della Flut, el agente encargado de conseguir las pinturas destinadas al Buen Retiro²⁰⁶, sobre el que recientemente David García Cuetto y Santiago Martínez han publicado nuevos datos²⁰⁷.

El artífice de este encargo, el II marqués de Castel Rodrigo²⁰⁸, había sido designado embajador en Roma por el conde-duque de Olivares con el objetivo

²⁰⁴ A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Las pinturas de paisaje para el Palacio del Buen Retiro de Madrid”, en A. ÚBEDA DE LOS COBOS *et altri* (coms.): *Roma: Naturaleza e ideal...*, *op. cit.*, pp. 69-77.

²⁰⁵ J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII”, en L. M. APARISI LAPORTA (coord.): *El parque del Buen Retiro*, *op. cit.*, pp. 167-179.

²⁰⁶ Hemos presentado un primer avance de nuestras investigaciones en M. SIMAL LÓPEZ: “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, *Archivo Español de Arte*, 335 (2011), pp. 245-260.

²⁰⁷ D. GARCÍA CUETO: “La verdadera identidad de Enrique de la Plutt, agente al servicio del II marqués de Castel Rodrigo”, *Archivo español de arte*, 340 (2012), pp. 383-387; y S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: “Oposición aristocrática y anti-olivarismo: el proceso secreto contra el marqués de Castel Rodrigo, embajador de Felipe IV (1634)”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN, M. RIVERO RODRÍGUEZ y G. VERSTEGEN (coords.): *La corte en Europa. Política y religión (siglos XVI-XVIII)*, 3 vols., Madrid, Polifemo, 2012, vol. II, pp. 1147-1196.

²⁰⁸ Sobre los distintos servicios que prestó a la Corona, AGP, Personal, c. 218, exp. 43. Respecto a las instrucciones que llevó a la embajada de Roma, Q. ALDEA VAQUERO: “España, el Papado y el Imperio. Instrucciones a los embajadores de España en Roma (1631-1643)”, *Miscelánea Comillas*, XXIX (1958), pp. 303-340. Sobre su relación con las artes durante su estancia en Italia, D. GARCÍA CUETO: “Mecenazgo y representación del marqués de Castel

prioritario de apartarlo de la corte, debido al importante ascendente que ejercía sobre el infante don Carlos²⁰⁹ y al cariño que le tenía el propio rey²¹⁰.

A juzgar por su correspondencia con Felipe IV²¹¹, don Manuel de Moura debía ser persona consecuente y honesta²¹², poco amigo de halagos y regalos²¹³, que

Rodrigo durante su embajada en Roma”, en C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (coord.): *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II, pp. 695-716.

²⁰⁹ El embajador veneciano Alvise Mocenigo III, representante diplomático de la Señoría en Madrid entre 1626 y 1631, aseguraba que el conde-duque trataba de mantenerlo alejado de la corte “*essendo stato negli anni passati confinato sotto pretesto d'onore in Portogallo ed ora inviato all'ambasceria di Roma*” [N. BAROZZI y G. BERCHEZ (eds.): *Relazioni degli stati europei lette al senado...*, op. cit., vol. I, p. 657].

²¹⁰ Así lo declaraba el embajador veneciano Giovanni Giustinian, representante diplomático de la Señoría en Madrid entre 1634 y 1638 [N. BAROZZI y G. BERCHEZ (eds.): *Relazioni degli stati europei lette al senado...*, op. cit., vol. II, p. 69]. Conviene recordar que en el memorial secreto redactado por Olivares destinado exclusivamente al rey, el valido se refiere con admiración a la política de Felipe II de mantener a los Grandes dependientes de la Corona mediante su envío a embajadas o empleándolos en deberes ceremoniales que les forzaran a vaciar sus bolsas [J. H. ELLIOTT y J. F. DE LA PEÑA (eds.): *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, I: *Política interior: 1621 a 1627*, Madrid, Alfaguara, 1978, doc. IV, pp. 54-55].

²¹¹ Se conserva una carta muy interesante fechada en Roma el 16 de octubre de 1632 en la que Castel Rodrigo hace balance de su actuación como embajador y se justifica ante Felipe IV explicando que durante su estancia en la corte romana ni se lucraba con su cargo, ni aceptaba regalos, ni permitía que le adulasen (AGS, Estado, leg. 3.832, doc. 88).

²¹² En este sentido se expresa Girolamo Giustinian, embajador veneciano en Madrid entre 1643 y 1649. “*Il marchese di Castel Rodrigo è il più sodo ministro che abbia il re di Spagna, è in opinion di molto [sic] cristinano e disinteressato, tratta assai con chiarezza e sincerità, però con prudenza e circospezione, in ogni cosa si mostra moderato e senza ostentazione. È molto offizioso con gli ambasciatori; il re lo vede di molto buon occhio, e ne fa gran stima, perchè parla con libertà*” [N. BAROZZI y G. BERCHEZ (eds.): *Relazioni degli stati europei lette al senado...*, op. cit., vol. II, p. 158].

²¹³ Así se puede deducir de la carta que Castel Rodrigo envió al conde-duque de Olivares el 9 de octubre de 1632, en la que el embajador expuso al valido de Felipe IV cómo “la semana pasada fuimos la marquesa y yo a las tres fontanas donde estan las reliquias de los diez mártires que labraron las termas de Diocleciano. Quando volvimos a la noche truxo Ziguetti a la marquesa un recaudo [sic] del Cardenal Barberino en que decia que su Santidad habia sabido que habia ido a hurtar reliquias y que así le enviaba dos caxillas de vidrio guarnecidas de plata con algunas florecillas de oro y una imagen de la Concepcion tambien guarnecida de oro con quince diamantes, y indulgencias para todo. Yo le reprimi a Ziguetti que su Santidad saliere de la costumbre pontificia de dar guarniciones de laton y por lo que he aprendido de V. E. aborrezco presentes aun de tan poca cantidad” (FLG, Inv. 15.422, f. 162v).

escribía de forma “eminente”²¹⁴, y que sentía una gran inclinación hacia las artes y los libros²¹⁵.

Durante los años que pasó en Roma ejerció un importante mecenazgo en varias iglesias y conventos, como los de *san Isidoro al monte Pincio* y *san Carlino alle Quattro Fontane*. Sabemos que tuvo relación con Borromini, quien le dedicó su *Opus Architectonicum*²¹⁶ y a quien encargó, en colaboración con François Duquesnoy, el diseño de una capilla para su familia en la iglesia de *são Bento* en Lisboa²¹⁷. También que se interesó por la pintura, materia en la que debía ser incluso un entendido, a juzgar por la contundencia del juicio que emitió en 1636 cuando fray Agustín Bruneti ofreció unas pinturas a la Corona. Se trataban de “seis cuadros de Guido Reni famosísimo Pintor que hubo en Bolonia”²¹⁸, pero el embajador dejó pasar la ocasión de adquirirlos al considerar, después de examinarlas, que “las pinturas que ofrecía [...] no son de ninguna sustancia”²¹⁹.

En relación con el recién creado palacio del Buen Retiro, Castel Rodrigo, además de encargarse de buscar un jardinero y semillas y plantas para el real

²¹⁴ S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: “*En la corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos*. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 35 (2010), p. 45.

²¹⁵ Sobre este tema, S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: “Don Manuel de Moura Corte Real, marqués de Castelo Rodrigo: propaganda, mecenazgo y representación en la Monarquía Hispánica de Felipe IV”, en O. NOBLE WOOD, J. ROE y J. LAWRENCE (dirs.): *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 97-120.

²¹⁶ Respecto a las relaciones del marqués de Castel Rodrigo con distintos artistas durante su estancia en Roma, R. WITTKOWER: “The marquese of Castel Rodrigo and Borromini”, en *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, 2 vols., Roma, De Luca, 1967, vol. 1, pp. 19-48; y J. CONNORS: “Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo”, *The Burlington Magazine*, 1060 (1991), pp. 434-440. Sobre su figura en relación con la arquitectura tras su etapa de embajador, P. VARELA GOMES: “*Damnatio Memoriae*. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo”, en J. L. COLOMER (dir.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op. cit.*, pp. 351-376.

²¹⁷ Sobre este tema, J. CONNORS: “Borromini and the Marchese...”, *op. cit.*; y S. SALORT PONS: “Coleccionismo y patronazgo de los marqueses de Castel Rodrigo, Livio Odescalchi y Savo Mellini: el mercado artístico madrileño hacia 1680”, en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 542-543.

²¹⁸ AGS, Estado, leg. 3.151.

²¹⁹ AGS, Estado, leg. 3.000.

sitio²²⁰, también se ocupó de conseguir pinturas de calidad para la decoración del edificio.

Respecto a las que estaban disponibles en el mercado romano, tenemos constancia de que en 1633 fue invitado a ver las pinturas que había en Bagnaia “despojos de Ludovisio”²²¹. Años más tarde, en 1639 adquirió, a través del duque de Medina de las Torres, algunos cuadros de la testamentaria del cardenal Desiderio Scaglia, miembro de la Inquisición romana fallecido el 21 de agosto de 1639, por los que pagó 14.300 reales a sus herederos y que remitió a España en abril de 1640²²². Y en 1641 se interesó por un ciclo de lienzos en honor de Urbano VIII que reproducían ceremonias pontificias, si bien tuvo que desistir de esta compra debido a su elevado precio²²³.

En relación con el encargo de pinturas para el Buen Retiro, gracias a distintos documentos inéditos que hemos localizado en el Archivo General de Simancas, sabemos que, siguiendo instrucciones muy someras enviadas desde Madrid, el

²²⁰ Castel Rodrigo actuó como mediador para que el cardenal Pío se ocupase de adquirir flores para los jardines del real sitio y enviar “persona platica desto para componerlo” [AGS, Estado, leg. 3.150 y ASF, MPr, filza 4.961, s. fol. (entre el 12 de enero y el 26 de abril de 1636)].

²²¹ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 7 de mayo de 1633 (AGS, Estado, leg. 2.997). Sobre la colección de esta familia en dicha época, K. GARAS: “The Ludovisi Collection of Pictures in 1633”, *The Burlington Magazine*, 770 (1967), pp. 287-289; y 771 (1967), pp. 339-348.

²²² AHN, Estado, libro 91. En su testamento, el cardenal legó dos cuadros a los reyes de España, “*uno di Gio: Bellino e l'altro dell'Albano*”, mientras que al Papa solo le dejó en herencia una *Madonna* de Guido Reni. Sobre este tema véase la carta enviada por el marqués de Castel Rodrigo desde Roma el 27 de agosto de 1639 (AGS, Estado, leg. 3.844, doc. 9) y la información que proporcionan los *Avisos* de Madrid publicados en Roma el 27 de agosto de 1639 (BAV, Urb. Lat, 1107, f. 139). Los cuadros fueron enviados a España en 1640 (véase nota 258). Respecto a la colección de pinturas de Scaglia y su venta posterior véase F. RANGONI: “*In communis vita splendidus et munificus*. La collezione di dipinti del cardinale di Cremona Desiderio Scaglia”, *Paragone Arte*, 611 (2001), pp. 47-100; e F. RANGONI: “*Aggiornamenti romani della collezione di fra' Desiderio Scaglia*”, en B. TOSCANO (coord.): *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, San Casciano, Libro Co., 2005, pp. 187-199.

²²³ El marqués desistió de la compra por el alto precio, 4.000 escudos, pero años más tarde los lienzos pasaron a la colección real, figurando ya en el inventario del alcázar de 1666 en la galería del Cierzo y posteriormente -los tres que se salvaron- en el palacio del Buen Retiro. Sobre este tema, E. FUMAGALLI: “*Roma 1624: un ciclo di tele in onore di Urbano VIII*”, *Paragone. Arte*, 655 (2004), pp. 58 y 63.

marqués de Castel Rodrigo gestionó el encargo de una serie de pinturas de anacoretas con la ayuda del agente flamenco Enrique della Flut entre 1633 y 1641²²⁴.

La primera noticia que tenemos al respecto data de una carta enviada por el embajador al conde-duque de Olivares el 7 de mayo de 1633²²⁵. En dicha fecha Castel Rodrigo solicitaba al valido información respecto al tamaño y al número de cuadros de ermitaños que se debían encargar, e indicaba que ya se estaba trabajando en la serie. El embajador aseguraba que para que acertase con las pinturas de eremitas, tal y como era su deseo, necesitaba saber el número de cuadros que se tenían que realizar, ya que “la de un juego entero no saven aqui la que es”, y también solicitaba que especificasen las medidas que debían tener porque, mientras no se conociesen estos datos, “entretanto no se abran hecho muchos aunq[ue] ya se ha comenzado a poner mano en la obra d[icha]”. Por lo tanto, podemos afirmar que en mayo de 1633 –sino antes–, en Madrid ya se había decidido encargar una serie de pinturas de anacoretas en Italia, dejando la elección de los artistas y los temas concretos a representar al marqués de Castel Rodrigo.

Carecemos de nuevas noticias hasta 1638, si bien desconocemos si este parón en el encargo se debió a cuestiones económicas o a las graves acusaciones de traición y sodomía que recayeron sobre el marqués de Castel Rodrigo entre 1634 y 1635 y de las que, si bien salió indemne, minaron seriamente su prestigio y su carrera cortesana²²⁶.

En el mes de noviembre de 1638 don Manuel de Moura escribió de nuevo desde Roma informando de que “los hermitaños quedan de partida para hazer su romería a las ermitas del Buen Retiro”²²⁷. Esta noticia concuerda con el asiento que figura en el libro de cuentas de la embajada dado a conocer por Brown y Elliott,

²²⁴ Esta era una práctica habitual en la Roma de la época. Sobre la compra de pinturas en la Ciudad Eterna en este período, F. NICOLAI: *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, Campisano, 2008, en especial pp. 193-204.

²²⁵ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 7 de mayo de 1633 (AGS, Estado, leg. 2.997).

²²⁶ Sobre este tema, S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: “Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castel Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN, M. RIVERO RODRÍGUEZ y G. VERSTEEGEN (coords.): *La corte en Europa. Política y Religión...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 1147-1196.

²²⁷ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 13 de noviembre de 1638 (AGS, Estado, leg. 3.843, doc. 91).

fechado entre octubre de 1638 y enero de 1639, relativo al pago de 50.850 reales por “pinturas de veinte y quatro países con sus molduras doradas” enviadas a Felipe IV “con Don Henrrique de la Plutt”²²⁸, agente del marqués de Castel Rodrigo y personaje fundamental en todo el proceso, cuyo papel analizaremos más adelante. Tenemos constancia de la llegada de las pinturas a España gracias a la cédula de paso emitida el 27 de febrero de 1639 para las siete cajas enviadas por Castel Rodrigo para Felipe IV desde Roma “en las quales bienen alg[un]as pinturas para adorno del Buen Retiro”, publicada por Miguel Morán²²⁹.

Coincidiendo con la llegada de este primer envío de pinturas de paisaje desde Roma, sabemos que se concedieron cuantiosos fondos “para mejorar el Retiro”²³⁰ y para que numerosos obreros trabajasen en el palacio²³¹. Desconocemos en que estancias se llevaron a cabo los mencionados trabajos y en qué consistieron exactamente, pero debieron tener un carácter decorativo, ya que tenemos constancia de que mientras se remodelaba una de las salas se produjo un accidente al fallar el andamio en el que trabajaban “*muratori et pittori*”, falleciendo diez trabajadores y resultando otros heridos²³². Además, estos gastos provocaron las quejas del pueblo de Madrid, recogidas por el embajador veneciano Alvise Contarini, representante

²²⁸ AHN, Estado, libro 91, citado en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 129.

²²⁹ AHN, Consejos, libro 636, ff. 484v-485, citado en J. M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 552. Las cajas medían unos siete palmos de largo cada una (156 cm aproximadamente), e iban selladas con las armas de Castel Rodrigo. También tenemos constancia del envío ese mismo año de “*14 casse et un fardo di diverse pitture et cornice moderne*” mandados a España por Castel Rodrigo el 19 de septiembre de 1638 [A. BERTOLOTTI: “Esportazioni di oggetti di Belle Arti da Roma in Spagna”, *Archivio storico della città e provincia di Roma*, IV/fasc. III (1880), p. 283].

²³⁰ “Para mejorar el Retiro han ofrecido estos reinos noventa mil ducados, si no cien mil; el Consejo Real, treinta mil, y dicen que un particular solo veinte y cuatro mil en plata” [Madrid, 24 agosto 1639, RAH, Jesuitas, leg. suelto núm. 1, f. 429, publicado en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo III, p. 325].

²³¹ “Háse trabajado estos dias en el Retiro con mil seiscientas y mas personas; trabajan ahora mil cuatrocientas, y asi la junta de aquello se vale de los expedientes que se ofrecen para obras tan magníficas” [Madrid, 1 diciembre 1639, RAH, Jesuitas, leg. suelto núm. 1, f. 543, publicado en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo III, p. 367].

²³² “[...] *Mentre si raccomodava una sala di palazzo, casco il palco, dal quale lavoravano i muratori et pittori et si sono stati morti dece, et altri maltratatti [...]*” (*Avisos de Madrid*, 30 de julio de 1639; ASF, MPr, filza 4.964, f. 612v).

diplomático de la *Signoria* entre 1638 y 1641, que se lamentaba de las órdenes dadas por el rey para dorar y adornar nuevas salas del palacio y comprar pinturas en un momento de gran estrechez económica ²³³.

El segundo envío de pinturas se retrasó ante la falta de fondos para sufragarlo. El 2 de julio de 1639 Castel Rodrigo escribía al conde-duque de Olivares asegurándole que “en lo de las pinturas originales” que le había escrito Jerónimo de Villanueva por orden del rey trataría de agilizarlo, pero dependía de que su agente “Enrique della Flut” regresase de España, y de obtener financiación. El embajador español en Roma informaba de que sería necesario que el virrey de Nápoles le enviase dinero, ya que las deudas de gastos secretos superaban los 25.000 ducados, entre los que se incluían el pago de los ermitaños. Castel Rodrigo continúa su carta disculpándose por su falta de fondos, al mismo tiempo que recordaba que durante su embajada ya había presenciado ocho fiestas de la hacanea, con los enormes gastos que éstas conllevaban, y que “esto ha sido en años que ha sido lo mismo que estar aquí entre leones” ²³⁴.

El 30 de julio de 1639 el embajador informaba a Madrid que el agente “Enrique” ya había llegado a Roma, pero no así los fondos necesarios para financiar las pinturas ²³⁵.

Carecemos de nuevas noticias hasta el 14 de abril de 1640, cuando Castel Rodrigo escribió de nuevo a Olivares informándole de que los cuadros que había comprado al Cardenal Scaglia los enviaría a Madrid a través del noble genovés Carlo “Giunione” Doria del Carreto, II duque de Tursi, mientras que “los del buen retiro se van haziendo con los dineros de Enrique” que el duque de Medina de las Torres le había entregado en Nápoles y que serían remitidos a Madrid tan pronto como estuviesen acabados desde un puerto partenopeo ²³⁶.

²³³ “*Il popolo molto si lamenta di quella sua fabbrica del Retiro, che costa milioni, nella quale non ci cessa, con tutte le strettezze che si provano, di lavorare. Il re ancora, tuttochè per sua natura ristretto e tenace, non lascia di far le spese superflue, con dorare ed abbellire sale nel suo palazzo, comprare pitture ed altro, cose tutte che danno occasione di mormorare*” [N. BAROZZI y G. BERCHEZ (eds.): *Relazioni degli stati europei lette al senado...*, op. cit., vol. II, p. 85].

²³⁴ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 2 de julio de 1639 (AGS, Estado, leg. 3.004).

²³⁵ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 30 de julio de 1639 (AGS, Estado, leg. 3.003).

²³⁶ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 14 de abril de 1640 (AGS, Estado, leg. 3.004).

Finalmente, el 10 de noviembre de 1640 Castel Rodrigo daba al conde-duque la buena noticia de que “Don Enrique queda embarcando los quadros”²³⁷. Según el libro de cuentas de la embajada, el pago de este segundo lote de pinturas ascendió a 13.950 reales²³⁸ y gracias a la cédula de paso fechada en septiembre de 1641, sabemos que fueron trasladadas a Madrid en diez y siete cajones²³⁹.

Es posible que se hubiera producido un tercer envío, a juzgar por la carta inédita que localizamos en Simancas remitida al marqués de Castel Rodrigo el 21 de abril de 1641, informándole de que los cuadros “quedaban embarcados” en Nápoles²⁴⁰ y por la cédula de paso emitida el 31 de julio de 1641 para “cuatro cajas de pinturas” que el marqués de Castel Rodrigo envió al Rey, aunque desconocemos si estaban destinadas también al Buen Retiro²⁴¹.

Hasta ahora se intuía que el coordinador de los trabajos de la serie de paisajes era el flamenco “Henrique della Flut” o “Henricus van Fluete”. Se tiene constancia documental de su presencia en Roma desde 1633, cuando se declaraba “*familiaris et continuus commensalis*” del embajador Castel Rodrigo²⁴², si bien carecemos de más datos sobre su persona²⁴³.

²³⁷ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 10 de noviembre de 1640 (AGS, Estado, leg. 3.005).

²³⁸ AHN, Estado, libro 91, citado en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 129.

²³⁹ Pago en septiembre de 1641 de 6.116 reales a “Don Enrique de la Fluete” en concepto de portes por las 487 arrobas y 18 libras que pesaron diecisiete cajas “en que vinieron diferentes quadros de pinturas que el marques de Castel Rodrigo enbio desde Roma para el servicio de su Magd. en la dicha Cassa Real” (AGS, TMC, leg. 3.764, ff. 159-160, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 125).

²⁴⁰ AGS, Estado, leg. 3.156.

²⁴¹ AHN, Consejos, libro 2.420, ff. 59v-60, citado en J. M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 553. Otra copia en ACA, Consejo de Aragón, leg. 638, doc. n° 30.

²⁴² Archivo del Vicariato (Roma), *Stati delle anime*, *S. Andrea della Fratte*, v. 38, 1633, c. 214, e *Ibidem*, 1634. Los volúmenes del período entre 1635 y 1643 no se han conservado, pero se conoce su presencia en Roma en 1637 gracias a un documento notarial en el que figura como “*Henricus Van Vluete diet de la Fluete filius per ill.is D. Jacobi clicus Brugesis*” (Archivo Capitolino, Roma, *Sezione Notarile I*, J. Morer, b. 521, cc. 143v-144. 24 abril 1637, citado en A. ANSELMI: “Política e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid...”, *op. cit.*, p. 218, nota 49).

²⁴³ En el libro de Antonino Bertolotti sobre artistas belgas y holandeses en Roma en el siglo XVII no se menciona (*Artisti belgi e olandesi nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti*

Gracias a las noticias que hemos localizado, podemos afirmar que debió ser el responsable de adquisiciones y encargos de obras de arte no solo para el marqués de Castel Rodrigo, sino también para algunos de los gobernantes españoles en Italia. En este sentido, tenemos noticia de que en 1636 el duque de Alcalá²⁴⁴, en su viaje de regreso a España tras haber ocupado el virreinato de Sicilia (1632-1635), pidió al marqués de Castel Rodrigo –su cuñado– que “Enrique” se hiciera cargo de los encargos que había hecho al “Bamboche” y al “pintor don Blas”, así como de la realización de los calcos en yeso de varias “cavezas del marq[ue] Justiniano”, asegurando que él se fiaba más del buen criterio del agente que de la opinión del propio Castel Rodrigo²⁴⁵. Asimismo, sabemos que en 1640 della Pluff vendió al II duque de Medina de las Torres pinturas y esculturas del Príncipe Ludovisi para obtener fondos con los que pagar las pinturas de ermitaños para el Buen Retiro²⁴⁶.

Seguramente fue esta intuición artística del agente de Castel Rodrigo la que le hizo elegir para la realización de los paisajes del Buen Retiro a los pintores que han sido calificados como los “nuevos protagonistas de la escena romana”: Poussin²⁴⁷,

raccolti negli archivi romani, Roma, Arnaldo Forni Editore, 1974). Para un estado de la cuestión sobre el tema, D. GARCÍA CUETO: “La verdadera identidad de Enrique de la Pluff...”, *op. cit.*

²⁴⁴ Sobre su figura véase J. GONZÁLEZ MORENO: *Don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1969.

²⁴⁵ Carta del duque de Alcalá al marqués de Castel Rodrigo, Génova, 8 de febrero de 1636 (AHN, Estado, libro 95, f. 87r y v). Esta carta además aporta datos sobre la directa relación entre Alcalá y Pieter van Laer, “il Bamboccio”. Sobre las obras de arte adquiridas por Alcalá durante su estancia en Italia, véase J. BROWN Y R. L. KAGAN: “The Duke of Alcalá: his Collection and its Evolution”, *The Art Bulletin*, LXIX/2 (1987), pp. 231-255; V. LLEÓ CAÑAL: *La casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998, pp. 59-77; y M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ: “Una nota sobre los intereses pictóricos del virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)”, en *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti*, Nápoles, Electa, 1999, pp. 59-60. Respecto a la colección de antigüedades de la familia Giustiniani en esta época, G. FUSCONI (coord.): *I Giustiniani e l’Antico*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2001; y S. DANESI SQUARZINA (com.): *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Milán, Electa, 2001.

²⁴⁶ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 14 de abril de 1640 (AGS, Estado, leg. 3.004).

²⁴⁷ Poussin participó, al menos, con una obra al ciclo de los eremitas, constituyendo este lienzo uno de sus primeros trabajos en el género del paisaje. Sobre este tema, G. CAPITELLI: “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro”, *op. cit.*, pp. 250-251.

Claudio de Lorena²⁴⁸, Gaspar Dughet²⁴⁹, Jean Lemaire²⁵⁰, y los holandeses Jan Both²⁵¹, Herman van Swanevelt²⁵², y Jan Asselijn. Prueba de ello es la carta escrita por el agente Theodosio Henríquez al príncipe Ludovisi en 1640, en la que

²⁴⁸ Tenemos contabilizadas una decena de obras de este artista para la serie de eremitas destinados al Buen Retiro, datados entre 1636 y 1640 gracias al *Liber Veritatis*. Conservado en el *British Museum*, consiste en un cuaderno que Lorena comenzó a redactar en 1635 registrando las pinturas que hacía y anotando su destino, con el fin de evitar falsificaciones. El *San Antonio* de Lorena aparece en el *Liber Veritatis* con la inscripción “*per il Re di Spagna*” y por su posición puede datarse hacia 1638. Esta obra fue incluida por Baldinucci entre “*i primi quadri per la Maestà del Re Cattolico*”. Según este tratadista, Lorena hizo para el rey de España ocho cuadros, de los que los cuatro primeros representaban escenas del Antiguo Testamento y los otros del Nuevo, lo que no es del todo exacto, ya que la segunda serie de formato vertical contiene dos temas del Antiguo Testamento y dos de las vidas de los santos. Sobre este tema y la complejidad de las fuentes véase A. BLUNT: “*Poussin Studies, VIII: A Series of Anchorite Subjects...*”, *op. cit.*; los distintos trabajos ya citados de Juan José Luna; y G. CAPITELLI: “*Claude Lorrain*”, en L. TREZZANI (ed.): *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milán, Electa, 2004, pp. 296-298.

²⁴⁹ Participó en la serie de anacoretas con dos lienzos. Según los textos de la época trabajó para Castel Rodrigo, quien “*gli ordinó due paesi di quindici palmi*” [J. J. LUNA: “*Precisiones sobre las pinturas de Claudio de Lorena en el Museo del Prado*”, *Boletín del Museo del Prado*, 5 (1981), p. 99].

²⁵⁰ Este pintor de “*perspectivas fantásticas*” redescubierto en 1943 por Anthony BLUNT [“*Jean Lemaire: Painter of Architectural Fantasies*”, *The Burlington Magazine*, 83/no. 487 (1943), pp. 241-246], y estudiado en profundidad por Mauricio Fagiolo, está documentado en Roma entre 1624 y 1635, fecha en que fue registrado como miembro de la Academia de San Luca. Tras viajar a Venecia y pasar una estancia en París, no regresó a Roma hasta 1642. Uno de los grandes problemas para el estudio de su obra es la ausencia de pinturas datadas, aunque una de las pocas cosas que se tienen claras de su producción es que participó en el ciclo de obras de gran formato encargadas por Felipe IV para el Buen Retiro con dos lienzos. Sobre su contribución a la serie de anacoretas para el Buen Retiro véase M. FAGIOLO DELL’ARCO: “*Jean Lemaire pittore ‘antiquario’...*”, *op. cit.*, pp. 64-80; M. FAGIOLO DELL’ARCO: *Jean Lemaire, pittore antiquario*, *op. cit.*, pp. 97-106; y G. CAPITELLI: “*Jean Lemaire*”, *op. cit.*, pp. 294-296.

²⁵¹ Autor de seis lienzos para la serie, sobre este tema véase un estado de la cuestión en T. POSADA KUBISSA: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado...*, *op. cit.*, pp. 219-226, 230-232 y 239-244.

²⁵² Sobre las nueve pinturas conservadas que realizó para la serie véase E. GALERA MENDOZA: “*Herman van Swanevelt y la pintura de paisaje en la colección real española del siglo XVII*”, *Goya. Revista de arte*, 280 (2001), pp. 21-29; y T. POSADA KUBISSA: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado...*, *op. cit.*, pp. 204-218, 227-229 y 233-239.

asegura que Enrique della Flut tenía a todos los pintores de Roma trabajando en paisajes para servicio de Felipe IV ²⁵³.

Respecto a la relación de Castel Rodrigo con estos artistas, no tenemos constancia de que figurasen obras suyas en su colección privada de pintura ²⁵⁴. Pero sí hay noticias de encargos previos del embajador a algunos de ellos, como a Claudio de Lorena, quien hizo una serie de trece aguafuertes destinados a reflejar el esplendor de las fiestas celebradas en Roma, en la Plaza de España, organizadas por el diplomático de la corona hispana con motivo de la elección de Fernando de Hungría como rey de romanos en febrero de 1637 ²⁵⁵, o con Jan Both, que también había realizado para el embajador una pintura conmemorativa de una fiesta celebrada ante la embajada ²⁵⁶.

No vamos a entrar a analizar el proceso de contratación de los distintos artistas que realizaron los cuadros que componían las series destinadas para el Buen Retiro, ni tampoco en el análisis estilístico y cronológico de cada una de las obras, ya que estos temas exceden con creces los límites de este trabajo y mientras no se completen las lagunas documentales que todavía existen al respecto, es difícil llegar a conclusiones de cierta solidez.

Pero sí que queremos destacar el papel que jugó Enrique della Flut en el encargo de la serie de anacoretas como agente comisionado por Castel Rodrigo.

²⁵³ “[...] *E’ben vero che D. Henrique della Flut nostro amico è rimasto molto disgustato che il Sr. Duca di Medina mandì qua il D^o Cav^o Cosimo che si dice porta anco commissione di far fare de’paesi, ma non so se troverà pittori, poichè tutti lavorano per ordine di esso D. Henrique per serv^o di S.M.*” [Carta del agente Theodosio Henriquez al Príncipe Ludovisi, Roma, 29 de marzo de 1640, ASV, *Boncompagni*, b. 397, transcrito en A. ANSELMINI: “Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Corregio, Raffaello, l’investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma”, en E. CROPPER (ed.): *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, Milán, Nuova Alfa, 2000, p. 119].

²⁵⁴ Si bien no se ha conservado el inventario de su colección, hemos llegado a esta deducción después de repasar el elenco de bienes de su hijo, si bien las pinturas carecen de atribuciones y están descritas de modo muy somero. J. L. BARRIO MOYA: “Las colecciones de pintura y escultura de don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo”, *Academia*, 82 (1996), pp. 295-331.

²⁵⁵ Sobre este tema, P. GONZÁLEZ TORNEL: “Roma en llamas por la dinastía Habsburgo. Las fiestas por la elección de Fernando III como Rey de Romanos en 1637”, *Goya, Revista de arte*, 347 (2014), pp. 134-151.

²⁵⁶ La pintura se conserva hoy en la Universidad de Estocolmo. F. CAPPELLETTI: “Jan Both”, en L. TREZZANI (ed.): *La pittura di paesaggio in Italia...*, *op. cit.*, pp. 245-247.

Una carta rubricada por Felipe IV dirigida al conde de Monterrey fechada en Aranjuez el 8 de mayo de 1642 nos informa de que “Don Henrique de la Flut ha hecho dos viajes a Roma por mi mandato a traer pinturas estatuas y otras cosas curiosas para el adorno del Palacio de Buen Retiro” y por ello ordenaba a los virreyes de Nápoles y Sicilia que se le pagasen los 156.560 reales que se le adeudaban²⁵⁷. Esta noticia tiene una gran importancia, ya que indica cómo el embajador Castel Rodrigo delegó las tareas de coordinar el encargo, elegir a los artistas y seleccionar los temas a representar en una figura del mundo romano que conocía bien el panorama artístico del momento y que también fue comisionado oficialmente para además comprar esculturas para la decoración del palacio, constituyendo un importante precedente para el segundo viaje de Velázquez a Italia en calidad de experto designado para la adquisición de obras de arte destinadas a la decoración de un real sitio que estaba siendo remodelado²⁵⁸. Desgraciadamente carecemos de más detalles sobre las gestiones que realizó de cara al Buen Retiro, en especial respecto a las esculturas, de las que no tenemos constancia alguna de compras o encargos y de cómo transcurrieron los “dos viajes” que realizó acompañando los envíos de pinturas a España.

Tan solo a modo de síntesis, utilizando el inventario del Retiro redactado tras la muerte de Carlos II hemos hecho un cálculo de las pinturas que debieron de componer la serie de paisajes con anacoretas y santos que decoraron el Retiro, en el que figuran obras de grandes maestros, y otras de menor calidad. De ellas cuarenta y una se han conservado y de otras veintidós –muchas probablemente obra de Scipione Compagni– tan solo nos ha llegado la descripción incluida en el inventario de pinturas del real sitio redactado en 1701, por lo que pensamos que el conjunto de obras encargadas en Italia originalmente llegó a estar formado por un total de sesenta y tres pinturas, a juzgar por sus formatos y dimensiones –horizontales de aproximadamente 155 x 235 cm, verticales de

²⁵⁷ Carta de Felipe IV al conde de Monterrey, Aranjuez, 8 de mayo de 1642 (AGS, SP, libro 412, f. 172).

²⁵⁸ Sobre este tema M. P. SILVA MAROTO: “En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia”, en *Symposium Internacional Velázquez: Actas (Sevilla, 8-11 de nov. de 1999)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, pp. 139-152; S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia, op. cit.*, en especial pp. 90-105; J. M. LUZÓN NOGUÉ (dir.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar, op. cit.*; y D. GARCÍA CUETO: “Sobre las relaciones de Velázquez y don Juan de Córdoba tras el regreso del segundo viaje a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 334 (2011), pp. 177-180, en donde se recoge un estado de la cuestión.

210 x 155 cm y cuadradas de aproximadamente 140 cm de lado—, características estilísticas similares y por la presencia de números y marcas que aluden a su estancia en el Buen Retiro. Entre ellas figuran varias obras conservadas en las colecciones del Museo del Prado y de Patrimonio Nacional que hasta ahora no habían sido puestas en relación con las series realizadas en Italia para el Buen Retiro y que bien podrían ser las que llegaron en el primer envío formado por veinticuatro pinturas de distintos formatos embaladas en siete cajas —debido a la inicial descoordinación entre la corte de Madrid y Castel Rodrigo en lo relativo a las medidas y número de obras que compondrían la serie—; un segundo compuesto por diecisiete cajas con pinturas de formato vertical; así como un posible tercer envío de otros cuatro cajones con pinturas, además de las que Monterrey encargó en Nápoles, posiblemente realizadas por Scipione Compagno, y que ya se encontraban en el Retiro cuando el palacio fue inaugurado en diciembre de 1633²⁵⁹. Asimismo, de algunas obras que no se han conservado existen copias que aportan interesante información sobre este conjunto, si bien se trata de un tema complejo y cuyo análisis detallado escapa de los objetivos de este trabajo²⁶⁰.

259 J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 165.

260 Creemos que formaron parte de un primer envío las siguientes obras, encargadas en 1633 y llegaron a España en febrero de 1639. Se distinguen dos grandes grupos según su formato, rectangular o cuadrado: Jan Both, *Paisaje con carmelitas*, MNP, P-2058; Jan Both, *Paso en la montaña*, MNP, P-5443; Jan Both, *El paso del puerto*, MNP, P-5451; Jean Lemaire, *Paisaje con anacoreta y ruinas clásicas*, MNP, P-2316; Claudio de Lorena, *Paisaje con Santa María de Cervelló*, MNP, P-2259; Claudio de Lorena, *Paisaje con San Onofre*, MNP, P-2256; Claudio de Lorena, *Paisaje con las tentaciones de San Antonio Abad*, MNP, P-2258; Claudio de Lorena, *Jacob cuidando los rebaños de Labán*, Colección privada, Madrid; Nicolas Poussin, *Paisaje con San Jerónimo*, MNP, P-2304; Anónimo francés, *Paisaje con San Juan evangelista*, MNP, P-3163; Gaspar Dughet, *Paisaje con anacoreta que predica a los animales*, MNP, P-2305; Gaspar Dughet, *San Juan Bautista señala la presencia de Cristo*, Colección privada; Herman van Swanevelt, *Paisaje con un cartujo (¿San Bruno?)*, MNP, P-2064; Herman van Swanevelt, *Paisaje con San Benito de Nursia*, MNP, P-2065; Herman van Swanevelt, *Paisaje con Santa Rosalía de Palermo*, MNP, P-2063; Herman van Swanevelt, *Paisaje agreste con cabaña y huerta*, MNP, P-2057; Herman van Swanevelt, *Paisaje con ermitaño ceñido con cadenas*, MNP, P-2034; Herman van Swanevelt, *Paisaje con san Francisco en meditación*, MNP, P-2035; Anónimo romano *Paisaje con la Magdalena*, MNP, P-4197; Salvatore Rosa, *Marina*, MNP, P-324; Jean Lemaire, *Ruinas con personajes*, MNP, P-2323; Claudio de Lorena, *La salida del rebaño*, MNP, P-2260; Claudio de Lorena, *Vado de un río*, MNP, P-2261; Andrea Sacchi, *Santa Rosalía de Palermo*, MNP, P-3189; Andrea Sacchi, *San Pablo y San Antonio ermitaños*, MNP, P-328; Giovanni Domenico Cerrini, *Magdalena penitente*, MNP, P-460; José de Ribera, *San Pablo ermitaño*, MNP, P-1075; Giovanni Domenico Cerrini, *San Jerónimo*, MNP, P-7446.

• *Las pinturas del ciclo de la antigua Roma*

Esta serie de pinturas evocaba la vida de la antigua Roma a través de la representación de triunfos de emperadores, diversiones públicas y escenas mitológicas y fue realizada por distintos pintores en Roma y Nápoles durante la década de 1630.

La historiografía sobre este conjunto de obras no es demasiado extensa, debido a la escasez de datos que nos han llegado, que proceden en su mayoría de breves noticias contenidas en las biografías de algunos de los artistas que participaron en la serie o que fueron incluidas en los *Avisos* de la época.

En 1924 Hermann Voss puso en relación algunas pinturas de Lanfranco con el encargo de cuadros para el Buen Retiro y con las obras de otros pintores que también trabajaron para la misma serie²⁶¹. En 1965 Alfonso E. Pérez Sánchez localizó la mayoría de las pinturas que se conservaban en el Museo del Prado, las dató y atribuyó y las puso en relación con el encargo de Monterrey para el Buen Retiro²⁶². En 1980 Brown y Elliott intentaron reconstruir la secuencia de encargos y los envíos a España²⁶³. Poco tiempo después, Barbara von Barghahn trató de discernir cómo estaban colocados los cuadros de este ciclo en el palacio del Retiro, utilizando para ello el inventario redactado tras la muerte de Carlos II²⁶⁴. En la exposición sobre pintura napolitana organizada en 1985 por Alfonso E. Pérez

El segundo envío de cuadros llegó a España en 1641 y presentan un formato vertical: Claudio de Lorena, *Moisés salvado de las aguas*, MNP, P-2253; Jan Both, *Paisaje con pescadores y pastores a la orilla de un río*, MNP, P-2066; Herman van Swanevelt, *Paisaje con caminantes con un niño y un perro*, MNP, P-2140; Herman van Swanevelt, *Paisaje con familia de pescadores al atardecer*, MNP, P-2141; Claudio de Lorena, *Paisaje con el embarco en Ostia de Santa Paula Romana*, MNP, P-2254; Claudio de Lorena, *Paisaje con Tobías y el Arcángel Rafael*, MNP, P-2255; Claudio de Lorena, *Entierro de Santa Serapia*, MNP, P-2252; Jan Both, *El bautizo del eunuco de la Reina Candace*, MNP, P-2060; Anónimo holandés, *El jardín Aldobrandini en Frascati*, MNP, P-2062; Herman van Swanevelt, *Paisaje con ermitaño predicando*, MNP, P-5121; Jan Both, *La salida al campo*, MNP, P-2061; Jan Asselinj (atribuido a), *Vista de Tróvoli*, MNP, P-2059; Anónimo, *Vista de las cascadas de Tróvoli con pescadores*, MNP, P-2068.

²⁶¹ H. VOSS: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlín, Propyläen-Verlag, 1924, p. 527.

²⁶² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965.

²⁶³ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 124-127.

²⁶⁴ B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 181-200.

Sánchez se mostraron al público buena parte de las pinturas que componían la serie de escenas de la Antigua Roma, poniendo además de manifiesto la dificultad –que aún existe– para identificar los temas representados en muchos de los casos, al desconocerse las fuentes en las que se inspiraron los distintos artistas que participaron en la realización del encargo ²⁶⁵. En 1994 Sebastian Schütze aportó una brillante interpretación del significado del ciclo de pinturas como imagen de la vida de la antigua Roma fruto del interés anticuario que imperó en los principales centros artísticos italianos durante los siglos XVI y XVII ²⁶⁶. Ya en el siglo XXI, en el catálogo de la exposición que organizó el Museo del Prado en 2005 sobre las pinturas encargadas para el Retiro, Andrés Úbeda puso la serie en relación con la filosofía neostóica, entendiéndola como una exaltación de las virtudes del Príncipe y la reivindicación de la vigencia de las virtudes romanas en la formación del Estado Moderno ²⁶⁷. Más recientemente distintos historiadores, como André Stoll ²⁶⁸ o Stefano Pierguidi ²⁶⁹, han clarificado la iconografía de algunas de las pinturas pertenecientes al ciclo cuya interpretación resultaba sumamente compleja. Y otros trabajos han incidido en tratar de poner en relación –en algunas ocasiones sin demasiado fundamento a nuestro juicio– obras que han aparecido en el mercado del arte o que se conservan en colecciones particulares con las que fueron encargadas para el Buen Retiro o bien dar a la serie dudosas interpretaciones.

Desde nuestro punto de vista, todavía son muchas las incógnitas que faltan por resolver sobre este conjunto y solo será posible hacerlo a la luz de nuevos documentos que nos permitan saber cómo se gestó el encargo y con qué fines.

²⁶⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (com.): *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 1985.

²⁶⁶ S. SCHÜTZE: “Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento”, en O. BONFIAT, C. L. FROMMER, M. HOCHMANN y S. SCHÜTZE: *Poussin et Rome, Atti del Convegno all'Accademia di Francia a Roma e alla Biblioteca Hertziana (Roma 16-18 novembre 1994)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, pp. 181-200, especialmente pp. 189-194.

²⁶⁷ A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “El ciclo de la Historia de Roma antigua”, en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, pp. 169-189.

²⁶⁸ A. STOLL: “Jusepe de Ribera, *Combattimento femminile*. Un manifesto interculturale delle passioni ispano-napoletane tra Rinascimento e Barocco”, *Storia erudita*, 5 (2008), pp. 107-140.

²⁶⁹ S. PIERGUIDI: “Il ciclo dei costumi de' Romani antichi del Buen Retiro di Madrid”, *Storia dell'Art*, 125-126 (2009), pp. 79-93.

A pesar de este vacío, a juzgar por cómo se produjo el encargo de la coetánea serie de los eremitas, gracias a los datos que presentamos en 2011 hemos de suponer que con el conjunto de pinturas de la antigua Roma debió de suceder algo parecido²⁷⁰ y las instrucciones que se debieron recibir desde Madrid el marqués de Castel Rodrigo y el conde de Monterrey para cumplir con el encargo también debieron de ser muy someras, limitándose tan solo al número de obras y recayendo el poder de decisión relativo a medidas, autores y temática específica en el agente o agentes que se ocuparon de gestionar los encargos.

En cuanto a la nómina de artistas que realizaron las pinturas, en Roma participaron en la serie Nicolas Poussin, Andrea Camassei y Giovanni Francesco Romanelli. Mientras que en Nápoles lo hicieron Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione, José de Ribera, Aniello Falcone, Andrea di Lione, Cesare Francanzano, Paolo Domenico Finoglia, Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo. Esta nómina de artistas concluye con Domenichino, quien también realizó una pintura para esta serie a caballo entre las dos ciudades.

Mientras que en Roma se ocuparon de gestionar la realización de las pinturas el marqués de Castel Rodrigo y Enrique della Pluf, en Nápoles el responsable fue el conde de Monterrey, que durante los años que pasó al frente del virreinato de Nápoles llevó a cabo una interesante actividad como mecenas y coleccionista²⁷¹.

²⁷⁰ M. SIMAL LÓPEZ: “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro...”, *op. cit.*

²⁷¹ Sobre algunos encargos y obras públicas que realizó en calidad de virrey, véase E. NAPPI: “I Viceré e l’arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XXII (1983), p. 46; y la obra colectiva J. L. COLOMER (dir.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, donde se recogen, entre otros, los artículos de E. NAPPI: “I viceré spagnoli e l’arte a Napoli. Corpus documentale”, pp. 112-113; K. ZIMMERMANN: “Il viceré VI conte di Monterrey. Mecenato e committente a Napoli (1631-1637)”, pp. 277-292; y D. GARCÍA CUETO: “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII”, pp. 297-299. Sobre su perfil como coleccionista, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “La colección de pinturas del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174 (1977), pp. 417-459; F. HASKELL: *Patronos y pintores...*, *op. cit.*, pp. 177-178; A. MADRUGA REAL: *Arquitectura Barroca Salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1983, pp. 31-43; M. B. BURKE y P. CHERRY: *Collections of Paintings in Madrid...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 146-149; y M. SIMAL LÓPEZ: “Antes y después de Nápoles: Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”, en A. E. DENUNZIO, C. BIRRA (coords.): *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo (Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli 20-22 ottobre 2011)*, Napoli, Intesa Sanpaolo, 2013, pp. 345-365.

Sabemos que anteriormente don Manuel de Zúñiga ya se había ocupado de gestionar empresas similares durante su etapa como embajador ante la Santa Sede, como prueba la carta fechada el 22 de mayo de 1630 en la que Felipe IV le comentaba, respecto a uno de los lienzos encargados para el Salón Grande del alcázar de Madrid, “quan poco a propósito salio la pintura del rapto de Elena” que el conde de Oñate había dejado en Roma por orden suya debido al “precio excesivo q[ue] pide por ella Guido Bolones” y a los numerosos defectos que tenía²⁷².

Respecto a las pinturas que el conde de Monterrey comisionó en Nápoles para el Buen Retiro, son muy escasas las noticias que conocemos²⁷³. Desconocemos por qué razón eligió a los pintores que eligió, si bien muchos de ellos fueron autores de obras promovidas por el virrey en Nápoles y también de otras destinadas a la colección particular de Monterrey y al patronato que fundó en el convento de las Agustinas de Salamanca²⁷⁴. Del mismo modo, también resulta

²⁷² Carta dirigida al conde de Monterrey, Valsáin, 22 de mayo de 1630 (AGS, Estado, leg. 3.147, citada en M. MANCINI: “Participar con las palabras, participar con las imágenes: Antiguos y modernos, ¿un debate geográfico?”, en F. CHECA CREMADES (com.): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Patrimonio Nacional/El Viso (Catálogo de la Exposición), 2003, pp. 142-143. Sobre los encargos realizados a Italia para la decoración del alcázar en la década de 1630, A. COLANTUONO: *Guido Reni's Abduction of Helen...*, *op. cit.*

²⁷³ Sobre este tema, véase un estado de la cuestión en A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Der Graf von Monterrey, Neapel und der Buen Retiro”, en *Velázquez, Rubens, Lorrain. Museo del Prado. Malerei am Hof Philipp IV*, Bonn/Madrid, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Museo Nacional del Prado (Catálogo de la Exposición), 1999, pp. 84-101.

²⁷⁴ Respecto a su faceta como patrono, A. GARCÍA BOIZA: *Una fundación de Monterrey. La iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1945; A. MADRUGA REAL: “Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca”, *Goya. Revista de arte*, 125 (1975), pp. 291-297; A. MADRUGA REAL: *Arquitectura Barroca Salmantina...*, *op. cit.*; A. MADRUGA REAL: “Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca”, en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA (coms.): *Ribera. 1591-1652, op. cit.*, pp. 107-113; D. DOMBROWSKI: “Nápoles en España: Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas y un monumento funerario desaparecido”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 7-8 (1995), pp. 87-94; F. MARIAS FRANCO: “Bartolomeo y Francesco Antonio Picciatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas y la escalera del palacio real”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 9-10 (1997), pp. 177-196; A. GONZÁLEZ-PALACIOS: “Un adornamento vicereale per Napoli”, en *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Electa (Catálogo de la Exposición), 1988, pp. 241-306; P. D’AGOSTINO: “Un

interesante recordar como estos mismos artistas participaron en la decoración de la catedral de Pozzuoli durante el obispado del agustino español Martín de León y Cárdenas, un personaje de enorme interés desde el punto de vista artístico y cultural, que mantuvo una fuerte relación de amistad con Monterrey durante los años que ambos coincidieron en Nápoles, por lo que la coincidencia en la elección de artistas no puede entenderse como algo casual²⁷⁵.

Gracias al tratado de Dominici tenemos constancia de que Monterrey encargó a Ribera –autor de un interesante retrato del conde recientemente identificado por Nicola Spinosa²⁷⁶– “*vari quadri di Santi, e molte istorie, e favole*”, que debían completar las series de pinturas de eremitas que se estaban haciendo en Roma²⁷⁷; y

bronzetto spagnolo di Cosimo Fanzago a New York”, *Prospettiva*, 109 (2003), pp. 83-88; M. BOZZI CORSO: “Riflessi di Cosimo Fanzago a Salamanca”, *De arte. Revista de Historia del Arte*, 6 (2007), pp. 151-166; P. D’AGOSTINO: “Neapolitan Metalwork in New York: Viceregal Patronage and the Theme of the Virgin of the Immaculate Conception”, *The Journal of the Metropolitan Museum of Art*, 43 (2008), pp. 117-130; A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS y R. NOVERO PLAZA: “La representación del poder en monumentos funerarios del Barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas descalzas de Salamanca”, en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, W. RINCÓN GARCÍA (eds.): *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX...*, *op. cit.*, pp. 253-263; N. SPINOSA: *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 400-402, pp. 191-204; K. ZIMMERMANN: “Il viceré VI conte di Monterrey...”, *op. cit.*; P. D’AGOSTINO: *Cosimo Fanzago scultore*, Nápoles, Paparo Edizioni, 2011, pp. 112-143 y 352-354; K. ZIMMERMANN: “Das Grabmal des Grafen von Monterrey in Salamanca: ein Mitglied der Olivares-Familie behauptet seinen Machtanspruch”, en A. KARSTEN (dir.): *Das Grabmal des Günstlings. Studien zur Memorialkultur frühneuzeitlicher Favoriten*, Berlín, Gebr. Mann, 2011, pp. 295-308.

²⁷⁵ Sobre este tema, véase J. J. VALLEJO PENEDO: *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA, obispo de Pozzuoli y arzobispo de Palermo*, Madrid, Revista Agustiniiana, 2001, pp. 117-146; A. MIGLIACCIO: “La quadreria del Duomo di Pozzuoli: un’ipotesi interpretativa”, en C. VARGAS, A. MIGLIACCIO Y S. CAUSA (coords.): *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Nápoles, Arte tipografica, 2011, pp. 95-125; e I. MAURO: “Il ruolo dei vescovi delle diocesi di regio patronato tra Spagna e Italia. Due casi a confronto: Martín de León y Cárdenas e Giovan Battista Visco (Veschi)”, en J. LUGAND (dir.): *Circulation artistiques dans la Courone d’Aragon: le rôle des chapitres cathédraux (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Perpignan, Presses Universités de Perpignan, 2014, pp. 111-130.

²⁷⁶ N. SPINOSA: “Jusepe de Ribera’s ‘Portrait of the Count of Monterrey’ rediscovered”, *The Burlington Magazine*, 1327 (2013), pp. 683-686.

²⁷⁷ En su tratado, De Dominici afirma que Ribera hizo para el virrey “*vari quadri di Santi, e molte istorie, e favole, quali dal Vicerè furon poi, con altri quadri fatti lavorare dal Domenichino, mandati in Ispagna non si sa se per la Maestá di quel Rè o pure per le proprie case*”

también que el virrey comisionó una serie de la *vida de san Juan Bautista* formada por cuadros de Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi y Finoglia, que analizaremos más adelante. Pero sin duda el encargo más importante que realizó fue el de la serie de escenas de la antigua Roma a pintores de la talla de Lanfranco²⁷⁸, Poussin²⁷⁹, Ribera, Domenichino²⁸⁰, Massimo Stanzione, Aniello Falcone, etc.

Al igual que hemos hecho con la serie de pinturas de anacoretas, no vamos a entrar a analizar el proceso de contratación de los distintos artistas que realizaron los cuadros que componían la serie de la vida de la antigua Roma, ni tampoco en el análisis estilístico y cronológico de cada una de las obras, ya que estos temas exceden con creces los límites de este trabajo y mientras no se completen

(B. DE DOMINICI: *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Nápoles, Francesco, e Cristoforo Ricciardo, 1742, vol. II, p. 5). Sobre este tema, G. FINALDI: "Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some observations on their Relations", en J. L. COLOMER (dir.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, op. cit., pp. 379-387.

²⁷⁸ El 10 de diciembre de 1637 Lanfranco escribía a Ferrante Carlo comunicándole que Monterrey le había asignado, de nuevo, el encargo de dos pinturas para el rey. "[...] *Il sig. Conte Montere se ne sta a Pozzuolo, e non si dice quando sia per partirsi per Spagna. S. E. pure, stando cosi, mi continua favori, avendomi di nuovo occupato di due quadri per servizio di S. Maestà, cosa che non fa a niuno pittore di tanti che he ha sperimentati [...]*" (G. BOTTARI y S. TICOZZI: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 8 vols., Milán, G. Silvestri, 1822-1825, vol. 1, p. 307. Passeri aporta más información, precisando que Lanfranco "*fece ancora per lo vice-Re il conte di Monterei alcuni quadri di misura lunga quasi un terzo dell'alteza che andavano donati al Re di Spagna, facendone anche altri Pittori, nelli quali si dimostravano le azzioni de' trionfi, e delle vittorie de' Romani*" (G. PASSERI: *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma. Morti del 1641 al 1673*, Roma, G. Settari, 1772, p. 147). Sobre la posible conexión entre Monterrey y Lanfranco a través de Velázquez, J. C. AGÜERA ROS: "Velázquez, da Roma al Buen Retiro: nuove prospettive sull'ipotesi dell'influenza di Lanfranco sul pittore spagnolo", *Bollettino d'arte*, 100 (1997), pp. 113-120.

²⁷⁹ Sobre la polémica relativa a la atribución a Poussin de dos cuadros de la serie, véase J. J. LUNA: "Nicolás Poussin (1594-1665), La caza de Meleagro y Atalanta, ca. 1634-1639", en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.): *El Palacio del Rey Planeta...*, op. cit., pp. 224-225.

²⁸⁰ Bellori nos informa de que tras su huida de Nápoles en 1634, "*nel tempo che egli si trattene a Roma che fu oltre un'anno, dipinse uno de'quadri del ViceRè [Monterrey], rappresentanti li costumi de'Romani antichi, ed era quello de'funerali, e deificazione de gl'Imperatori, con la decursione, dove fra l'altre figure, vi sono alcune donne, che piangono*" (G. P. BELLORI: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* [1672], Roma, 2000, p. 244). Como recoge De Dominici, los cuadros fueron mandados a España junto con los que Ribera había pintado para el virrey.

las lagunas documentales que todavía existen al respecto, es muy difícil llegar a conclusiones de cierta solidez.

Respecto a cómo y a cuándo se produjo el envío de los cuadros a Madrid, es muy probable que las primeras pinturas del ciclo de la antigua Roma y algunas de eremitas –posiblemente obra de Scipione Compagno²⁸¹– llegaron al Buen Retiro formando parte del envío realizado por Monterrey desde el virreinato partenopeo en 1633. El 26 de noviembre de ese año los *Avisos* de Madrid informaban de la llegada a la corte, por la vía de Cartagena, de doce carros con pinturas de gran valor que habían sido encargadas por Monterrey, aunque no hay constancia alguna de que estuvieran destinadas al Buen Retiro²⁸². Pero la mención de “pinturas de unos payses de hermitaños que embió de Nápoles el conde de Monterrey” en la descripción del real sitio publicada por Teresa Chaves que data de diciembre de 1633 y la noticia contenida en los *Avisos* de Madrid publicados en Florencia el 28 de abril de 1635 dada a conocer por Justi de que Olivares “ha hecho pintar para todas aquellas galerías [del Buen Retiro] historias o fábulas curiosas” apuntan a que las primeras obras encargadas por Monterrey fueron trasladadas a Madrid el año de la inauguración del palacio²⁸³.

Sin embargo, el grueso de las pinturas realizadas en Nápoles debió de llegar a España en agosto de 1638, formando parte del voluminoso equipaje que trajo el conde a su regreso de Italia, que superaba los 8.000 bultos y cuyo pasaporte costó 60.000 ducados²⁸⁴. Además de sus bienes privados, entre los que destacaban

²⁸¹ J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 165.

²⁸² *Avisos* de Madrid, 26 de noviembre de 1633 (ASF, MPr, filza 4.959, f. 1032v). Según Justi, en este primer envío debieron de llegar las pinturas de la serie de san Juan Bautista, distintas escenas de la antigua Roma y los castigados de Ribera (C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, *op. cit.*, p. 283). J. BROWN y J. H. ELLIOTT retomaron la misma hipótesis (*Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 124).

²⁸³ M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.* Respecto al documento fechado en 1635, ya fue citado, sin indicar procedencia, por el historiador alemán (C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, *op. cit.*, pp. 286-288), se conserva en el AASF, MPr, filza 4.960, ff. 875v-877 y fue transcrito en J. F. MOFFIT: “Una emblemación de Felipe IV y el clave alicantino del Salón de Reinos del Buen Retiro”, en *Actas del I simposio internacional de emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 256-257.

²⁸⁴ “Desembarcó la recámara del conde de Monterrey en Cartagena. Sábese trae registrados 8.700 y tantos lios de ropa. Dicen le costó el pasaporte que le dieron en el registro 60.000 ducados. Bueno viene para que tengan de donde sacar, y no será tanto que no quede

los mármoles y elementos pétreos y las pinturas de Ribera destinadas para su iglesia de las Agustinas de Salamanca, y las numerosas esculturas adquiridas para adornar los jardines de su “huerta” madrileña²⁸⁵, Monterrey también traía consigo las *Bacanales* de Tiziano donadas por el príncipe Ludovisi a Felipe IV²⁸⁶, así como ricos tapices y valiosas pinturas para “*un appartamento*” del Buen Retiro, como quedó recogido en los *Anales* de la ciudad de Nápoles de 1638²⁸⁷.

bien parado. También se ha dicho que tuvo un azar en el camino la recámara, y que con ocasión de una tempestad echaron a la mar ropa y caballos; esto no es tan cierto como esotro [sic]” [Madrid, 10 marzo 1638, RAH, T. 119, f. 291, en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*, tomo II: (1637-1638), en *Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica la Real Academia de la Historia*, vol. XIV, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, p. 346].

²⁸⁵ Sobre las obras que encargó y adquirió durante su estancia en Italia, y cómo las dispuso en sus residencias y patronatos tras su regreso a la corte, véase M. SIMAL LÓPEZ: “Antes y después de Nápoles: Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey...”, *op. cit.*

²⁸⁶ A finales de agosto de 1633 Niccolò Ludovisi, que aspiraba a conseguir la investidura del feudo de Piombino, envió a Nápoles dos de las *Bacanales* de Tiziano como regalo a Felipe IV: la *Ofrenda a Venus* (MNP, P-419) y la *Bacanal de los Andrios* (MNP, P-418). Las pinturas estuvieron en Nápoles hasta fines de 1637, fecha en la que el virrey concluyó su mandato y regresó a España con los cuadros formando parte de su equipaje. Sobre este tema, H. WETHEY: *The Paintings of Titian*, 3 vols., London, Phaidon, 1975, vol. 3: *The Mythological and Historical Paintings*, pp. 147-148; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “La *Bacanal* y *La ofrenda a la diosa de los amores*. Museo del Prado”, en M. B. MENA MARQUÉS (coord.): *Rubens copista de Tiziano*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición) 1987, pp. 27-36; A. ANSELMÍ: “Política e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid...”, *op. cit.*; A. ANSELMÍ: “Arte, política e diplomazia...”, *op. cit.*; M. FALOMIR: “‘La ofrenda a Venus’ y ‘La bacanal de los andrios’”, en M. FALOMIR (com.): *Tiziano*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición) 2003, pp. 162-167; V. FARINA: “Sulla fortuna napoletana dei ‘Baccanali’ di Tiziano”, *Paragone. Arte*, 71 (2007), pp. 11-42; y K. ZIMMERMANN: “‘Al fin resolve e trata de i Bacanali far quel Ré contento...’. The Viceroy Monterrey, the Ludovisi and the Princedom of Piombino”, en M. VON BERNSTORFF y S. KUBERSKY-PIREDDA (coords.): *L’arte del dono...*, *op. cit.*, pp. 239-251.

²⁸⁷ “*Giunse in questo mentre il conde di Monterey a Madrid [...] Fece egli parte al re dei ricchissimi arredi e dei quadri di eccellente pittura, che seco recati avea, avendo guarnito un appartamento di un palagio, novellamente edificato in Madrid con real magnificenza e degno di chi il fece, detto il Buon Ritiro, di cortine quadri e di vasellamenti di oro e di argento ed altri arnesi preziosissimi e di supremo valore*” (F. CAPECELATRO: *Degli annali della città di Napoli: 1631-1640*, Nápoles, Tipografia di Reale, 1849, p. 134). Agradezco a Antonio E. Denunzio esta referencia.

Una carta del representante diplomático del duque de Parma en Nápoles fechada en 1637 nos proporciona información más concreta sobre este conjunto de obras, indicando que entre las pinturas había “73 quadri grandi di 30 palmi in quadro per la Galeria del Re [sic]”, que casi con toda probabilidad hace referencia a las pinturas que Monterrey encargó y compró en la ciudad partenopea para el real sitio con escenas de anacoretas y de la antigua Roma²⁸⁸.

Durante el viaje de regreso a España, la fuerte tempestad que tuvieron que atravesar los barcos que transportaban el equipaje de Monterrey²⁸⁹ hizo que fuera necesario arrojar al mar parte de la carga²⁹⁰. Además, algunas de las pinturas que llegaron a tierra sufrieron daños, como pone de manifiesto el pago ese mismo año de 1.000 reales a Simón López por

[...] los reparos y adereços de dorado que hiço en los quadros de pintura que para el servicio de su Mag[esta]d. en Buen Retiro enbio del Reyno de Nápoles el conde de Monte Rey virrey de aquel Reyno²⁹¹.

Conocemos además cómo se produjo la entrega de este valioso conjunto de pinturas al soberano. Cuando Felipe IV regresaba de una jornada de caza en Guadalajara, se reunió con Olivares en Loeches, en donde el valido estaba construyendo un convento bajo su protección, y allí éste entregó al rey

²⁸⁸ Carta de Marcaurelio Massarengi, representante del duque de Parma en Nápoles, a destinatario desconocido, 28 de abril de 1637 (ASN, *Archivio Farnesiano*, f. 1.971). Agradezco de nuevo a Antonio E. Denunzio la referencia de este documento.

²⁸⁹ El embajador veneciano en Nápoles Agostini informaba al Senado de la *Signoria* el 5 de enero de 1638 de que los veintiocho galeones que transportaban el equipaje de Monterrey cuando navegaban cerca de Cerdeña se vieron inmersos en una tempestad que los dispersó, e incluso se temió que alguno hubiera naufragado, aunque finalmente todos se reunieron en el puerto de Cagliari, y tres regresaron a Nápoles. El embajador no sufrió daños porque aún permanecía en Roma [M. GOTTARDI (ed.): *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*, Vol VII: (16 novembre 1632-18 maggio 1638), Roma, Istituto Poligrafico/Zecca dello Stato-Archivi di Stato, 1991, p. 503, doc. 630, y p. 505, doc. 632].

²⁹⁰ “*Il s.r Conte di Montereì non era ancora partito da Gaeta e s'intende che venga a Roma. Li Galioni dove erano le sue robbe hanno corso burasca e dicono che habbiano butato in mare tutti q.li Cavalli*” (Folio sin fecha adjunto a una carta de Marcaurelio Massarengi fechada en Nápoles el 19 de noviembre de 1637. ASN, *Archivio Farnesiano*, f. 1.971). De nuevo quiero agradecer esta noticia a Antonio E. Denunzio.

²⁹¹ Carta de pago fechada el 9 de agosto de 1639 (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, f. 100, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 120).

[...] *alcuni quadri di pittura di gran valore, che haveva dati a S. E. il conte di Monterey suo fratello di quelli che egli ha portato d'Italia in gran quantità; et furono molto accetti a S. M^{ta} che sen'intente, et dicono ve ne ha uno assai celebre di Tiziano*²⁹².

Este regalo para el nuevo real sitio no pasó desapercibido en la corte y Sir Arthur Hopton, embajador inglés en Madrid, escribió a Londres informando que

[...] el Rey en estos doce meses ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores, tanto antiguos como modernos, y el conde de Monterrey se ha traído consigo de Italia lo mejor [...] y en esta ciudad en cuanto hay algo que valga la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien²⁹³.

El sucesor de Monterrey en el virreinato de Nápoles, el duque de Medina de las Torres (1637-1644)²⁹⁴, debía continuar con la tarea de adquirir obras de arte y todo tipo de objetos para el adorno del Retiro, tal y como prueba una reclamación al Consejo de Estado presentada en 1661²⁹⁵.

En este sentido, tenemos constancia de que en 1639 mandó con destino al real sitio “unas góndolas”²⁹⁶ y al napolitano Carlo Rabasquier para que ocupase

²⁹² *Avisos de Madrid*, 27 de noviembre de 1638 (ASF, MPr, filza 4.964, f. 193, citada en C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, *op. cit.*, p. 283, sin citar procedencia, y en H. WETHEY: *The Paintings of Titian*, *op. cit.*, vol. III, p. 147).

²⁹³ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 118.

²⁹⁴ Sobre su virreinato, D. A. PARRINO: *Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente: nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città e Regno di Napoli nel corso di due secoli*, 3 vols., Napoli, nella nuova stampa del Parrino e del Mutii, 1692, vol. II, pp. 263-304. Respecto a los encargos y obras públicas que realizó en calidad de virrey, véase E. NAPPI: “I Viceré e l'arte a Napoli”, *op. cit.*, pp. 47-48; E. NAPPI: “I viceré spagnoli e l'arte a Napoli...”, *op. cit.*, pp. 113-114; F. BOUZA ÁLVAREZ: “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid...”, *op. cit.*, pp. 44-71; D. GARCÍA CUETO: “Presentes de Nápoles...”, *op. cit.*, pp. 299-300; y A. E. DENUNZIO: “Alcune note inedite per Ribera...”, *op. cit.*, pp. 1981-2003.

²⁹⁵ AGS, SP, leg. 1.034, s. f., consulta de 13 de septiembre de 1661, citada en D. GARCÍA CUETO: “Presentes de Nápoles...”, *op. cit.*, p. 299, nota 45.

²⁹⁶ Los *Avisos* confundieron a Medina de las Torres con Monterrey como artífice del envío de las preciosas góndolas. “*Passano il tempo ancora lor MM^{ta} al vivaio grande andando nelle 12 gondole di Napoli che mando Montere, con gl'huomi similmente che le maneggiassero, et essendo tutte di strarod^{ta} fattura et inargentate et dorate, costarono gran denari, et fanno una bellissima vista*” (*Avisos de Madrid*, 21 de mayo de 1639. ASF, MPr, filza 4.964, f. 455v). Días más tarde, se hacían eco de su alto valor: “*Alcune delle dette gondole particolarment^e quelle che servono p^o le MM^{ta} loro, et p^o il Principe, son fabbricate con tanti material di bronzo crystallo, arg^{ta},*

el puesto de maestro de embarcaciones del Buen Retiro²⁹⁷. Gracias a documentación inédita que hemos localizado en el archivo de los duques de Medina Sidonia, sabemos que dichas seis góndolas, junto con sus correspondientes tejidos ricos realizados con hilos de oro y plata para revestirlas adecuadamente —que incluían desde cojines, tapetes y cielos, a trajes para los remeros—, fueron entregadas en el Buen Retiro el 25 de marzo de 1642. De las seis, una estaba destinada al rey y otra al príncipe, y ambas contaban con distintos elementos constructivos realizados en plata²⁹⁸.

Asimismo, respecto a las pinturas, la documentación que conocemos apunta a que en 1640 Medina de las Torres trató de conseguir pintores en Roma para intentar hacerse con el control del encargo de obras destinadas al Retiro a través de su agente, Cosimo Fanzago. Este intento era algo lógico, teniendo en cuenta que la financiación del mismo procedía de las rentas del virreinato partenopeo, pero le fue imposible debido a que Enrique della Flut, el agente de Castel Rodrigo que gestionaba el encargo, ya se había hecho con los servicios de los principales pintores de paisajes de la ciudad²⁹⁹.

Ante la imposibilidad de controlar los trabajos que se estaban haciendo en Roma, Medina de las Torres hizo algunos encargos en Nápoles, entre otros artistas

et oro, che sono state stimate que valore tra tutte più di cento mila scudi, se bene in Napoli dove si fecero no saranno costate tanto, et non solo la spesa, ma la fattura e di maniera che tutto il popolo concorre a vederle p' maraviglia" (Avisos de Madrid, 28 de mayo de 1639. ASF, MPr, filza 4.964, f 483r y v). Sobre este tema, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, op. cit., p. 227.

²⁹⁷ AGS, OB, leg. 318, doc. 179. Los contemporáneos se hicieron eco del envío del virrey partenopeo. "Llegaron de Nápoles seis barcos o góndolas muy ricas y lucidas, que el duque de Medina de las Torres hizo hacer para los estanques del Retiro, cosa grandiosa, y la de SS.MM. y Príncipe están guarnecidas de plata, y dicen que cuestan puestas en España 80.000 ducados. SS. MM. y damas se embarcan en ellas las tardes" [Carta sin firma, Madrid, 24 de mayo de 1639. RAH, Jesuitas, leg. suelto núm. 1, f. 488, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, op. cit., Tomo III, p. 261].

²⁹⁸ ADMS, leg. 831, libro 52, ff. 6-7.

²⁹⁹ "[...] *E'ben vero che D. Henrique della Flut nostro amico è rimasto molto disgustato che il Sr. Duca di Medina mandi qua il D' Cav' Cosimo che si dice porta anco commissione di far fare de'paesi, ma non so se troverà pittori, poichè tutti lavorano per ordine di esso D. Henrique per serv' di S.M.*" (Carta del agente Theodosio Henriquez al Príncipe Ludovisi, Roma, 29 de marzo de 1640. ASV, *Boncompagni*, b. 397, transcrito en A. ANSELMi: "Arte, politica e diplomazia..." op. cit., p. 119).

a Ribera y a Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo³⁰⁰, que probablemente son las obras que llegaron a España en el segundo o en el tercer envío de pinturas que hizo Castel Rodrigo.

Pero de nuevo nos enfrentamos a un tema sumamente complejo a causa de la escasez de fuentes con las que contamos para reconstruir con garantías el modo en que se realizó el encargo, el número de cuadros que lo componían, así como cuál fue la temática elegida y las fuentes utilizadas. Se trata de cuestiones difíciles de resolver con detalle, debido en parte al gran número de artistas que participaron en el encargo y al hecho de que se produjo en un momento de gran movilidad de los pintores entre Nápoles y Roma, por lo que definir atribuciones y cronologías es sumamente complejo y arriesgado teniendo en cuenta la escasa información con la que contamos en la actualidad.

Por ello, al igual que con la serie de pinturas de anacoretas, hemos hecho un cálculo del número de pinturas que pudieron componer la serie, a partir de las mencionadas en el inventario del palacio redactado tras la muerte de Carlos II. De las cuarenta y cinco que se describe, hemos localizado treinta y una, mientras que de las otras catorce solo tenemos constancia documental³⁰¹. En la cifra global

³⁰⁰ Sobre este tema, D. R. MARSHALL: *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milán, Jandi Sapi, 1993, pp. 68-82; G. SESTIERI y B. DAPRÀ (coms.): *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro paesaggista e "cronista" napoletano*, Milán/Roma, Jandi Sapi (Catálogo de la Exposición), 1994, pp. 81-84, 99, y 101; B. DAPRÀ (com.): *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, Nápoles, Electa (Catálogo de la Exposición), 2002, p. 74.

³⁰¹ Consideramos que formaban parte de esta serie las siguientes obras: Domenico Gargiulo (Micco Spadaro) y Viviano Codazzi, *Entrada triunfal de Constantino en Roma*, MNP, P-238; Domenico Gargiulo (Micco Spadaro) y Viviano Codazzi, *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma*, MNP, P-237; Giovanni Lanfranco, *Triunfo de un emperador romano con dos reyes prisioneros*, PN, Real Monasterio de El Escorial, inv. 10013395; Giovanni Lanfranco, *Auspicios de un emperador romano*, MNP, P-236; Giovanni Lanfranco, *Naumaquia romana*, MNP, P-235; Paolo Domenico Finoglia, *Combate de gladiadores*, PN, Palacio Real de Aranjuez, Inv. 10022324; Nicolas Poussin, *La caza de Meleagro y Atalanta*, MNP, P-2320; Nicolas Poussin, *Ofrenda en honor a Priapo*, Museo de Arte Assis Chateaubriand, Sao Paulo; Domenico Gargiulo (Micco Spadaro) y Viviano Codazzi, *Perspectiva de un anfiteatro romano*, MNP, P-2632; Domenico Gargiulo (Micco Spadaro) y Viviano Codazzi, *El Circo Máximo de Roma*, MNP, P-6209; Viviano Codazzi, *Perspectiva de un gimnasio*, MNP, P-6210; Domenichino, *Exequias de un emperador romano*, MNP, P-2926; Paolo Domenico Finoglia, *Triunfo de Baco*, MNP, P-7309; Giovanni Lanfranco, *Alocución de un emperador romano*, MNP, P-2943; Giovanni Lanfranco, *Gladiadores en un banquete*, MNP, P-3091; Paolo Domenico Finoglia, *Masinisa llorando la muerte de Sofonisba*, MNP, P-2280; Giovanni Francesco Romanelli, *Gladiadores romanos*, MNP, P-2968; Massimo Stanzione, *Sacrificio a Baco*, MNP, P-259; José de Ribera, *Visita de*

también hemos incluido las pinturas que creemos que formaban parte de la serie de la vida de la antigua teniendo en cuenta la temática, sus formatos y dimensiones³⁰², la autoría y el estilo, las numeraciones y marcas que conservan, y sus “avatares” en la colección real, que abandonaron el Retiro antes de 1701.

• *Las pinturas de san Juan Bautista*

Por último, respecto a este ciclo de pinturas realizado en Nápoles para el Buen Retiro, hasta hace algunos años solo había constancia de que Artemisia Gentileschi, en una carta escrita en Nápoles en julio de 1635 a Ferdinando II de Medici, informaba al Gran Duque de Toscana de que había terminado varios trabajos para Felipe IV, entre los que se presuponía que estaba una de las pinturas pertenecientes a este conjunto³⁰³.

La única mención conocida que ponía en relación esta serie con el Retiro procedía del tratado de Díaz del Valle, quien afirmaba respecto a Artemisia Gentileschi que “en el Buen Retiro desta corte hay una pintura del Nacimiento de San Juan, que es cosa excelente”, mientras que de los lienzos del “cavallero Maximo grandissimo pintor”, competidor de Jusepe de Ribera llamado el “españolito”, afirmaba que “en el Buen Retiro está la historia de S. Juº de su mano, cosa famosa”³⁰⁴.

Baco-Dionisos a los hombres [según el inventario del alcázar de 1666; se quemó en 1734 y solo se conservan tres fragmentos: MNP, P-1122 (*Sibila*), P-1123 (*Baco*), y Colección Laserna, Bogotá (*Sátiro*)]; Anónimo napolitano, atribuida a Andrea Camassei, *Fiestas lupercales*, MNP, P-122; Aniello Falcone, *Soldados romanos en el circo*, MNP, P-93; Giovanni Lanfranco, *Exequias de un emperador romano*, MNP, P-234; Andrea di Lione, *Elefantes en un circo*, MNP, P-91; José de Ribera, *Combate de mujeres*, MNP, P-1124; Cesare Fracanzano, *Dos luchadores*, MNP, P-142; Aniello Falcone, *Atletas romanos*, MNP, P-92; atribuido a Aniello Falcone, *Trompeteros*, MNP, P-5437; atribuido a Andrea Vaccaro, *Combate de mujeres*, MNP, P-472; Giovanni Lanfranco, *Lucha de gladiadores*, MNP, P-2315; Anónimo italiano, *Historia romana*, MNP, P-3950; Anónimo flamenco, *Céfalo y Procris*, MNP, P-7154.

³⁰² En general se trata de lienzos de gran tamaño, en los que se pueden individualizar tres grupos de obras con dimensiones aproximadas de 150 x 363 [asientos del inventario del Buen Retiro redactado en 1716 (AGP, Administrativa, leg. 773 –Inventarios, leg. 14–, exp. 1), núms. 88, 98, 108, 279, 393, 397, 403 y 410], 180 x 360 [*Ibidem*, núms. 114 y 499] y 220 x 350 cm [*Ibidem*, núms. 93, 102, 103, 110, 112, 117, 278, 407, 492, 494 y 480].

³⁰³ R. FUDA: “Un’inedita lettera di Artemisia Gentileschi a Ferdinando II de’Medici”, *Rivista d’arte*, 4 (1989), pp. 170-171.

³⁰⁴ D. GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores...*, *op. cit.*, pp. 203 y 250-251.

Conocemos cómo se gestó el encargo de este conjunto de pinturas –de las que cinco se conservan en el Museo Nacional del Prado mientras que se desconoce el paradero de la sexta que componía la serie–, gracias a la correspondencia inédita de la condesa-duquesa de Olivares con su hermano el conde de Monterrey que hemos localizado en el Archivo de la Casa de Alba³⁰⁵.

Sabemos que la serie con escenas de la vida del Bautista fue remitida a Madrid por don Manuel de Zúñiga, en respuesta a la petición de obras para la decoración del oratorio del cuarto de los reyes que le hizo su hermana –quien en caso de ausencia de la corte o indisposición del conde-duque podía asumir las funciones de alcaide del Retiro³⁰⁶– en una misiva fechada el 19 de julio de 1634.

En dicha carta, doña Inés de Zúñiga informaba a su hermano de los días que acababan de pasar junto a la familia real en el Buen Retiro, en donde no faltó de nada en el aposento del rey gracias a las gestiones de Olivares, si bien para lograrlo el valido tuvo que hacer “en ello los esfuerzos q^e si fuera del conde y no suyo buen retiro” y aseguraba que “no es credero cuan de gusto se va poniendo aq[ue]llo para lo umano y lo divino”. Además, en su misiva la condesa-duquesa de Olivares solicitaba a don Manuel de Zúñiga que remitiera numerosos objetos para completar la decoración de los cuartos reales del Retiro, que debían llegar a Madrid el 1 de octubre de 1634 y solicitaba encarecidamente a su hermano que “aga lo q^e pudiere y lo q^e allá no yziere daño”, enviándole para ello instrucciones muy precisas. Entre los objetos requeridos para la decoración de las distintas estancias que componían el cuarto del rey, que fueron detallados de forma pormenorizada en una memoria de diecisiete folios en su versión más extensa, se incluían, además de numerosas colgaduras ricas, tejidos para mobiliario, cortinas, objetos de plata, relojes e instrumentos musicales, así como los ornamentos litúrgicos, la ropa blanca y las pinturas que eran necesarias para alhajar el oratorio del cuarto de los soberanos³⁰⁷.

En el caso de estas últimas, al igual que sucedió con las instrucciones que se remitieron desde Madrid al marqués de Castel Rodrigo relativas al encargo de

³⁰⁵ Hemos dado un avance del contenido de esta correspondencia en M. SIMAL LÓPEZ: “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro...”, *op. cit.*

³⁰⁶ Así constaba en el reglamento de la alcaidía del real sitio (AGP, BR, c. 11.738, exp. 25).

³⁰⁷ ADA, c. 70, doc. 1. Las distintas memorias presentan algunas diferencias entre sí, y solo dos incluyen, además del listado de colgaduras para las distintas estancias del palacio del Retiro, el de objetos necesarios para la decoración del oratorio.

las pinturas de la serie de anacoretas, no se aludía a temática alguna y solo se indicaban el número de cuadros que eran necesarios –doce en total, formando dos parejas de dos y otras dos de cuatro– y las medidas que debían tener:

- Dos quadros de a treçe pies de ancho y siete de alto.
- Quatro quadros de a diez y seis pies de ancho y siete de alto.
- Otros quatro quadros de pie y medio de ancho y dos de alto.
- Otros dos quadros de seis pies de alto y çinco de ancho ³⁰⁸.

De las pinturas solicitadas, las seis primeras debían componer una serie, a juzgar por la igualdad de su altura, que llegaba casi a los dos metros. Teniendo en cuenta el número de lienzos, su más que probable temática religiosa debido a su destino, sus medidas y el conocimiento de que en Nápoles varios pintores realizaron para el conde de Monterrey una serie con escenas de la vida de san Juan Bautista en torno a 1634 o 1635 cuyas dimensiones encajan bastante bien con la petición hecha desde Madrid por la condesa-duquesa de Olivares, pensamos que las seis primeras pinturas solicitadas desde Madrid corresponden con las cinco que actualmente se conservan en el Museo del Prado con escenas de la vida del santo obra de Massimo Stanzione, Artemisa Gentileschi y Paolo Finoglia ³⁰⁹.

La falta de un ejemplar completo del inventario de pinturas del real sitio que se redactó en 1661 nos impide saber con certeza si la serie se colgó finalmente en el oratorio del rey tras su llegada a Madrid, que debió de producirse a mediados de 1635, a juzgar por la cédula de paso fechada el 5 de mayo de ese año concedida por Felipe IV para que cruzasen la frontera “sin abrir catar ni escudriñar los seis baúles y una cajuela que, a través de la condesa-duquesa de Olivares el conde de Monterey envía para el rey, la reina y el príncipe” ³¹⁰, traídos hasta Madrid

³⁰⁸ Respectivamente, 364 x 196 cm, 448 x 196 cm, 42 x 48 cm y 168 x 140 cm.

³⁰⁹ Las pinturas de este conjunto conservadas en el Museo del Prado son cuatro obra de Massimo Stanzione (*El anuncio del nacimiento del Bautista a Zacarías*, MNP, P-256; *San Juan Bautista se despide de sus padres*, MNP, P-291; *San Juan Bautista predicando en el desierto*, MNP, P-257; *Degollación de San Juan Bautista*, MNP, P-258) y otra pintada por Artemisa Gentileschi (*Nacimiento de San Juan Bautista*, MNP, P-149). Sobre esta serie, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII...*, *op. cit.*, pp. 452-454 y 499; A. VANNUGLI: “Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro”, *Boletín del Museo del Prado*, 28 (1989), pp. 25-33; A. VANNUGLI: “Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro”, *Storia dell'arte*, 80 (1994), pp. 59-73; K. CHRISTIANSEN y J. W. MANN (coms.): *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Milán, Skira (Catálogo de la Exposición), 2001, pp. 405-407.

³¹⁰ AHN, Consejos, libro 636, f. 348, 5 de mayo de 1635.

probablemente por Antonio de Mendoza, el agente al servicio de Monterrey que en otras ocasiones se había ocupado de estos menesteres³¹¹. Pero es muy posible que así fuera y que los lienzos permanecieran allí hasta el reinado de Carlos II, cuando probablemente fueron sustituidos por obras de Luca Giordano y las pinturas del ciclo de san Juan se dispersaron y fueron colocadas en una galería del palacio junto a parte de las pinturas encargadas en Italia en la década de 1630, como dejan entrever los inventarios del real sitio realizados en 1701³¹² y en 1716, fecha en que las obras recibieron la numeración en grandes cifras blancas que algunos lienzos todavía conservan en la actualidad³¹³.

Si bien hasta ahora la historiografía coincidía en que la serie había sido realizada para decorar una de las ermitas del real sitio, en concreto la de san Juan³¹⁴, el listado de obras solicitadas para alhajar los cuartos de los soberanos del Buen Retiro por la condesa-duquesa de Olivares en 1634 nos permite fechar con precisión el encargo de las pinturas de san Juan Bautista obra de Stanzione, Gentileschi y Finoglia a lo largo de ese año y señalar con certeza el oratorio del cuarto de los soberanos como el lugar del real sitio para el que estaban destinadas.

³¹¹ Así se puede entender por la carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey remitida desde Madrid el 14 de junio de 1633 (ADA, c. 70, exp. 1).

³¹² La serie de san Juan Bautista figura en el inventario del Buen Retiro redactado en 1701 bajo los asientos facticios 455, 463, 465, 467, 469 y 470 (*Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 313-314).

³¹³ Es el caso del *Nacimiento de san Juan Bautista*, que aún conserva el número 471 que concuerda con el asiento del inventario del Buen Retiro de 1716 (AGP, Administrativa, leg. 773 –Inventarios, leg. 14–, exp. 1) y lo mismo ocurre con el de la *Degollación*, identificado con un “456” en blanco. Sobre la numeración de las pinturas del real sitio, M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro...”, *op. cit.*

³¹⁴ Ante la falta de documentación, Antonio Vannugli había planteado una interesante hipótesis, seguida posteriormente por otros autores, por la que las pinturas de la serie se habrían ubicado en la ermita de San Juan. A. VANNUGLI: “Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista...”, *op. cit.*, y A. VANNUGLI: “Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista...”, *op. cit.*; S. SCHÜTZE y T. WILLETTE: *Massimo Stanzione, l'opera completa*, Nápoles, Electa, 1992, pp. 200-202; o R. BISSELL: *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 249-256.

• *El “caballo de bronce”*

Respecto al retrato ecuestre de Felipe IV realizado en Florencia por Pietro Tacca, si bien remitimos al texto de Leticia Azcue para un análisis en profundidad del mismo, no queremos dejar de señalar algunos aspectos ³¹⁵.

La revisión de la documentación conservada en el Archivo de Estado de Florencia dada a conocer por Justi nos ha permitido conocer en profundidad cómo se desarrolló el encargo, traslado a Madrid e instalación de esta escultura en el Buen Retiro en el jardín de la reina en octubre de 1642.

En primer lugar, es importante recordar los motivos por los que se encargó la estatua y los referentes que se tuvieron en cuenta para su realización. Gracias a una carta del conde-duque de Olivares fechada el 2 de mayo de 1634 sabemos que el encargo se debió al deseo que había mostrado Felipe IV de que

[...] se le haga una medalla, o efigie a cavallo de su real persona, que sea de bronce, conforme a unos retratos de Pedro Pablo Rubens, y a la traza de la q está en la Casa de Campo ³¹⁶.

Por esa razón, Olivares escribió a don Francesco Medici, comendador de Sorano, embajador del gran duque de Toscana en Madrid, para que dispusiera que esta obra se encargase “al oficial mas perfecto desse arte q[ue] hubiere en

³¹⁵ Sobre el encargo de la estatua sigue teniendo plena vigencia el trabajo de C. JUSTI: “La estatua ecuestre de Felipe IV”, en sus *Estudios de Arte Español*, 2 vols., Madrid, La España Moderna, (s. a.), vol. II, pp. 283-318 [ed. alemana: “Die reiterstatue Philipps IV in Madrid von Pietro Tacca”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 18 (1883), pp. 305-330]. Véanse además J. M. MATILLA: *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997; y J. M. MATILLA: “El caballo de bronce. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV”, *Reales Sitios*, 141 (1999), pp. 50-59.

³¹⁶ Se refiere al retrato ecuestre que realizó Rubens de Felipe IV entre 1628 y 1629, encargado *ex profeso* por el rey para decorar el “salón nuevo” del alcázar, desplazando al que había realizado Velázquez en 1625. Desapareció en el incendio del alcázar en 1734, aunque se conserva una copia en la *Galleria degli Uffizi*. La traza citada en la Casa de Campo alude a la estatua ecuestre de Felipe III obra de Giambologna que actualmente se ubica en la Plaza Mayor de Madrid. Sobre la importancia de este tipo de representaciones, W. A. LIEDTKE y J. F. MOFFIT: “Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait”, *The Burlington Magazine*, 942 (1981), pp. 529-536; J. F. MOFFIT: “Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco”, *Goya. Revista de arte*, 202 (1988), pp. 207-215; W. A. LIEDTKE: *The Royal Horse and Rider. Painting, sculpture and horsemanship 1500-1800*, Nueva York, Abaris Books/Metropolitan Museum of Art, 1989, en especial pp. 37-47.

Florenzia [...] sabiendose q[ue] en Florenzia asisten los artifices mas eminentes de la escultura”³¹⁷.

Desde el primer momento se pensó en colocar la estatua en uno de los patios del palacio, y las únicas dudas que había sobre el proyecto consistían en saber si se haría una estatua de bulto –teniendo como modelo la de Felipe III de Giambologna– o un relieve, en función de los artistas que estuvieran disponibles, porque en Madrid se dudaba de que Pietro Tacca siguiera vivo, y no se sabía que discípulos “*di valore*” del maestro estaban disponibles³¹⁸.

Como señaló José Manuel Matilla, el encargo de esta escultura supuso el colofón al programa de exaltación real y dinástica desarrollado en el palacio del Buen Retiro³¹⁹ y coincidió cronológicamente con el proyecto de instalación de la estatua ecuestre de Luis XIII en la *Place Royal* de París, del que se estaba encargando el cardenal Richelieu³²⁰.

El 30 de agosto de 1635 el secretario Andrea Cioli escribió desde Florenzia al embajador del gran duque de Toscana en España informándole de que Tacca había concluido el caballo y de que ahora iba a empezar con la estatua del rey, para lo que necesitaba tener la efigie de Su Majestad, y un dibujo del traje y de la armadura con la que quería ser retratado³²¹. En septiembre el comendador

³¹⁷ Copia de la carta del conde-duque de Olivares al comendador de Sorano, Aranjuez, 2 de mayo de 1634 (ASF, MPr, filza 4.960, f. 222, citada en C. JUSTI: *Estudios de Arte Español, op. cit.*, vol. II, p. 295). Sobre anteriores intercambios de obras de arte entre la corte de Madrid y la de Florenzia, E. L. GOLDBERG: “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1581-1621: Part I”, *The Burlington Magazine*, 1115 (1996), pp. 105-114, y “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part II”, *The Burlington Magazine*, 1121 (1996), pp. 529-540; y M. DE LAPUERTA MONTOYA: “Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia...”, *op. cit.*

³¹⁸ Carta del comendador de Sorano al Sr. Bali Cioli, Madrid, 13 de mayo de 1634 (ASF, MPr, filza 4.960, f. 221r y v).

³¹⁹ J. M. MATILLA: *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. 14.

³²⁰ En la corte francesa también fue el valido el que se ocupó de coordinar todo el encargo y montaje del retrato ecuestre del Rey. En 1634, el cardenal Richeleu permaneció en París mientras los reyes se iban fuera de la corte “*p[er] far alzare nella piazza nuova un cavallo de bronzo con sopra la statua di S. M^{ta}*” (*Avisos de Roma*, 26 de agosto de 1634. BAV, Urb. Lat. 1102, f. 107).

³²¹ Carta del secretario Andrea Cioli al embajador florentino en España, comendador de Sorano, Florenzia, 30 de agosto de 1635, citada en C. JUSTI: *Estudios de Arte Español, op. cit.*, vol. II, p. 297 (ASF, MPr, filza 4.962).

de Sorano escribía desde Madrid que el retrato del rey todavía no estaba acabado, y de que tan pronto como el conde-duque se lo entregase, lo enviaría a Florencia junto con el dibujo del traje o de la armadura ³²². A este respecto sabemos que dicha efigie del rey consistía en “una cabeza de çera retrato de su magd” realizada por Martínez Montañés, gracias al pago de 18 reales que se hizo por la caja de madera en la que se remitió a Florencia ³²³.

Felipe IV y Olivares estaban impacientes por conocer el avance de la obra, y solicitaron al embajador florentino dibujos sobre el estado en el que se encontraba la escultura ³²⁴. Tras verificarse la disparidad de conceptos respecto a la posición del caballo que había entre el escultor –al paso– y la corte de Madrid –en corveta–, Tacca tuvo que volver a iniciar de nuevo todo el proceso para construir una escultura en la que el equino tan solo se apoyase sobre las patas traseras.

Una vez superados los problemas técnicos –con ayuda de Galileo– y económicos que planteaba hacer una escultura ecuestre de estas características, en 1639 la figura del caballo ya estaba fundida y el embajador florentino en Madrid, Gabriele Riccardi, comenzó a hacer gestiones para conseguir un retrato de Felipe IV con el fin de que Pietro Tacca pudiera concluir el trabajo, ante la insistencia de Juan de Eraso, embajador napolitano en Florencia. Dicha pintura –que muy probablemente se trata del retrato ecuestre de Felipe IV atribuido a Velázquez conservado en el Palacio Pitti de Florencia, que constituye una réplica en menor escala del lienzo realizado por el pintor sevillano para el Salón de Reinos– fue remitida desde Madrid en febrero de 1640, y llegó a Florencia en el mes de junio ³²⁵.

Finalmente, el 26 de septiembre de 1640, un mes antes de la muerte de Pietro Tacca, salían de Florencia con destino al puerto de Livorno las cajas con las diferentes piezas que componían la estatua, acompañadas por el nuevo embajador florentino en la corte de Felipe IV, Ottavio Pucci, Ferdinando Tacca –hijo

³²² Carta del comendador de Sorano al sr Bali Cioli, Madrid, 22 de septiembre de 1635 (ASF, MPr, filza 4.961, s. fol.).

³²³ AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1 bis/1, pliego 768. Sobre el busto, S. N. ORSO: “A note on Montañés’s lost *Bust of Philip IV*”, *Source. Notes in the history of art*, 8/2 (1989), pp. 21-24.

³²⁴ Carta del Comendador Sorano a Bali Cioli, Madrid, 11 de diciembre de 1636 (ASF, MPr, filza 4.961, s. fol.).

³²⁵ Respecto a la identificación del retrato, S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia, op. cit.*, pp. 342-347.

mayor del escultor—, y varios oficiales que se trasladaron a Madrid para ocuparse del montaje³²⁶.

Tras su llegada a la capital, en marzo de 1641 el embajador florentino informó durante una audiencia a Felipe IV de que la estatua ya había llegado al puerto de Cartagena, y le presentó a Ferdinando Tacca, que se encargaría de supervisar el montaje y de dar los últimos retoques a la obra³²⁷.

Mientras se esperaba —por problemas económicos que impedían abonar el coste del transporte— a que el retrato ecuestre llegase a Madrid, Olivares acudía todos los días al Buen Retiro y paseaba por el real sitio en compañía de Tacca y de Cosme Lotti discutiendo sobre la estatua, y sobre cómo eran las fiestas y comedias en Florencia³²⁸. Además, Olivares aprovechó la espera para encargar al escultor la realización de cuatro leones de bronce para colocarlos en torno a la base del caballo, y cuatro figuras de evangelistas también de bronce destinadas a la capilla real, así como la confección de diversos venenos, por cuya fabricación Florencia era conocida como una de las ciudades señeras en la Europa del momento³²⁹. Estos trabajos escultóricos debieron de agradar mucho a Felipe IV, ya que algunos meses después el rey también pidió al artista que realizara varios modelos en cera de leones y arpías para fundirlos en bronce y colocarlos en sus estancias sobre algunas mesas de piedras duras³³⁰.

Finalmente, el “caballo de bronce” llegó a Madrid el 18 de junio de 1642³³¹. Dado que la corte española no se había hecho cargo hasta el momento del pago

³²⁶ Sobre las relaciones entre el Gran Ducado de Toscana y la corte de Felipe IV en esta época, C. SANZ AYÁN: “«Prestar, regalar y ganar». Dinero y mecenazgo artístico-cultural en las relaciones entre la Monarquía Hispánica y Florencia (1579-1647)”, en C. SANZ AYÁN y B. J. GARCÍA GARCÍA (eds.): *Banca, crédito y capital. La Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505-1700)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006, en especial pp. 469-481.

³²⁷ Carta de O. Pucci a Bali Cioli, Madrid, 20 de marzo de 1641 (ASF, MPr, filza 4.965, s. fol.).

³²⁸ Carta cifrada de O. Pucci al Caballero Gondi, Madrid, 17 de abril de 1641 (ASF, MPr, filza 4.965, s. fol.).

³²⁹ Carta de Ottavio Pucci a Gondi, Madrid, 29 de mayo de 1641 (ASF, MPr, filza 4.966, s. fol., citada en C. JUSTI: *Estudios de Arte Español, op. cit.*, vol. II, pp. 312-313).

³³⁰ Carta de Ottavio Pucci a Gondi, Madrid, 11 de diciembre de 1641 (ASF, MPr, filza 4.966, s. fol.).

³³¹ Carta de Ottavio Pucci a Gondi, Madrid, 18 de junio de 1642 (ASF, MPr, filza 4.966, s. fol.).

del grupo escultórico ni del coste de su transporte, y en vista de la situación económica que atravesaba la monarquía, el embajador toscano solicitó permiso a la corte medicea para declararlo oficialmente un regalo del gran duque de Toscana a Felipe IV, y adjuntaba la copia de la carta que le había enviado a Olivares comunicándole la noticia de la llegada de la obra y solicitando audiencia con el rey para hacerle entrega oficial de la misma ³³².

Debido a que Felipe IV se encontraba en ese momento en Aragón al frente del ejército, Olivares se encargó de agradecer el regalo en nombre del soberano, asegurando que procedería a dar las órdenes necesarias para que comenzaran cuanto antes las obras para instalarla en el Retiro sobre un pedestal en el jardín de la reina y afirmando que el rey se hallaba “con mucho deseo de ver la dha estatua” ³³³.

Sabemos que en el mes de septiembre el príncipe Baltasar Carlos fue a contemplar el grupo escultórico cuando aún no estaba terminada de montar. Según el embajador florentino, el príncipe de Asturias, que por entonces tenía once años y solía dejar admirados a los embajadores extranjeros que estaban en la corte por sus conocimientos de latín, historia, cosmografía y lenguas ³³⁴, no se cansaba de mirar cada uno de los fragmentos en compañía de Ferdinando Tacca, y calificó la obra como “*cosa di maraviglia et stimabile*”, alabando especialmente la cabeza del rey, que no podía ser más natural, y declarando que el soberano “*havia gran gusto di q[ues]ta macchina*” ³³⁵.

El 29 de octubre de 1642 finalmente se concluyó el montaje del grupo escultórico y Ferdinando Tacca pudo comenzar su viaje de regreso a Italia ³³⁶.

³³² Carta de O. Pucci a Bali Cioli, Madrid, 25 de junio de 1642 (ASF, MPr, filza 4.966, s. fol.).

³³³ Copia de la respuesta del conde-duque de Olivares al embajador florentino, Villaconejos, 26 de junio de 1642 (ASF, MPr, filza 4.967, s. fol.).

³³⁴ Según el embajador florentino en la corte: “*Non si è visto principe in Spagna, che del'età di 11 anni che ha il figliolo delle Mm^{te} loro, habbia saputo tanto di latinità, historia, cosmografia, linguaggi, et d'ogni virtù, essendo d'ingegno veram^{te} elevat^{issimo}*”. Durante su estancia en la corte, el embajador de Dinamarca quiso conocerlo, y asistió a una de sus lecciones. Madrid, 24 de abril de 1641 (ASF, MPr, filza 4.965, s. fol.).

³³⁵ Carta de O. Pucci a Bali Cioli, Madrid, 21 de septiembre de 1642 (ASF, MPr, filza 4.967, s. fol., citada en C. JUSTI: *Estudios de Arte Español, op. cit.*, vol. II, pp. 316-317).

³³⁶ Carta de O. Pucci a Bali Cioli, Fuentes, 29 de octubre de 1642 (ASF, MPr, filza 4.967, s. fol.).

Envíos del infante don Fernando desde los Países Bajos (1637-1640)

El cardenal infante don Fernando, desde su cargo de gobernador de los Países Bajos (1638-1642), también colaboró en la decoración del Retiro de muy distintos modos: enviando piezas de su colección privada y realizando diversas compras y encargos con destino a la decoración del nuevo palacio de su hermano ³³⁷.

La primera adquisición que hizo fue la serie de los siete *Planetas* obra de Jacques Jonghelinck ³³⁸. Las obras fueron remitidas a Madrid en 1637 y sabemos que eran esperadas con gran expectación por Olivares debido a la dificultad que suponía poder encontrar en el mercado un conjunto de obras realizadas en bronce de tanta calidad ³³⁹.

Las esculturas del Sol, la Luna, Júpiter, Saturno, Marte, Venus y Mercurio llegaron al Buen Retiro el 22 de junio de 1637 y se sumaron así a otras representaciones de los *Planetas* que ya había en la colección real, bien en soporte pictórico o en forma de serie de tapicería ³⁴⁰.

³³⁷ Sobre su figura, Q. ALDEA VAQUERO: *El Cardenal Infante don Fernando o la formación de un príncipe de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1997.

³³⁸ Respecto al conjunto realizado entre 1563 y 1567 por Jonghelinck, e inmortalizadas en estampas por Philippe Galle en 1585, véase I. BUCHANAN: “‘Bacchus and the Planets’ by Jacques Jonghelinck”, *The Burlington Magazine*, 1043 (1990), pp. 102-113; L. SMOLDEREN: *Jacques Jonghelinck...*, *op. cit.*, pp. 101-115; y L. SMOLDEREN: “Los *Planetas* y el *Baco* de Jacques Jonghelinck”, en R. COPPEL y M. J. HERRERO SANZ (coms.): *Brillos en bronce. Colecciones de Reyes*, Madrid, Patrimonio Nacional (Catálogo de la Exposición), 2009, pp. 164-169; M. J. HERRERO SANZ: *Bronces en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional/TF Editores, 2008, pp. 84-90; y A. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN: “Jonghelinck in the Spanish Royal Collection”, en *Renaissance sculpture of the Low Countries from the Century of Jacques du Broeucq (ca. 1505-1584) (Internacional Conference at Mons, Belgium, 1-10 march 2008)*, (en prensa). En 1647 la serie de los planetas fue trasladada al alcázar para decorar la pieza ochavada.

³³⁹ La denominación del conjunto de esculturas como la serie de “los planetas” no tienen nada que ver con la asociación que algunos historiadores han establecido con la figura de Felipe IV, denominándolo de forma alegórica como el “rey planeta” al asociarle con el Sol, el cuarto astro según el sistema de Ptolomeo, tal y como hicieron en algunas ocasiones distintos poetas de la época. Esta expresión fue rescatada por Steven Orso en su tesis doctoral *In the Presence of the Planet King: Studies in art and decoration at the court of Philip IV* defendida en Princeton en 1978 y posteriormente ha sido empleada por numerosos historiadores, dando incluso nombre a la exposición que tuvo lugar en 2005 en el Museo del Prado sobre el Buen Retiro.

³⁴⁰ Solo por mencionar un ejemplo, la colgadura de los Siete Planetas vestía el cuarto del rey en el alcázar entre 1626 y 1668. Sobre este tema, véanse C. HERRERO CARRETERO:

Cuando las esculturas se trasladaron a su nuevo emplazamiento tuvo lugar un desafortunado accidente, que nos aporta interesante información sobre su ubicación ³⁴¹. Como recogió Rodríguez Villa,

[...] el día siguiente, como las viniese de llevar del primer patio a los jardines de adentro un mozo de Vallecas, quiso en presencia de mucha gente hacer prueba de sus fuerzas, abrazando la estatua de Venus y alzándola del suelo, no obstante que pesase ochenta arrobas, pero queriéndola tornar a poner como de antes estaba, venció el peso de la estatua y cayó en el suelo encima dél, dejándolo muerto y sin hablar palabra [...] ³⁴².

De este modo, las distintas esculturas, que carecían del acabado dorado que muestran en la actualidad y que habían sido concebidas originalmente para decorar un jardín –como demuestra su tamaño, algo mayor que el natural–, fueron instaladas en el Retiro en un espacio similar para el que habían sido creadas, el jardín de los reinos. Ubicado entre el Casón y el jardín del caballo, se accedía a él desde el palacio a través de la escalera de bufones y en un documento fechado

“Alegoría del género humano y gobierno del mundo. La colgadura bordada de los Siete Planetas de Felipe II”, y B. J. GARCÍA GARCÍA: “Las peripecias de un encargo de Felipe II. La tapicería bordada de *Los Planetas*”, ambos en F. CHECA CREMADES y B. J. GARCÍA GARCÍA (coords.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, el primero en pp. 405-420 y en especial pp. 446-453, para el segundo.

³⁴¹ “A 22 [de junio de 1637] trajeron de Flandes al Buen retiro ocho estatuas de bronce antiguo, modernas y mayores que el natural, y buenas por cierto, que S. A. envió presentadas al Rey nuestro señor, diciendo que habían sido del duque de Aumala, que las tenía en Anderloo, junto a Bruselas, casa de recreación suya y que, últimamente, las compraron a un mercader de Amberes” (A. RODRÍGUEZ VILLA: *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 1637*, Madrid, Luis Navarro, 1886, p. 180). En este mismo sentido, los *Avisos* de Madrid publicados en Florencia el 27 de junio de 1637 mencionan la llegada de siete esculturas (ASF, MPr, filza 4.963, ff. 375v-376, citado en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 112-113).

³⁴² *Ibidem*. Las cartas del fondo Jesuitas de la Real Academia de la Historia dan cuenta del suceso de un modo muy similar: “Para la rehata [*sic*] del Buen Retiro [...] han llegado hoy un gran número de estatuas de bronce de a mas de 40 arrobas cada una, grandiosas piezas, despojos dicen de un francés enemigo que mataron en Lieja; y entraron esta noche con tal mal pie las estatuas que mató una de ellas a un hombre sin darle lugar a confesar, porque haciendo o probando fuerzas con ellas cayó una sobre uno, y le cogió debajo desmenuzándole la cabeza [...]”, Madrid, 23 junio 1637 [RAH, Jesuitas, T. 99, ff. 322-323, publicado en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo II, p. 139].

en 1640 fue descrito como “el jardín alto donde estan las figuras de bronce” —debido a que se encontraba en una cota superior al jardín de la Reina—, en donde había plantados distintos “boxes”, jazmines dobles, laureles regios y rosales de Génova³⁴³.

En 1638 el infante cardenal hizo un nuevo envío a Madrid, en esta ocasión consistente en tapicerías de galerías compuestas por numerosos paños de seda y lana, hasta un total 2.000 anas, que habían sido encargadas a distintos talleres de Bruselas, cuyo coste ascendió a 52.664 reales de plata y medio, y que actualmente se conservan en la colección de Patrimonio Nacional³⁴⁴.

Respecto a las pinturas, don Fernando contribuyó a la decoración del Buen Retiro con piezas procedentes de su propia colección privada como el *Aguador de Sevilla* de Velázquez³⁴⁵, adquirido en 1627 en la almoneda de don Juan de Fonseca y Figueroa, antiguo embajador de Felipe IV en Parma y protector del pintor sevillano cuando éste llegó a Madrid³⁴⁶.

³⁴³ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 124. Desconocemos por qué motivo Rosario Coppel ubica la serie de los Planetas en el Salón de Reinos (R. COPPEL ARÉIZAGA: “La escultura de bronce en las colecciones reales...”, *op. cit.*, p. 141), aunque pensamos que posiblemente se trata de una confusión con el jardín de este nombre en el que las esculturas fueron colocadas.

³⁴⁴ AGS, Estado, leg. 2.058, citado en B. J. GARCÍA GARCÍA: “El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias...”, *op. cit.*, p. 141, nota 38. Según este autor, las “galerías” enviadas por el infante cardenal pueden identificarse con las series 67 (11 paños) y 68 (10 paños) de las conservadas en Patrimonio Nacional (P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII*, *op. cit.*, pp. 220-231 y 232-242). Fueron realizadas en Bruselas, hacia 1625, en seda y lana. Tal vez este envío sea el mismo al que alude el pago por el transporte de “659 arrovas y 20 libras q[ue] pessaron los 68 fardos y 23 caxones q[ue] truxo a la corte de tapiçerías q[ue] se truxeron de Flandes para el Retiro i possadas de las damas” realizado entre 1637 y 1639 (BNE, Mss. 7.797, f. 159v).

³⁴⁵ Apsley House, inv. JO40094.

³⁴⁶ Don Gaspar de Bracamonte, camarero del infante y futuro conde de Peñaranda, adquirió para el infante cardenal distintas pinturas en la almoneda de bienes de don Juan de Fonseca, de cuya tasación se ocupó Velázquez, protegido del difunto, y entre las que se encontraba “un quadro de un aguador, de mano de Diego Velazquez”, en “400 reales”. Sobre este tema, J. LÓPEZ NAVÍO: “Velázquez tasa los cuadros de su protector don Juan de Fonseca”, *Archivo Español de Arte*, 133 (1961), pp. 53-84. Otros autores proponen que el hijo del conde de Peñaranda regaló el cuadro del *Aguador* al cardenal-infante cuando era fiscal del consejo de Órdenes (J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 62).

Fruto de los encargos que el infante cardenal realizó en los Países Bajos, el 1 de mayo de 1638 también llegó a Madrid un envío que contenía ciento doce pinturas de “*paesi e pitture boscherece*” destinadas al Buen Retiro y la Torre de la Parada entre las que se encontraban obras de Rubens, Sneyders y Paul del Vos —si bien desconocemos las destinadas al Retiro— y distintos muebles³⁴⁷, acontecimiento del que se hicieron eco los *Avisos* de las principales cortes europeas³⁴⁸.

Además, en junio de 1638 el cardenal infante efectuó un nuevo encargo de pinturas a Rubens, en el que figuraban, entre otras obras, el *Juicio de Paris*. La correspondencia entre el cardenal-infante y Felipe IV, publicada por Rooses y Ruelens, deja ver la impaciencia de ambos por tener acabada cuanto antes esta obra maestra, calificada por don Fernando como “la mejor que ha hecho Rubens” a pesar de que “estar demasiado desnudas las tres diosas”³⁴⁹. La pintura llegó a Madrid el 27 de febrero de 1639 y con toda probabilidad se destinó al Buen Retiro³⁵⁰, donde tenemos constancia de que se encontraba en 1653, fecha en la que se dotó al cuadro de una cortina para cubrir la desnudez de las diosas³⁵¹. Y posteriormente

³⁴⁷ “Estos días vino un gentil-hombre del Sr. Infante por Inglaterra; trujo cantidad de pinturas para el Buen Retiro, que el Sr. Cardenal Infante enviaba a S. M.”. Carta de Sebastián González al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús en Sevilla, Madrid, 4 mayo 1638 [RAH, Jesuitas, T. 119, ff. 392–393, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo II, p. 402]. Sobre este tema véase también el anejo cifrado a una carta del comendador de Sorano al sr Bali Cioli, 1 de mayo de 1638 (ASF, MPr, filza 4.963, f. 894, citado en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 138).

³⁴⁸ “A su Magestad le ymbio un pressente el Señor Ynfante Cardenal de las cosas siguientes: cien quadros de pintura muy ricos. Quatro escritorios de ebano y marfil con cantoneras de plata y oro llaves y demas erramientas. Dentro benian muchas bujerias de plata y oro como estuches guarnecidos de plata y oro y diamantes”. *Arvisi* enviados desde España al Cardenal Girolamo Colonna, 15 abril de 1638, Madrid (Subiaco, *Archivio Colonna*, Carteggio Girolamo I, s. fol., transcrito en S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, *op. cit.*, doc. b19, p. 479).

³⁴⁹ M. ROOSES y C. RUELENS (eds.): *Correspondance de Rubens et Documents Épistolaires. Concernant sa vie et ses oeuvres*, 6 vols., Amberes, De Backer, 1887–1909, vol. 6 (1909), p. 220.

³⁵⁰ MNP, P-1669. Sobre esta obra, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 137; M. DÍAZ PADRÓN: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado...*, *op. cit.*, vol. II, p. 962; y A. VERGARA: *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 83.

³⁵¹ En 1653 se pagó al tapicero Goatens por “una cortina de damasco carmesí con sus cordones de seda para la pintura de la discordia [...] por estar demasiado desnudas las tres diosas” (J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 128).

también fueron enviadas al real sitio algunas de las obras adquiridas en la almoneda de la colección del célebre artista y diplomático celebrada en 1640³⁵², entre las que se encontraba la tabla de las *Tres Gracias*³⁵³.

ORGANIZACIÓN, DISTRIBUCIÓN Y DECORACIÓN DEL PALACIO.

ITINERARIOS PÚBLICOS Y DEPENDENCIAS PRIVADAS.

UNA IMPOSIBLE RECONSTRUCCIÓN

Una vez que hemos explicado cómo se creó el real sitio del Buen Retiro y cuál fue el proceso de formación de las colecciones que alhajaban el palacio vamos a pasar a analizar, en la medida de lo posible y a la luz de los documentos de su época, de qué manera estaba organizado el edificio y cómo estaban decorados sus interiores durante las décadas de 1630 y 1640.

Debido a su carácter de villa de recreo³⁵⁴ y por lo tanto concebido para el deleite y el descanso de sus dueños³⁵⁵, la familia real solía acudir al palacio del Buen Retiro durante algunas horas a lo largo del día mientras residían en el real alcázar, o bien se trasladaban al real sitio durante la “jornada ordinaria”³⁵⁶,

³⁵² Sobre este tema, A. VERGARA: *Rubens and His Spanish Patrons*, *op. cit.*, pp. 144-148.

³⁵³ MNP, P-1670. Años más tarde la pintura fue trasladada al alcázar, donde figuraba en el inventario de 1666 “en el cuarto de su magestad en la pieza de la galeria baja q cae sobre el jardin de los emperadores” (Inventario del alcázar de 1666. AGP, AG, Bellas Artes, leg. 38, exp. 2, ff. 58v-59). Sobre este tema, A. VERGARA: *Las tres Gracias de Rubens*, Madrid, TF Editores, 2001, p. 76.

³⁵⁴ Sobre este tipo de construcciones en Madrid, véase M. LASSO DE LA VEGA ZAMORA: *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*, 2 vols., Madrid, ConArquitectura Ediciones/Ayuntamiento de Madrid, 2006-2007.

³⁵⁵ Alberti había definido la villa de recreo en *De Re Aedificatoria* como una casa privada en la que se combinan la dignidad de la casa de la ciudad con la amenidad y el placer de la casa de campo. Sobre este tema véase J. S. ACKERMAN: *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Madrid, Akal, 1997, y M. AZZI VISENTINI: *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milán, Electa, 1997.

³⁵⁶ En 1675 la jornada ordinaria en el Retiro “se regula en un mes, y su gasto con las raciones que se dan a criados, en ochenta mil ducados” (A. NÚÑEZ DE CASTRO: *Libro histórico político, solo Madrid es corte, y el cortesano en Madrid* [1675], Valencia, Librerías París-Valencia, 1996, p. 217.

que solía tener lugar sobre todo en primavera, que era la mejor época del año para habitarlo, coincidiendo con la Cuaresma³⁵⁷.

Durante sus estancias en el Retiro, los soberanos y sus hijos disfrutaban paseando por los jardines, recorriendo el real sitio en carrozas, literas o sillas de mano como las que envió desde Nápoles el conde de Monterrey³⁵⁸, podían practicar la caza menor —principalmente de conejos, perdices, jabalíes o muflones³⁵⁹—, o bien contemplar las jaulas con pájaros o asistir a luchas de fieras en la leonera. Otras diversiones que ofrecía el real sitio consistían en pescar, visitar las ermitas o navegar en góndola por el estanque. También el Rey y el Príncipe solían entrenarse en el juego de la pelota ubicado junto al picadero³⁶⁰, además de practicar la equitación o ejercitarse en el sarraceno, el anillo o en el arte de justar.

Además, cuando se celebraban diversiones públicas, el Retiro albergaba fiestas de toros, carreras, cañas, etc.³⁶¹, y sobre todo representaciones teatrales, certámenes poéticos y saraos. Asimismo, el palacio del Retiro también ofrecía la posibilidad de disfrutar de las pinturas, los muebles y los ricos adornos que alhajaban los interiores de las estancias que componían las distintas galerías del palacio³⁶².

³⁵⁷ En verano era demasiado caluroso, por lo que a veces se le denominó “mal retiro” (*Avisos de Madrid*, 8 de julio de 1634. ASF, MPr, filza 4.960, f. 342v).

³⁵⁸ Carta del comendador de Sorano al sr. Bali Cioli. 1633, 17 de diciembre, Madrid (ASF, MPr, filza 4.959, f. 1066v). Y a los pocos días llegó “*un altro carrozzino assai ricco et vago, che il conte di Montere ha mandato a presentare al Gran Prpe suo prone. Era on 6 cavallini nani pezzati belliss ma n'è morto uno p il viaggio; et son venuti anco due cocchierioni pur nani, tutto di gusto assai p S. A.*” (*Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633. ASF, MPr, filza 4.959, f. 1045v). En 1638 se construyeron otras tres “carroçillas para andar S. M. en el Buen Retiro” con “herramientas, herraje y clavazón negra”, y una se doró por ser para el Príncipe (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, f. 97).

³⁵⁹ El príncipe Baltasar Carlos “se entrenía mucho en verlos topar” (ADA, c. 145, f. 15).

³⁶⁰ El antiguo juego de pelota que había en el cuarto real se trasladó “*più a basso*” con motivo de las obras de construcción del palacio, pero era un espacio necesario “*per esercizio del corpo S[ua] M[ajestà et di Principi, et s' di corte*” (*Avisos de Madrid*, 17 de septiembre de 1633. ASF, MPr, filza 4.959, ff. 932-934).

³⁶¹ Sobre este tema, J. ALENDA Y MIRA: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903; y F. LÓPEZ IZQUIERDO: “Corridas de toros en el Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII (1976), pp. 95-117.

³⁶² Tenemos constancia de visitas de este tipo en los *Avisos* publicados en Florencia en noviembre de 1634 (ASF, MPr, filza 4.960, ff. 601v-602v) y en marzo y agosto de 1635 (ASF, MPr, filza 4.960, ff. 776 y 1055).

Desde el real sitio la familia real también podía atender asuntos devocionales de diversa índole, bien en la aneja iglesia de San Jerónimo³⁶³ o en el vecino al convento de Nuestra Señora de Atocha³⁶⁴.

Y dentro de la multitud de posibilidades que ofrecía el real sitio, en él se había instalado incluso una imprenta, en la que sabemos que se estamparon libros sobre las ligas de Baviera³⁶⁵, así como un destilatorio real³⁶⁶.

Con la inauguración del palacio en 1633 quedó fijada *grosso modo* la organización del edificio que, salvo en los casos puntuales de lutos, juras de príncipes o recepción de visitantes extranjeros recogidos en las *Etiquetas*, estaba exento de alojar ceremonias oficiales de la corona. Asimismo, el palacio carecía de espacios destinados a los Consejos, con los que el monarca continuó despachando en el alcázar³⁶⁷, a pesar del intento que hizo el duque de Medina de las Torres en 1635³⁶⁸.

³⁶³ La iglesia de San Jerónimo el Real se comunicaba directamente con el palacio a través de la primera capilla del lado del Evangelio, aneja al crucero, tal como reproduce la estampa diseñada por Juan de Noort y grabada por Diego Díaz de la Carrera de *la Planta de la iglesia de San Jerónimo el real con la disposición que tuvo para la celebración de las honras fúnebre de Isabel de Borbón*, impresa en 1645 (BNE, INVENT 23514).

³⁶⁴ Sobre este tema, F. MARÍN PERELLÓN, M^a J. DEL RÍO BARREDO, J. L. DE LOS REYES LEOZ, J. JURADO SÁNCHEZ: “Espacio urbano y propaganda política: las ceremonias públicas de la monarquía y Nuestra Señora de Atocha”, en S. MADRAZO y V. PINTO (coords.): *Madrid en la época moderna: espacio, sociedad y cultura*, Madrid, Queen’s University/Casa de Velázquez, 1991, pp. 243 y siguientes; M. J. DEL RÍO BARREDO: *Madrid, Urbs Regia...*, *op. cit.*, pp. 184-186; y J. URREA FERNÁNDEZ y M. ARANDA: “El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha en Madrid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 77 (2011), pp. 119-140.

³⁶⁵ Así figura en varias cartas dirigidas al marqués de Castel Rodrigo en 1635 desde Madrid (AHN, Estado, leg. 1.998, y AGS, Estado, leg. 2.999).

³⁶⁶ Tenemos constancia de su funcionamiento entre 1634 y 1636 [M. REY BUENO: “La Real Botica”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y J. E. HORTAL MUÑOZ (dirs): *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, Tomo I, 3 vols., Madrid, Polifemo, 2015, vol. I, p. 542.

³⁶⁷ Sobre la organización de la corte, los Consejos y el funcionamiento de la Casa del Rey durante el reinado de Felipe IV véase J. MARTÍNEZ MILLÁN: “La corte de la monarquía hispánica”, *Studia historica. Historia Moderna*, 28 (2006), pp. 17-61.

³⁶⁸ Se conserva una petición de 1635 por la cual el duque de Medina de las Torres solicitaba al rey pasar a despachar al Retiro, en una celda del convento de San Jerónimo, los asuntos del Consejo de Italia los días que el monarca se trasladara al real sitio. Felipe IV desestimó la propuesta alegando que mientras no ordenara que se trasladaran al Retiro el resto de Consejos, no haría una excepción con el de Italia (AGS, SP, libro 321, f. 20-20v).

Las salas oficiales o de carácter público y las dependencias de la familia real ocupaban el piso principal, mientras que en la planta baja –cuya distribución era diferente a la del *piano nobile*– se instaló el cuarto de verano de los soberanos³⁶⁹ y las habitaciones de los miembros de la corte, incluidas las del conde-duque de Olivares³⁷⁰, el denominado “cuarto de caballeros” y las de los distintos criados de palacio, mientras que “la posada de damas” se ubicaba un piso por encima del cuarto de la reina³⁷¹.

Las estancias privadas de la familia real se mantuvieron en las inmediaciones del monasterio jerónimo. El antiguo cuarto real y las estancias anejas se destinaron para las habitaciones privadas del Rey –en torno al patio del guindo–, mientras que en el ala norte del patio del caballo se instaló el cuarto de la reina y el del Príncipe se ubicó en la Galería de Toledo, al sur (Fig. 1).

Cada conjunto de habitaciones tenía sus correspondientes jardines, independientes y cerrados. Respondían al tipo renacentista italiano o flamenco, con pequeños parterres contruidos con setos de boj recortados, fuentes de piedra y muros con hornacinas que albergaban estatuas, aunque como recuerdo del jardín hispano-árabe se plantaron flores en el interior de los parterres, rompiendo la simetría y el equilibrio de los jardines italianos³⁷². Sin duda, de entre todos los del real sitio el que mejor conocemos es el jardín del caballo, perteneciente al cuarto de la reina, del que se han conservado varias vistas, denominado así en honor a la *estatua ecuestre de Felipe IV* realizada por Pietro Tacca instalada en él en octubre de 1642.

Es probable que esta petición de Medina de las Torres esté relacionada con la construcción en el Retiro de un pasadizo que iba desde el cuarto del rey al del duque levantado por el albañil Juan de Villegas en mayo de 1635 (J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 114).

³⁶⁹ Así consta en los pagos realizados para el solado de las bóvedas del patinejo y galería de levante en el cuarto de Verano (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3764, f. 53b).

³⁷⁰ Así se deduce del pago de las sábanas para cubrir las ventanas “del cuarto de Su mag^d y cuarto vaxo del s^r conde duq^o”. 1638, 30 diciembre. Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8).

³⁷¹ El oratorio de dicho cuarto estaba decorado con una pintura “de nuestra señora y su niño Jesús y santa Catalina con su marco dorado que tiene de largo nuebe pies y siete y medio de ancho” obra de Pedro Nuñez, que le fue abonado en mayo de 1639 (J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 122).

³⁷² Sobre este tema, M. C. ARIZA MUÑOZ: *Buen Retiro*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001, p. 24.

Las crujiás oeste y norte en torno a la plaza principal o plaza cuadrada, largas y estrechas, dispuestas en enfilada, y dotadas de ventanas en sus dos lados, estaban destinadas a estancias públicas y de aparato. En la inmediata al cuarto de los reyes, en el ala oeste –denominada galería de Madrid–, se ubicaba la “Galería de los paisajes” y la leonera, mientras que en la norte, llamada Galería del Cierzo, se localizaban el “Salón de Reinos” y la “sala de máscaras”. En la crujiá este –Galería del Prado– se encontraban el salón de baile o saraos –el Ca-són–, construido en 1637, y un teatro –el “Coliseo”–, edificado entre 1638 y 1640, así como algunas estancias del cuarto del rey, desde las que el soberano accedía al Coliseo.

En cuanto al aspecto que ofrecía el interior del palacio, carecía de una decoración fija arquitectónica a la manera francesa o italiana. Sabemos que las paredes de las estancias tenían arrimaderos de cerámica de “tres brazas” de altura en la parte inferior, mientras que la superior estaba enjalbegada y decorada en la mayoría de los casos con pinturas y colgaduras³⁷³ o tapices, según la época del año³⁷⁴, además de guadamecés realizados en Córdoba. No tenemos constancia de revestimientos marmóreos salvo en “el patinejo del cuarto real”³⁷⁵. Los marcos de las puertas y ventanas eran de piedra berroqueña y la solería del cuarto real nuevo se había realizado con azulejos de Talavera con motivos “de la granada grande”, conforme a la muestra que había elegido personalmente el conde-duque de Olivares³⁷⁶. Los suelos se cubrían, según las estaciones, con estereras o alfombras. Las techumbres de las estancias se resolvían, salvo excepciones, con artesonados de madera y en ocasiones con bóvedas doradas. Respecto a la presencia de chimeneas –excepcionales en las residencias españolas de los

³⁷³ Tenemos constancia de algunos pagos por tejidos de tafetán carmesí utilizados para cubrir “los blancos de entre las tapiçerías”, y así dar mayor unidad a la decoración (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3764, f. 46).

³⁷⁴ L. MAGALOTTI: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. y notas por Á. Sánchez Rivero y A. Mariutti de Sánchez Rivero, Centro de Estudios Históricos, 1927, vol. I, p. 103.

³⁷⁵ El patinejo del cuarto real –probablemente el patio del guindo– fue reformado en 1635 colocando un zócalo y empilastrado de jaspe de San Pablo y un cuerpo de ventanas con dinteles tallados (AHPM, prot. 5.284, ff. 14-21, citado en J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)*..., *op. cit.*, p. 312, nota 66).

³⁷⁶ M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*, p. 22.

siglos XVI y XVII³⁷⁷—, tenemos constancia documental de que en 1633 se hicieron para las estancias del cuarto del rey al menos cinco de jaspe y una de mármol —destinada a la antecámara—, mientras que el resto de salas se calentaban mediante braseros³⁷⁸. Asimismo, se conservan numerosos pagos de cancelos de vidrio destinados a cerrar las distintas galerías y miradores del real sitio, debido a la importancia que los jardines tenían en el palacio. Respecto a las rejas y balcones, traídos en su mayoría de Toledo, solían estar pintados de verde y dorado a excepción del balcón real, ubicado en el Salón de Reinos, de color negro y oro³⁷⁹.

El intentar reconstruir la decoración y la disposición del interior del palacio del Buen Retiro en el siglo XVII supone un ejercicio extremadamente complejo por la escasez de fuentes que se han conservado, así como por las numerosas remodelaciones y cambios de usos que a lo largo de la historia sufrió el edificio y sus colecciones hasta su desaparición, tal y como había sido concebido, tras la Guerra de la Independencia. Para llevar a cabo esta labor solo contamos con documentos de carácter contable muy específicos, apenas una docena de folios del primer inventario de bienes del palacio redactado en 1661 y distintos testimonios de viajeros, comentarios de embajadores, panegíricos poéticos y breves noticias contenidas en correspondencias privadas o en los *Avisos* de las distintas cortes europeas. Y en lo que respecta a testimonios visuales, salvo algunas pinturas de la época en las que aparecen reproducidos detalles del exterior del edificio, carecemos de planos o dibujos relativos a la disposición del palacio anteriores a los realizados por Carlier a comienzos del siglo XVIII.

Por ello, hemos decidido exponer las noticias que hemos reunido de manera que permitan una lectura global de las estancias, renunciando a hacer una descripción filológica del palacio, ya que debido a las enormes lagunas que todavía hay al respecto esta forma de exposición generaría más confusión que claridad en la comprensión del edificio y de las obras que lo alhajaban.

Como ya hemos mencionado, son muy numerosos los testimonios que se hicieron eco de la riqueza de las colecciones que albergaba el Retiro, pero no son

³⁷⁷ Sobre este tema, A. BONET CORREA: “Las chimeneas de El Escorial”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, en especial p. 77.

³⁷⁸ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 109, y AVOT, leg. 169-2, s. fol.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 107-108.

tantos aquellos documentos que puedan permitirnos reconstruir con precisión qué aspecto tenían sus interiores y cómo se articulaban.

La *Silva poética* de Manuel de Gallegos enumera las principales pinturas que decoraban el real sitio en 1637, entre las que se encontraban obras de Veronés, Bassano, Tiziano, Ribera, Palma, Cambiaso, Rubens, Reni, etc.³⁸⁰

De 1640 data una carta de Baltasar Gracián a Vincencio Juan de Lastanosa en la que trataba “del Palacio del Buen Retiro, de sus ricas alhajas, muebles y pinturas y de algunas casas de grandes”, que desgraciadamente se ha destruido³⁸¹.

Las visitas de personajes “ilustres” al Buen Retiro también constituyen una interesante fuente de información para el conocimiento del real sitio, aunque muchas veces resultan enormemente complejas de interpretar por los cambios de nombre y usos con los que se mencionan las estancias, los diversos y a veces parciales itinerarios que recorrieron los visitantes y a que en la mayoría de los

380 “Al fin todas las salas,/ galerias, retretes, corredores/ deste edificio hermoso,/ con un matiz viscoso,/ con paisés, con mar, con resplandores,/ con plumajes, con galas,/ y con varia espesura/ gallardamente adorna la pintura./ Angelo, Beronez, Baçan, Ticiano,/ Cajez, Ribera, el unico Marino,/ Vicencio el peregrino,/ y aquel insigne Palma Veneciano, aquí el mundo acrecientan; y parece,/ (mientras su ingenio en vidas resplandece)/ que la Naturaleza,/ porque se cansa el cielo/ ya de poblar el suelo, entrega la creación a su destreza./ No ves con que agonía, con que afecto/ llora la Magdalena de Luqueto?./ Mas fúnebre atención, flébil espanto/ preven agora, mientras retratado/ por Rubens ves a Séneca, bañado/ en el mar de su sangre y de su llanto, cuándo este raro artífice, animado/ de cruel valentía,/ trágico al paso, qué sutil, quería/ abrir las venas dese ilustre pecho:/ si el pincel, o piadoso, o satisfecho,/ las purpúreas colores suspendiera,/ Séneca aun hoy viviera./ No digas pues, oh Rubens, que ingenioso/ en este breve cuadro retrataste/ al Filósofo: di que riguroso/ de Nerón la sentencia ejecutaste!/ Oh cómo allí agradable/al humano sentido/ el docto, y memorable/ Esneyre, en varios rasgos divertido,/ lo que la guía fabricó estudiosa,/ sobre mesa pomposa/ al apetito ostenta!/ Aquí sí que la vista se apacienta./ Si ensangrentado el pecho cristalino/ en esta tabla (donde Güido muestra/ el poder milagroso de su diestra),/ viera a Lucrecia el bárbaro Tarquino,/ de su tirano amor se arrepentiera;/ y a la lastima tanto se rindiera,/ que en lágrimas el alma distilara,/ y la piedad su culpa castigara [...]” (M. DE GALLEGOS: *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, op. cit., ff. 5v-6v).

381 Fechada en Madrid el 14 de abril de 1640, el contenido de esta carta tan solo se conoce por el resumen que de ella tomó el bibliógrafo aragonés Félix Latassa en su manuscrito *Memorias literarias de Aragón*, redactado a finales del siglo XVIII y conservado actualmente en la Biblioteca Pública de Huesca. De aquí lo tomó a su vez R. DEL ARCO para incluirlo en su obra *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 87. Agradezco la información de la procedencia de esta cita a Carlos Garcés Manau.

casos fueron redactadas tiempo después de haber hecho la visita, con los consiguientes olvidos y errores que ello conllevaba.

Un buen ejemplo al respecto lo constituye la estancia del duque de Módena en Madrid en 1638, ya que fue el primer visitante extranjero al que se cedió el Retiro como residencia durante los meses que permaneció en la corte³⁸².

Inicialmente no se tenía muy claro en qué lugar se iba a instalar a Francesco I d'Este durante su estancia en Madrid y en una carta fechada en julio de 1637 el conde-duque de Olivares hizo un interesante repaso de las distintas opciones disponibles, con sus respectivas ventajas e inconvenientes de cara a alojar al ilustre visitante³⁸³, eligiendo entre todas ellas el Buen Retiro como el palacio más apropiado de la corte, a pesar de reconocer que el duque de Módena podía tener reparos en habitarlo a causa de “la consecuencia del duque de Neoburg”³⁸⁴ y de que si el viaje se retrasaba al otoño, podrían producirse situaciones embarazosas al querer ir los reyes al real sitio estando allí el ilustre visitante³⁸⁵. Pero a pesar de

³⁸² Sobre este tema, véase un estado de la cuestión en M. SIMAL LÓPEZ: “La estancia en Madrid de Francesco I d'Este, VIII duque de Módena, en 1638”, en E. FUMAGALLI y G. SIGNOROTTO (eds.): *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, Roma, Viella, 2012, pp. 124-132.

³⁸³ Copia de carta rubricada por el conde-duque de Olivares, “sobre part[ícula]^{tes} del duque de Módena” [según consta en el sobrescrito], 13 de julio de 1637 (RAH, 9/7153, doc. 8, transcrita en M. SIMAL LÓPEZ: “La estancia en Madrid de Francesco I d'Este...”, *op. cit.*, pp. 235-237).

³⁸⁴ En 1624 el príncipe Wolfgang Wilhelm, duque de Neoburgo y Cleves, visitó la corte de Madrid y se alojó en el cuarto real de San Jerónimo, mientras que los caballeros que lo acompañaban lo hicieron en unas casas de la calle Alcalá. Se conserva una interesante documentación sobre los gastos que contrajo en Madrid para su servicio y los criados que le sirvieron en el AGP, SH, c. 117. Respecto a las decisiones que se adoptaron en temas de etiqueta, véase AHN, Estado, leg. 2.783. En cuanto a un posible retrato velazqueño realizado durante su estancia en la corte, S. FERNÁNDEZ DE MIGUEL: “¿Un nuevo retrato de Velázquez? Wolfgan Guillermo, duque de Neoburgo: noticias sobre la significación política de su visita a la Corte española”, *Boletín de arte*, 30-31 (2009-2010), pp. 73-85.

³⁸⁵ “[...] En quanto a de haber algun embarazo, el ha de querer Casa Real y tiene contra el buen retiro, la consecuencia del duque de Neoburg, y aunq se le podria dar un quarto muy bueno de verano, sin tocar a los de V. Mg^d reparo un poco en el embarazo por si V. Mg^{des} se quieren ir a entretener alla con libertad alg^a tarde o noche, y si se detubiese, al otoño podrianse V. Mg^{des} ir alli de asiento, en el qual caso serie de un mayor embarazo. No obstante todo esto, no veo otro sitio tan a proposito, y se le podrian acomodar los aposentos del zierço y los de en medio tan convenientem^{te} que se puedan aposentar alli su persona y la de su hermano. De no ser esto, es fuerza hospedalle fuera de aquí, que si llegasse en verano, seria cosa intratable lo del

las distintas alternativas que se barajaron –desde el real alcázar al Pardo, pasando por la Encarnación–, en la corte se tenía muy claro que harían pasar al duque de Módena al menos una noche en el Retiro “por mas favor y luzir las preven[cio]nes q se han hecho”³⁸⁶.

Finalmente Francesco I d’Este llegó a Madrid de incógnito el 23 de septiembre, y permaneció en la capital hasta el 30 de octubre 1638³⁸⁷. Sabemos que ingresó en el Buen Retiro acompañado por el conde-duque de Olivares, quien “le llevó a su mano derecha desde la ermita de la Magdalena hasta Palacio”, mientras el rey le esperaba “en la sala nueva de sobre la puerta arrimado a una ventana”³⁸⁸.

Pardo, porque los aposentos de la Encarnacion no me parecen capaces de hospedar a nadie y estan muy cerca del paso de V. M.; y traello a los aposentos que eran del s^r infante, parece demasiado agasajo, y que daría oc[asi]ón al Principe Thomas y a la Princesa de saltar en campaña con sentim[ien]tos muy justificados, por ser mayor su proximidad” (Carta del conde-duque de Olivares, 13 de julio de 1637. RAH, 9/7153, doc. 8). En este mismo sentido, en la recopilación que mandó hacer Felipe V con motivo de la llegada a la corte del infante don Manuel de Portugal en 1726, destaca la disposición de que “de la primera noche que llegase aquí se ospedase en Buen Retiro, hallandose S. M. en este sitio, y al otro día se fuese a Palacio al quarto que le estaria prevenido alla, y que si S. M. se fuese a Palacio el se viniese a Buen rretiro” (AHN, Estado, leg. 4.823-1).

³⁸⁶ Consulta del Consejo de Estado sobre el tratamiento que había que dar al duque de Módena, sin fecha (1638) (AHN, Estado, leg. 2.783, exp. 7).

³⁸⁷ Sobre el viaje a España del titular del ducado de Módena, véase A. VENTURI: “Velázquez e Francesco I d’Este”, *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arte*, 29 (1881), pp. 44-57; C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, *op. cit.*, pp. 416-422; A. FARINELLI: *Viajes por España y Portugal*, 3 vols., Roma, Reale Accademia d’Italia, 1942-1944, tomo II, pp. 95-96; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: “La misión de Fulvio Testi. Un diplomático italiano en la corte de Felipe IV”, *Hispania*, 66 (1957), especialmente pp. 91-101; J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 205-206; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: “El fracaso de la Hegemonía española en Europa”, en F. TOMÁS Y VALIENTE (dir.): *La España de Felipe IV. El Gobierno de la Monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid, Espasa Calpe (Col. *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, vol. 25), 1982, pp. 734-750; R. VALLADARES: “Portugal desde Italia. Módena y la crisis de la monarquía hispánica (1629-1659)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCIV/II (1998), pp. 231-271, en especial 245-254; M. B. MENA MARQUÉS: “Velázquez, pittore politico: il ritratto del duca Francesco I d’Este”, en J. BENTINI (com.): *Sovrane passioni. Le raccolte d’arte della Ducale Galleria Estense*, Milán, Motta (Catálogo de la Exposición), 1998, pp. 100-105; S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, *op. cit.*, pp. 185-190; y M. SIMAL LÓPEZ: “La estancia en Madrid de Francesco I d’Este...”, *op. cit.*

³⁸⁸ Madrid, 25 septiembre 1638. RAH, Jesuitas, T. 119, f. 787, publicado en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo III, p. 61.

El palacio había sido especialmente acondicionado y decorado para la ocasión con “pinturas exquisitas”³⁸⁹ y otras ricas alhajas probablemente proporcionadas por el propio conde-duque³⁹⁰ y Francisco I recibió de manos de Olivares, además de la llave de su apartamento –ya que el duque se instaló en las estancias del valido, también especialmente alhajadas para la ocasión³⁹¹–, las del cuarto del rey y del príncipe, por si quería visitarlos mientras ellos no estaban³⁹².

El duque y su séquito –que también se alojó en el Retiro, en los aposentos destinados al protonotario y a los caballeros³⁹³– se mostraron impresionados

³⁸⁹ “*S’aspetta in breve il sr. Duca di Modena per il quale hanno adobato mirabilmente un appartamento del buon retiro, tutto ó di pitture esquisite, ó di paramenti fatti di nuovo, il che da inditio che tutto il resto del tratamiento gabbia da corrispondiere a questa dimostrazione*” [Carta del embajador de Lucca en Madrid, 10 de septiembre de 1638. Archivio di Stato di Lucca, *Anziani al tempo della libertà, Lettere con la Spagna e Genova* (1625-1639), núm. 648, f. 482, transcrita en S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia, op. cit.*, doc. b22, p. 479].

³⁹⁰ Así se puede deducir de los *Avisos* de Pellicer de septiembre de 1641, según los cuales se sacaron del real sitio para alhajar el alojamiento que se estaba preparando en Loeches para el duque de Medina Sidonia (L. SALAS ALMELA: *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia. 1580-1670*, Madrid, Centro de Estudios Andaluces/Marcial Pons, 2008, p. 355, n. 21).

³⁹¹ Testi explicaba la elección del cuarto del valido para el alojamiento del duque de Módena “*perche Sua Maestà ha pensiero di venire al Ritiro, per quanto mi è stato detto, e questo forse per essere piú vicino a negoziar con Lei, ma io non l’ho però potuto anche saper di certo*”. Respecto a cómo eran las habitaciones del conde-duque, el embajador explicaba que “*il quarto è doppio e da una parte è fornito da inverno e dall’altra d’estate. Ho fatta qualche riflessione a questa cosa e penso bene che sia grandezza, ma può essere ancora che facciano pensiero di trattener qui V. A. piú di quello che si credeva. Gli addobbi sono quelli d’inverno, tutti di velluti cremesini a pelo, di filze e di broccati trinati d’oro, con letti superbissimi; quelli d’estate sono d’ormesino bianco trinati d’oro, che stranno tanto bene che fanno freddo a vedergli. E quello che importa e ch’è di maggior riputazione per V. A., è che tutte queste robe sono nuove et il Conte Duca pubblicamente si dichiara d’averle fatte fare a posta per Lei per maggiormente onorarla [...]*” (Carta de Fulvio Testi a Francesco I, duque de Módena, Madrid, 15 de septiembre de 1638, transcrita en F. TESTI: *Lettere*, ed. M^a L. Doglio, Bari, Laterza, 1967, vol. 3, carta 1304, p. 60). Otra relación habla de que “vino el duque de Módena al Retiro, preparándole dos cuartos de casa de siete piezas cada uno de invierno y de verano, todas con riquísimas colgaduras nuevas de brocados y alhajas, su vajilla de plata nueva y nuevo servicio con sus armas reales [...]” [BNE, Mss. H. 38 (Varios sucesos de 1636 a 41), citado en M. MESONERO ROMANOS: *Velázquez, fuera del Museo del Prado: Apuntes para un catálogo de los cuadros que se le atribuyen en las principales galerías públicas y particulares de Europa*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899, p. 273].

³⁹² *Avissi* di Madrid, 2 de octubre de 1638 (ASF, MPr, filza 4.964, f. 108v).

³⁹³ Así se puede deducir de los gastos derivados del hospedaje registrados por Carlos Badoquin, que hizo oficio de contralor (AGS, TMC, 4^a época, leg. 192).

por el aspecto que ofrecía el real sitio, definido como “este maravillosísimo palacio, el más hermoso de Europa por sus edificios y pinturas [...], de inmenso tamaño, como cabía esperar de tan grandes rey y reina [...]”, y dotado de “tantas estancias que uno se pierde”, “un bellissimo jardín, y el lugar en sí mayor que el que ocupa una gran ciudad”³⁹⁴.

Durante su estancia en el palacio Francesco I d’Este disfrutó de numerosas y variadas diversiones que incluyeron desde luchas con fieras a correr lanzas, sortija, etc., actividades que fueron contempladas respectivamente por la familia real “*da uno stanzino nel corridoio coperto di vetro*”, por los miembros de la corte desde las ventanas y balcones descubiertos, y desde el patio por el pueblo³⁹⁵. Además, los jardines del real sitio fueron el lugar elegido por el duque de Módena y Felipe IV –acompañado del conde-duque de Olivares y del protonotario de Aragón–, para tratar de negocios secretos con gran pesar del resto de embajadores extranjeros, que se lamentaban de que hubiesen elegido un “*luoco lontano dalla conversat nel Retiro*”³⁹⁶.

Otra fuente de información importante para la comprensión del real sitio la constituyen los incendios y otro tipo de siniestros³⁹⁷. A lo largo del siglo XVII se produjeron dos de especial gravedad, uno en 1640 y otro en 1653. Si bien analizaremos más adelante los daños que causaron ambos sucesos en el edificio y en sus

³⁹⁴ “[...] *solo diro che questo palaggio è meraviglioso di fabbrica e di pitture le più belo de Europa [...] e di una grandezza in mezo come si puo considerare p servitio di così gran Principe e Regina et il Principe loro figliolo. Le stanze sono tante, che vi si perde dentro. Vi e un giardino belisimo. Il sito è piu una gran citta*” [Relazione del viaggio fatto in Spagna da Sua Altezza Serenissima di Modena, f. 6v, Biblioteca Estense, Módena, ms. It. 685=alfa 6.17(3), f. 6v, citado en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, op. cit., p. 206].

³⁹⁵ ASF, MPr, filza 4.964, f. 131.

³⁹⁶ Despacho del embajador Alvise Contarini al Senado, Madrid, 30 de octubre de 1638 (ASVe, *Senato, Dispacci, Spagna*, f. 73).

³⁹⁷ Tenemos constancia de tres incendios en el palacio del Buen Retiro a lo largo del siglo XVII. El primero, que comenzó en el cuarto del rey y afectó a parte de la galería de Madrid en 1640, otro que sucedió en noviembre de 1644 en una de las plazas del real sitio y por último el de 1653 que se inició, tal y como consta en el memorial del carpintero Juan Bautista en el que solicitaba ser incluido en la plantilla del Buen Retiro, “en la chimenea del cuarto del Rey”, y que también afectó al cuarto de la reina [S. f. (1653). RAH, S. y C., 9/1075, ff. 306-307, citado en B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, III (1968), pp. 61-62]. Sobre este tema, J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, op. cit., p. 380.

colecciones, no queremos dejar de señalar que gracias al que tuvo lugar el 20 de febrero de 1640, que afectó a los cuartos del rey y de la reina destruyendo una torre, y a parte del cuarto de Madrid³⁹⁸ y que en Florencia se interpretó como “*una delle maggiori mortificaz[io]ni che possesse mai havere il c[on]te duca*”³⁹⁹, conocemos la participación en las obras de reconstrucción del palacio de Alonso Cano⁴⁰⁰, otro de los protegidos del valido⁴⁰¹.

Una vez expuestas las líneas generales de cómo se desarrolló la génesis del edificio y sus colecciones, cómo se disponía el interior del palacio, y la metodología y las fuentes utilizadas, vamos a proceder a desgranar los principales espacios que conformaban el real sitio del Buen Retiro durante las décadas de 1630 y 1640.

Los accesos al Buen Retiro

Tras su inauguración en diciembre de 1633, la entrada al palacio del Buen Retiro se hacía a través del patio más cercano al Prado de San Jerónimo, llamado del emperador por la estatua de bronce de *Carlos V dominando el Furor* de

³⁹⁸ El grave incendio no evitó que al día siguiente se celebrasen en el Coliseo las fiestas que se tenían previstas, aunque con un día de retraso (BNE, Mss. 8.177, ff. 15v-17).

³⁹⁹ *Avisos* de Madrid, 3 de marzo de 1640 (ASF, MPr, filza 4.964, ff. 904-905v).

⁴⁰⁰ Lázaro Díaz del Valle recogió en su tratado que Alonso Cano “entró en el servicio [de las obras reales] en 1638, haciendo, debajo de su protección y amparo [del conde-duque de Olivares], algunas obras y reparos en lienzos maltratados de los incendios del Buen Retiro, muy a gusto y satisfacción de Su Excelencia” (D. GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores...*, *op. cit.*, p. 336).

⁴⁰¹ Es posible que la conexión de Alonso Cano con el Buen Retiro viniera de antes, a través del pintor Andrés López, quien en 1636 tenía a su cargo el aderezo de las pinturas que se colocaban en el Buen Retiro, y a quien Cano alquiló dos cuartos de unas casas suyas, en las que también vivía el platero Onofre de Espinosa, que trabajó en el Retiro en 1634. Sobre este tema, J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Varia canesca madrileña”, *Archivo Español de Arte*, 231 (1985), pp. 276-286. Respecto a la estancia de Cano en la corte en esa época, J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, en I. HENARES CUELLAR (com.): *Alonso Cano. IV centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía (Catálogo de la Exposición), 2001, pp. 177-213; J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV”, en I. HENARES CUELLAR (com.): *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro español*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, pp. 73-89; y M. M. DOVAL TRUEBA: “Alonso Cano, Velázquez y los “velazqueños”, *Goya. Revista de arte*, 298 (2004), pp. 25-31.

Leoni que fue colocada en el centro desde mediados del año 1634⁴⁰². Anejos a este espacio estaban el patio de la leonera⁴⁰³, denominada así por la zona de fieras construida a imitación de la de Florencia y en la que desde un balcón se podían contemplar luchas de animales y el de oficios.

Desde el patio del emperador se accedía propiamente a la entrada del edificio, situada en la esquina noroeste, en la Torre de Francia. Tras cruzar un zaguán empedrado, a través de la escalera aneja a la Torre de Francia se llegaba al *piano nobile*, en donde se encontraba las salas oficiales y públicas del palacio. La ubicación del acceso principal del palacio en una esquina del mismo vuelve a poner de manifiesto los problemas de improvisación y falta de previsión que caracterizaron las obras de construcción del palacio, ya que con la fábrica de la plaza grande, concluida en 1636, el edificio perdió la posibilidad de tener una fachada monumental orientada al norte, a pesar del proyecto inicial y de la consulta que Olivares hizo en 1637 a un arquitecto veneciano.

Además de este itinerario, también era posible acceder al piso principal del palacio por medio de la denominada “escalera del rey”, que desembocaba en el cuarto del soberano y en la galería de Madrid y que fue el recorrido que Bargrave describió durante su visita al palacio en 1654, o bien desde el jardín del caballo subiendo una escalera de un solo tramo, con un amplio descansillo, y que no estaba encerrada entre muros.

Por el contrario, cuando los soberanos llegaban en carroza al Retiro, entraban al real sitio por el acceso situado cerca de la puerta de Alcalá⁴⁰⁴. Tras recorrer parte de los jardines, ingresaban al palacio desde la escalera de bufones, situada en el ángulo sureste del palacio, en la torre del Reloj, al final de la galería del Prado y de la crujiá en que se ubicaba el cuarto de la reina⁴⁰⁵.

⁴⁰² “Esta plaça primera/ (donde Carlos en bronze retratado/ se ve de inmensos ojos admirado)/ desea para esfera el belico Luzero” (M. DE GALLEGOS: *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, *op. cit.*, f. 2).

⁴⁰³ Sobre este recinto y los distintos animales salvajes custodiados en el Buen Retiro, C. GÓMEZ CENTURIÓN: “Exóticos y feroces. La *ménagerie* real del Buen Retiro durante el siglo XVIII”, *Goya. Revista de arte*, 326 (2009), pp. 3-25.

⁴⁰⁴ Respecto a la puerta de Alcalá en esta época, C. LOPEZOSA APARICIO: “Precisiones y nuevas aportaciones sobre la primitiva Puerta de Alcalá. Del Arco de Cajés a la propuesta de Ardemans”, *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004), pp. 181-191.

⁴⁰⁵ Sobre este tema, J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 321-324.

Según podemos deducir de los planos del edificio diseñados por Carlier a comienzos del siglo XVIII, la mayoría de las escaleras del Retiro, salvo “la del rey” y la de bufones, que eran de tipo claustal, y la que daba acceso al jardín de caballo desde el cuarto del rey, de un solo tramo con un amplio descansillo, seguían el modelo renacentista italiano consistente en dos tramos paralelos unidos por un único rellano. Parece que el arquitecto que las diseñó —probablemente Carbonel— tenía la misma opinión que Alberti sobre esta parte del edificio, que el italiano consideraba una especie de “*male necesario*”, y que desde luego era la que mejor se adaptaba a los constantes cambios de traza que sufrió el edificio durante su construcción⁴⁰⁶.

Sabemos por el embajador florentino que visitó el edificio en diciembre de 1633 que las escaleras del palacio eran espaciosas y cómodas, pero de madera, frente a la magnífica escalera imperial que se había proyectado inicialmente y cuya traza Llaguno pudo llegar a estudiar en el archivo de la Junta de Obras y Bosques⁴⁰⁷.

En relación con la falta de magnificencia de la escalera principal del edificio también podemos poner una carta fechada el 5 de enero de 1643 en la que el arquitecto José de Villanueva pedía licencia a Felipe IV para construir una escalera principal para un palacio, que es muy posible que se corresponda con el Buen Retiro⁴⁰⁸. Villanueva, que a juzgar por el documento acompañó a Felipe IV a su viaje a Aragón, “aviendo experimentado la falta que tiene este palacio de escalera principal”, proponía construir una nueva “porque la que ay (demas de estar descubierta) es desacomodadisima y mui desygal a la grandeza de la casa”. Desgraciadamente, no conocemos más datos al respecto.

Volviendo al análisis de la circulación interior del edificio, la escalera ubicada en las inmediaciones de la torre de Francia desembocaba, en el *piano nobile*, en el salón del cuerpo de guardia del Rey. Esta sala hacía las funciones de antesala de las dos galerías públicas más representativas del palacio: la galería del cierzo, decorada con numerosos retratos dinásticos y pinturas de batallas en donde se ubicaba el Salón de Reinos y la galería de Madrid, conocida también como galería “de los paisajes”, adornada con las pinturas encargadas en Italia de paisajes con anacoretas y de escenas de la antigua Roma, a la que también se podía acceder desde la “escalera del rey”.

⁴⁰⁶ A. UREÑA UCEDA: *La escalera imperial como elemento de poder...*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁷ *Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633 (ASF, MPr, filza 4.959, ff. 1041-1043v).

⁴⁰⁸ AHN, Nobleza, Baena, c. 84, doc. 77.

Ambas galerías, dispuestas en enfilada, contaban con balcones, que en el caso de los ubicados en la fachada que daba a la plaza principal o cuadrada, y a la plaza grande o de la pelota, permitían seguir las fiestas que se celebraban en ella, estando ubicado el de los monarcas –denominado “balcón real”, y que se diferenciaba del resto por su color negro– en el Salón de Reinos.

Por último la galería del Prado disponía de varios miradores con vistas al jardín⁴⁰⁹ y desde ella se accedía al teatro –el Coliseo– y al salón de baile –el Casón–.

Estancias privadas. El cuarto del rey

Cuando el palacio del Retiro fue inaugurado oficialmente en diciembre de 1633, las estancias del cuarto del rey eran las únicas que estaban concluidas, decoradas y amuebladas, junto con las habitaciones de la reina y parte de la galería de Madrid.

Gracias a las descripciones realizadas con motivo de la inauguración y a las cuentas de las obras que se han conservado conocemos algunos datos relativos a cómo estaba compuesto el cuarto del soberano –cuyo acceso solo estaba permitido, además de a los miembros de la Casa Real, al Nuncio Pontificio, al Presidente del Consejo de Castilla, a los cardenales y virreyes y a aquellos que dispusieran de un permiso real especial⁴¹⁰–, ubicado en el piso noble del ángulo suroeste del palacio⁴¹¹, aunque tenemos constancia de que el soberano también disponía de un cuarto de verano ubicado en la planta baja⁴¹².

⁴⁰⁹ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, pp. 112 y 114.

⁴¹⁰ Sobre este tema, véase A. RODRÍGUEZ VILLA: *Etiquetas de la Casa de Austria*, *op. cit.*; e Y. BOTTINEAU: “Aspects de la Cour d’Espagne au XVIII^e siècle: l’étiquette de la chambre du roi”, *Bulletin Hispanique*, LXXIV/1-2 (1972), pp. 138-157.

⁴¹¹ Barbara VON BARGHAHN (*Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 351-391) hizo un intento de reconstrucción de la decoración de esta zona del palacio, basada fundamentalmente en los datos que aportaba el inventario del Retiro redactado tras la muerte de Carlos II y el plano del edificio realizado por René Carlier a comienzos del siglo XVIII. Debido a los cambios de uso y decoración que había sufrido el cuarto del rey durante los casi setenta años que habían pasado desde la fecha de su inauguración a la de las fuentes utilizadas por esta historiadora, consideramos que sus resultados no son válidos y hemos utilizado en nuestro trabajo únicamente fuentes contemporáneas a la época que estudiamos en este capítulo.

⁴¹² Así consta en los pagos realizados para el solado de las bóvedas del patinejo y galería de levante en el cuarto de verano (AGS, TMC, 4^a época, leg. 3764, f. 53b). La bajada

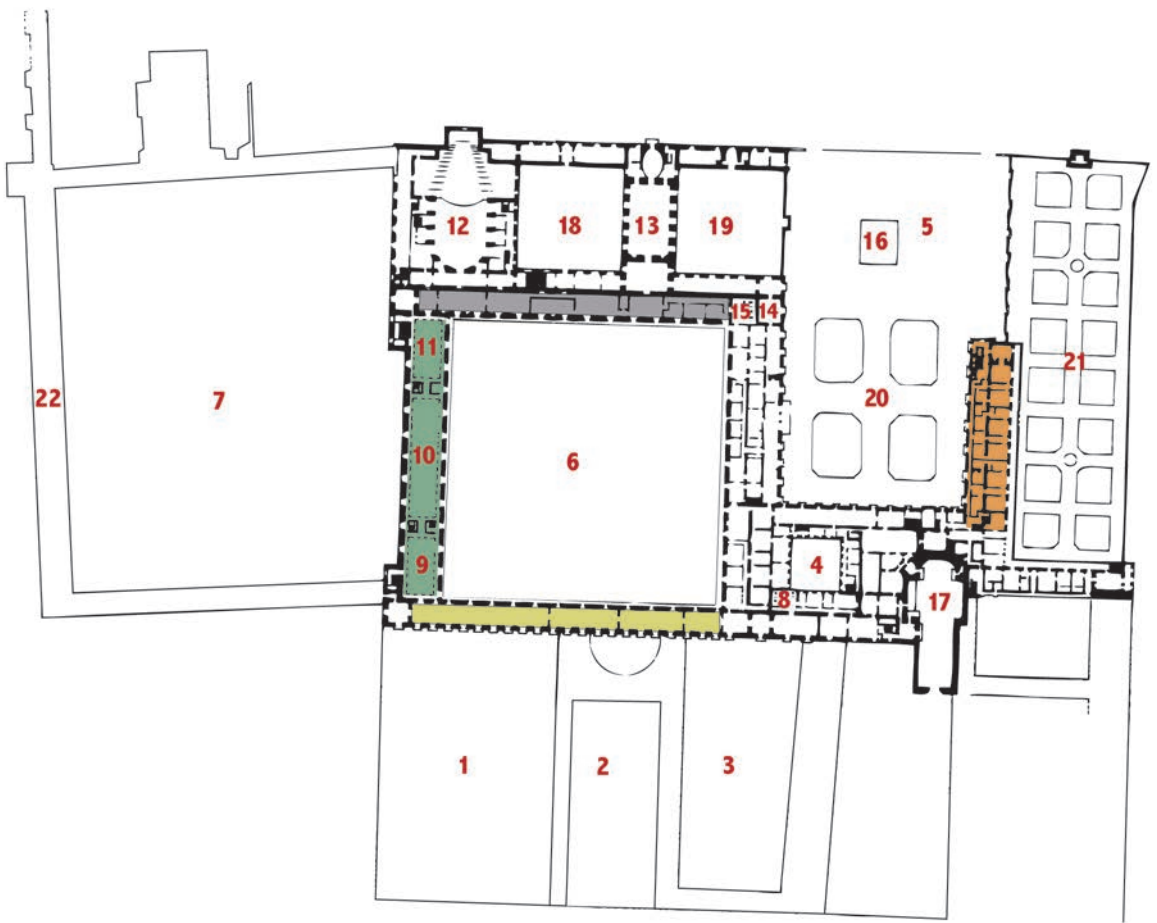


Figura 1.

Plano con la organización del palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV.





- | | |
|---|---|
|  Galería de Madrid o de los paisajes |  Galería del Prado de San Jerónimo |
|  Galería del Cierzo |  Galería de Toledo |
-
- | | |
|--|---|
| 1 Patio del emperador | 12 Coliseo |
| 2 Patio de la leonera | 13 Casón |
| 3 Patio de oficios | 14 Torre del reloj |
| 4 Patio del guindo | 15 Escalera de los bufones |
| 5 Patio del caballo | 16 “Caballo de Bronce” |
| 6 Plaza principal/ Plaza cuadrada/ Patio cerrado | 17 Iglesia del monasterio de San Jerónimo |
| 7 Plaza grande o de la Pelota | 18 Jardín alto de las flores |
| 8 Escalera del rey | 19 Jardín alto de las flores o jardín de los Reinos |
| 9 Salón del cuerpo de guardias del rey | 20 Jardín de la reina |
| 10 Salón de Reinos/salón grande/salón dorado | 21 Jardín del príncipe |
| 11 Salón de máscaras | 22 Caballerizas |



Figura 2.

Andrea Parigi: *Veduta del Ritiro vista da S[an] Bigio*, 1668.
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, IM. 9.344.

Las dependencias del monarca se extendían por el antiguo cuarto real, en torno al patio del guindo y también por parte de las estancias de nueva construcción.

Se podía acceder a ellas a través de la escalera “del rey”, que con toda probabilidad desembocaba en la primera estancia del cuarto del soberano, decorada con una portada de madera pintada por “César Sermin” imitando piedra berroqueña⁴¹³, o bien por la escalera de un solo tramo con un amplio descansillo que daba acceso al jardín de caballo.

En la zona de nueva fábrica se ubicaban “las primeras tres piezas del cuarto de su mag[esta]^d. que es cámara y antecámara” y la galería que da a “la plaza en que han sido los toros”. Las dos primeras habían sido decoradas para la inauguración con una tapicería de la *historia de Pomona* de oro y seda donada por el conde de Castrillo y es posible que también estuvieran destinados a una de estas primeras estancias los ocho cuadros de “bodegones y marina y aves” que fueron comprados a don Suero de Quiñones para colocarlos “en la saleta del cuarto de su mag[esta]^d que es la prim[er]^a donde estavan colgados los guadameciles”⁴¹⁴.

Respecto a la galería, sabemos que tenía dos chimeneas, y de ella “se sale por tres puertas grandes a otra galería, que la puerta de en medio es oratorio” y que “tiene puertas y ventanas a las grandes de los lados que sirven del alcobas”.

Con motivo de la inauguración, el oratorio fue adornado por el duque de Medina de las Torres⁴¹⁵ y además para esta estancia el Presidente del Consejo de Castilla hizo entrega al rey de una piedra de ágata de bellísima cualidad y factura.

se realizaba por una escalera de madera que en 1750 fue sustituida por una de piedra obra del arquitecto aparejador Pedro Esteban, y cuyo coste ascendió a 325.018 reales y 24 maravedíes (AGP, BR, c. 11.750, exp. 19).

⁴¹³ Por este trabajo se otorgó una libranza a Julio César Semin de 200 reales el 19 de febrero de 1633 (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3763, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 108, y AVOT, leg. 169-2, s. fol.).

⁴¹⁴ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de diciembre de 1638 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asiento 9).

⁴¹⁵ Sobre los usos de estas estancias en la época de los Austrias y su decoración, véase V. GÉRARD: “Los sitios de devoción en el alcázar de Madrid: capillas y oratorios”, *Archivo Español de Arte*, 223 (1983), pp. 275-284; F. CHECA CREMADES: “Los ámbitos religiosos del alcázar de Madrid”, en F. CHECA CREMADES (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos...*, *op. cit.*, pp. 388-390; G. FINALDI: “El último cuadro religioso de Velázquez: *La Coronación de la Virgen*. Contexto y función”, en B. NAVARRETE PRIETO (coord.): *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano. Simposio Internacional*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2008, pp. 94-101.

Por el contrario, la decoración de las alcobas fue responsabilidad de Diego Suárez, secretario de Portugal, que las vistió

[...] colgadas con granas y pasamanos de oro y las camas de lo mismo y la madera dellas de évano hechas en Portugal con mucha guarnición de plata, que es la primera cosa que de aquel Reyno ha venido ⁴¹⁶.

En “la galería correspondiente a estas puertas”, que caía a un patio retirado –posiblemente el del guindo– se disponía “la pieça donde su mag[esta]d a de despachar”. Esta estancia fue decorada con un enorme brasero de plata, dos bufetes de ébano y plata que sostenían “dos escritorios de lo mismo” tasados en 2.500 ducados de plata a ambos lados de las puertas y un “bufete de plata con sobremesa de grana, atril y cartera y a los lados dos escribanías, la una de plata y la otra de évano” en las que solía trabajar Felipe IV ⁴¹⁷. Según el embajador del gran duque de Toscana en Madrid, para amueblar esta estancia los miembros de la Junta de Obras y Bosques ⁴¹⁸ también habían regalado al soberano un *stipo* de ébano, marfil y cristal con cerraduras, columnas y estatuas de oro y plata, tasado en más de 30.000 escudos y calificado como “*il più sontuoso che si sia visto*” ⁴¹⁹. Desde esta sala se pasaba a una “galería que cae sobre un jardín”, que a juzgar por su gran tamaño y por la riqueza de las piezas que la decoraban, debía servir de sala de audiencias del cuarto del rey. El Protonotario se ocupó de alhajarla para la inauguración del palacio

⁴¹⁶ Así consta en M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*

⁴¹⁷ En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva un bufete de plata flamenco (CE2490), posiblemente realizado en Amberes en la década de 1560, que constituye uno de los escasos ejemplos de este tipo de muebles que ha llegado hasta nuestros días, junto con otros cuatro del Rijksmuseum de Ámsterdam y tres mesas conservadas en una colección privada alemana. Sobre este tema, J. ALONSO BENITO: “Fantasía manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en J. RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 19-36; J. M. CRUZ VALDOVINOS: “La vogue du mobilier d’argent: une origine espagnole?”, en C. ARMINJON (dir.): *Quand Versailles était meublé d’argent*, *op. cit.*, pp. 187-191; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Los inicios del mueble de plata en Castilla”, en J. RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 425-435.

⁴¹⁸ Sobre los miembros que formaban parte de esta institución y su funcionamiento, véase J. F. BALTAR RODRÍGUEZ: *Las juntas de gobierno en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998, pp. 464-487; y F. J. DÍAZ GONZÁLEZ: *La Real Junta de Obras y Bosques...*, *op. cit.*

⁴¹⁹ *Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633 (ASF, MPr, filza 4.959, f. 1041).

[...] con una tapicería de galerías con florones y boscaxe, que es de lo que más bien parece por ser diez y ocho paños de una suerte. Ay en ella tres bufetes de piedra y entre ellos uno que hizo el duque de Osuna en Nápoles, gran cosa,

que actualmente se conserva en el Museo del Prado ⁴²⁰.

El adorno de las dos estancias siguientes fue responsabilidad del marqués de Leganés, que consiguió para las salas una “tapicería de payses de Flandes, figuras grandes, patrón de Rubens, primorosa cosa y de los nuevo lo mejor que se a labrado”.

Ya en la zona del antiguo cuarto real se encontraba un retrete y la pieza en donde el rey se vestía, adornada con la “tapicería de la historia de Decio” ⁴²¹, un bufete con su sobremesa y encima un espejo con guarnición.

A continuación, se encontraba la alcoba del rey “que tiene una tapicería de la historia de Vespasiano con cama [...] de évano y plata” ⁴²². Junto al lecho había una “puerta secreta” de uso reservado al rey y por donde se accedía al dormitorio de la reina y a la “tribuna [que daba] al altar mayor del convento” de San Jerónimo.

Gracias a la correspondencia inédita de la condesa-duquesa de Olivares y su hermano el conde de Monterrey que hemos localizado en el archivo de la Casa de Alba, disponemos de nuevos datos relativos a la disposición y decoración de las distintas estancias que componían el cuarto del rey ⁴²³. Las cinco cartas que

⁴²⁰ MNP, O-501. Tiene unas dimensiones de 118 x 118 cm. Fue realizado en Florencia en 1614 e ingresó en la colección real procedente de los bienes embargados por la corona al III duque de Osuna. Sobre este tema, J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 209-245. Respecto a esta pieza véase también A. GONZÁLEZ-PALACIOS: *Las colecciones reales españolas de mosaico y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 85-88.

⁴²¹ Realizada en oro y seda, en 1633 se había tasado en 13.000 ducados. Actualmente se conserva en Patrimonio Nacional (serie 52) y consta de ocho paños. Sobre este tema, P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII, op. cit.*, pp. 89-97. En el real sitio también había otra serie basada en cartones de Rubens, pero realizada en seda y lana.

⁴²² La cama del monarca fue obra del platero Jorge de Quevedo y su coste ascendió a 2.500 ducados. En el inventario de tapicerías de Felipe II consta una serie de ocho colgaduras de la historia de Vespasiano que tal vez fueran trasladados al Buen Retiro en el siglo XVII. Sobre este tema G. DELMARCEL: “Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie. L’inventaire de Madrid de 1598”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 141/1569 (1999), p. 161.

⁴²³ Hemos dado un avance del contenido de esta correspondencia en M. SIMAL LÓPEZ: “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro...”, *op. cit.*

se conservan fueron remitidas desde Madrid por doña Inés de Zúñiga, condesa-duquesa de Olivares, al conde de Monterrey y su esposa, doña Leonor María de Guzmán, entre junio de 1633 y julio de 1634⁴²⁴. En ellas la mujer del valido, además de informar a su hermano de las novedades de la corte, solicitó numerosos objetos para completar la decoración de los cuartos de los soberanos en el Buen Retiro. De la importancia que tenía este encargo dan testimonio los dos resúmenes de las distintas instrucciones remitidas por la condesa-duquesa de Olivares que se conservan en el expediente y en donde, de un solo golpe de vista, era posible ver todos los pasos que había seguido este proceso⁴²⁵.

La primera carta está fechada en Madrid el 14 de junio de 1633⁴²⁶. En ella, la condesa-duquesa de Olivares agradecía a su cuñada los presentes –suponemos que destinados al Buen Retiro– que una persona al servicio de Monterrey, Antonio de Mendoza, le había entregado el día anterior, asegurando que “no podre dezir a V. E. con palabras quan de gusto es quanto trae y el alivio y buen gusto de cada cosa”, y que “en mi vida he visto cosa mejor ni mas de buen gusto”. Además, le informaba de que el conde-duque de Olivares ordenaba que cargasen los gastos generados por la compra de estos objetos y de los que enviasen en lo sucesivo “por q[uen]ª de Su Mgª”, ya “que es cosa que cuesta mucho y la bolsa no es para gentilezas”, sin que para ello fuera necesario enviar orden expresa desde Madrid.

La siguiente carta entre ambas cuñadas fue remitida desde Madrid el 16 de noviembre de 1633⁴²⁷ y a pesar de la brevedad con la que fue escrita, la condesa-duquesa de Olivares no dejaba de encomendar a la de Monterrey “cuydeme V. Eª mucho del alivio del Cuarto del Rey q esta gustadísimo de el”. Este dato es de gran interés, ya que nos indica el lugar concreto del palacio para el que estaban destinados los distintos objetos que se estaban remitiendo desde Nápoles.

⁴²⁴ El poder que adquirieron la mujer y la hermana del conde-duque de Olivares fue muy comentado y criticado en su época, escribiéndose incluso una quintilla jocosa al respecto: “Monterrey es Grande ya;/ Carpio en la Cámara está;/ Don Gaspar es presidente./ Las mujeres de esta gente/ nos gobernan. ¡Bueno va!” (M. A. OCHOA BRUN: *Historia de la diplomacia española*, Vol. VII: *La edad Barroca*, 1, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006, p. 368).

⁴²⁵ ADA, c. 70, exp. 1.

⁴²⁶ Carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey. Madrid, 14 de junio de 1633 (ADA, c. 70, doc. 1).

⁴²⁷ Carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey. Madrid, 16 de noviembre de 1633 (ADA, c. 70, doc. 1).

Carecemos de nuevas noticias hasta el 15 de enero de 1634, fecha de la siguiente misiva remitida por la condesa-duquesa de Olivares a su cuñada ⁴²⁸, en la que de nuevo le insistía en que

[...] vuelva V. E. a dezir a su marido que si puede topar resquicio como dar gusto al rey en el aliño de su quarto [en el Retiro] que será bueno haziendo para oct[ubr]º lo que pudier y después lo demás.

Estas palabras traslucen una petición de objetos concretos que debían llegar a Madrid en el mes de octubre de 1634, si bien los documentos que acompañaban a la misiva no se han conservado.

La siguiente carta data del 19 de julio de 1634 –según consta en el registro epistolar ⁴²⁹–, esta vez está dirigida al conde de Monterrey ⁴³⁰. En una larga misiva, la condesa-duquesa de Olivares informaba a su hermano de que ella y su marido habían pasado dieciocho días en el Buen Retiro junto a la familia real, durante los que se celebraron algunas fiestas y “alláronse muy vien su mgs^t y las damas”. Tras abandonar el real sitio “hizo de aver gran sentimiento a la buelta el rey nro s^r.”, quien “se entretuvo infinito”. La condesa-duquesa de Olivares se complacía en explicar a su hermano cómo no faltó de nada en el aposento del rey, aunque para lograrlo el valido hizo “en ello los esfuerzos q^c si fuera del conde y no suyo buen retiro”, y aseguraba que “no es creedero cuan de gusto se va poniendo aq[ue]llo para lo umano y lo divino”. Después de informarle de algunas novedades de la corte, como el hecho de que el pintor –probablemente Velázquez o tal vez Alonso Cano ⁴³¹– no hubiera concluido aún un retrato del príncipe, por lo que tomaron el que estaba destinado para el Buen Retiro, la condesa-duquesa le informó de que don Antonio de Mendoza –el agente al servicio de Monterrey responsable de acompañar hasta la corte los objetos que desde Nápoles se remitieran para el adorno del real sitio, como ya sucedió anteriormente en junio de 1633– no tenía nada que hacer en Madrid, por lo que le había pedido que se

⁴²⁸ Carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey. Madrid, 15 de enero de 1634 (ADA, c. 70, doc. 1).

⁴²⁹ ADA, c. 70, doc. 1.

⁴³⁰ Carta de la condesa de Olivares al conde de Monterrey. Madrid, 19 de julio de 1634 (ADA, c. 70, doc. 1).

⁴³¹ Sobre los retratos del Príncipe de Asturias realizados en esos años, M. M. DOVAL TRUEBA: “Alonso Cano y los retratos del príncipe Baltasar Carlos”, *Goya. Revista de arte*, 332 (2010), pp. 202-211, en especial pp. 204-206.

marchara y que, cuando se hubiera tomado una decisión sobre los objetos destinados para el palacio, regresara “con lo q^e uviese de venir para el retiro”.

Respecto a los distintos objetos que el conde de Monterrey debía remitir, que tenían que estar en Madrid para el 1 de octubre, la condesa-duquesa de Olivares pedía de nuevo a su hermano que “aga lo q^e pudiere y lo q^e allá no yziere daño”, enviándole instrucciones muy precisas sobre las colgaduras y tejidos necesarios para decorar las estancias más importantes del Retiro, indicando cómo debían hacer juego entre ellos y las distintas calidades que habían de tener según las habitaciones a las que estuvieran destinados. Doña Inés de Zúñiga señalaba

[...] q^e es lo prinzipal parezeme q^e dezía V. E^a q^e de la colgadura q^e avían conprado aría dos. Estas será menester q^e sean capases de colgar cada una la galería y la alcova porq^e aria fealdad no ser esto conforme. Yo envío ay señaladas las dos galerías y sus alcovas para q^e V. E^a sepa las q^e son mas prezisas.

Sobre la importancia que tenía el conseguir los tejidos adecuados para revestir las paredes del cuarto del soberano da fe otra carta, fechada en Madrid el 24 de julio de 1634, dirigida también al conde de Monterrey⁴³². En ella la condesa-duquesa de Olivares no dejaba de recordar a su hermano la disposición de las estancias más importantes del cuarto del rey que debían recibir la decoración más cuidada: “Las alcovas de buen retiro son las dos q^e están a los lados del oratorio q^e cada una cae en su galería”.

La memoria a la que aludía la condesa-duquesa consiste en un listado de diecisiete folios en su versión más extensa, en donde se describen con detalle las colgaduras, tejidos para mobiliario, cortinas, objetos de plata, relojes e instrumentos musicales que eran necesarios para alhajar trece piezas del cuarto del rey —de las que se indicaban las medidas del suelo, que se cubriría con alfombras—, así como los ornamentos litúrgicos, la ropa blanca y las pinturas que hacían falta para decorar el oratorio —asunto que ya hemos tratado al analizar la serie de pinturas de san Juan Bautista encargada en Italia⁴³³—.

Respecto a las distintas estancias que componían el cuarto real, además del citado oratorio y las dos alcobas regias —a las que se alude en la documentación

⁴³² Carta de la condesa de Olivares al conde de Monterrey. Madrid, 24 de julio 1634 (ADA, c. 70, doc. 1).

⁴³³ ADA, c. 70, doc. 1. Las distintas memorias presentan algunas diferencias entre sí, y solo dos incluyen, además del listado de colgaduras para las distintas estancias del palacio del Retiro, el de objetos necesarios para la decoración del oratorio.

como pieza nº 2 y nº 3–, también se mencionan varias galerías –que debían ser utilizadas como sala de audiencias, a juzgar por la presencia en ellas de doseles–, varias piezas con nombres genéricos y otras con algunas indicaciones más concretas como la “Pieça numero 1º que es la que cae al Jardín que mira a Toledo y a la Galería de la Reyna Nra señora”, la “Galería de la torre que cae a la plaça” o la “Pieça primera que llaman la enpanada”, que sabemos que estaba situada en el “medio trasquarto y dormitorio de S. M”⁴³⁴.

La petición por parte de la condesa-duquesa de Olivares de un número tan elevado de telas ricas de Nápoles para vestir los valiosos muebles que en Madrid se habían reunido para alhajar las estancias del palacio era algo lógico, si tenemos en cuenta que hasta el primer tercio del siglo XVII estos tejidos seguían siendo uno de los principales encargos que se hacían a Italia y continuaban constituyendo valiosos regalos diplomáticos⁴³⁵. No hay que olvidar que los tejidos permitían, desde un punto de vista práctico y suntuario, decorar con rapidez y esplendor los interiores palaciegos y al mismo tiempo ofrecían un confort visual y abrigo a las estancias, sin olvidar que al ser artículos extremadamente caros, daban una impresión de riqueza muy conveniente para expresar la preeminencia de sus propietarios⁴³⁶.

Entre las piezas mencionadas figuran tejidos de gran calidad y de grandes dimensiones, además de ricas sobrepuestas y sobreventanas, mientras que otras estancias de menor importancia debían decorarse simplemente con “piernas”⁴³⁷.

Sin duda las colgaduras más importantes eran las destinadas a la “galería nº 2 y para las dos alcovas” regias. La condesa-duquesa de Olivares insistió mucho en que todas debían de ser “de una misma manera” y también tenían que remitirse a juego tejidos para vestir las distintas piezas del mobiliario que las amueblaban⁴³⁸.

⁴³⁴ Inventario de cristales del Palacio del Buen Retiro, 1747 (AGP, Administrativa, leg. 773, f. 133v).

⁴³⁵ Sobre este tipo de regalos, M. P. AGUILÓ ALONSO: “Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo”, en *El moble del segle XVII a Catalunya i la seva relació amb altres centres europeus*, Barcelona, Associació per l'Estudi del Moble, 2006, pp. 37-47.

⁴³⁶ Respecto a este tema, S. RODRÍGUEZ BERNIS y M. D. VILA TEJERO: “Los tejidos y el mobiliario en el Barroco. La colección del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)”, en *El moble del segle XVII a Catalunya...*, *op. cit.*, pp. 57-68.

⁴³⁷ Piezas de tela del ancho del telar, que rondaba entre los 50 y los 70 cm.

⁴³⁸ En concreto se solicitaron “dosel. cama. una colcha para ella colchada con olor y sacadas las lavores conforme a la cama, una toalla para cubrir las almoadas todo correspondiente, [...]

Sin duda se trataba de las piezas más selectas y debían colocarse otras iguales en “la pieza de la torre que lleva por señal la letra N” y, a ser posible, en la galería que salía a esta pieza, aunque si no fuera factible “podrá diferenciar en la color y ha de ser de figuras por ser estas las piezas principales que van señaladas con una N. en la relación”. En el caso de esta galería también serían necesarios tejidos para vestir las piezas de mobiliario que amueblaban la sala⁴³⁹. Por el contrario, para “las dos piezas antes de la Galería números 1º ambas que llevan por señal una O” bastarían “colgaduras de piernas y dos sobremesas”, y “las dos galerías y otra pieza que miran al çierço” y que aparecían identificadas en la relación con una “P”, “si se quisieren colgar podrá ser de colgaduras de piernas o de tapiçería y quatro sillas”.

Respecto a las cortinas para ventanas y puertas, según consta en la memoria “serían a propósito de felpa a dos haçes y largueadas”.

Entre las “diferentes cosas para el adorno de dichas piezas y otras para ser viçio y gusto de sus Mag^{des}.” que la condesa-duquesa de Olivares solicitó a su hermano para el cuarto del rey también se incluía un “gaván p[a]^{ra} el Rey nro s^r de terçianela encarnada” conforme a “la muestra bordado de plata y forrado en felpa encarnada” que enviaba desde Madrid y que por desgracia no se ha conservado en el expediente. Además, Monterrey debía procurar para el Retiro una pieza de tejido para la mesa de trucos, 3.000 “vidrieras christalinas”, una caja “de velas de çera de Venecia gruesas y cortas para candeleros ordinarios como los que sirven en el aposento de su magestad”, así como distintos estantes para la pieza de la torre realizados “a propósito de hébano y palo santo con guarñiçión de plata y sobre que han de sentar podrán ser pies y por ellos leones o otras figuras como pareçiere”. En el listado también se incluían candiles y candeleros, morillos y mamparas para dos chimeneas, cuatro braseros, perfumadores, albaquerillos y ramilleteros, dos relojes valorados cada uno en 500 ducados, “un rosario y oras de oro y pasta de ámbar” tasadas también en 500 ducados, así como varios instrumentos musicales de cuerda –dos guitarras, dos tiorbas y dos vihuelas–, y 6.000 escudos “en tres bolsas”, advirtiendo que si por “la brevedad con que se deseavan o por otra causa” no se podían conseguir, se remitiera la cantidad de 25.000 ducados, a fin de adquirirlos en la corte. Además, dado que

ocho sobremesas, quatro sillas grandes y otra para el Príncipe Nro s^r y quatro almoadas a dos açes” (ADA, c. 70, doc. 1).

⁴³⁹ En este caso “ha de llevar esta colgadura Dosel. seis sobremesas y quatro sillas. y otra para el Príncipe nro s^r.” (ADA, c. 70, doc. 1).

había numerosas piezas de plata, el conjunto se tasó, probablemente de cara a agilizar los trámites del pago de los derechos de aduana.

Por último, respecto a los objetos destinados para el oratorio de los soberanos, la condesa-duquesa elaboró otro completo listado que incluía piezas de plata, tejidos, alfombras, ornamentos litúrgicos, ropa blanca y pinturas, algunas de las cuales, como hemos mencionado anteriormente, muy probablemente se corresponden con las de la serie de san Juan Bautista conservadas en el Museo del Prado obra de Massimo Stanzione, Artemisa Gentileschi y Paolo Finoglia que ya hemos analizado dentro del apartado de pinturas encargadas en Italia.

Además de las pinturas, muebles, tapices, etc. reunidos con motivo de la inauguración del palacio en 1633 y los objetos que fueron remitidos desde Nápoles en 1635 por el conde de Monterrey a petición de la condesa-duquesa de Olivares, tenemos constancia de otros regalos realizados por cortesanos a título particular destinados al cuarto del rey en el Buen Retiro.

En 1637 el banquero genovés Carlo Strata, tras alojar en su casa a Felipe IV para que se vistiera allí para asistir a una gran fiesta, sabemos que regaló al monarca una rica tapicería y valiosos objetos que se colocaron en el Buen Retiro “en la pieza donde comía”. Entre ellos destacaba una cruz de cristal de roca, una cama de terciopelo forrada de brocado con pasamanería de oro traída de las Indias, un cuadro de excelente calidad del que por desgracia ignoramos su autor y temática y un tintero y otros objetos para escribir realizados en ébano y madreperla de excelente factura, todo ello valorado en unos 10.000 escudos⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ El 15 de febrero de 1637 Felipe IV fue a vestirse para una máscara a casa de Carlo Strata, caballero del hábito de Santiago. El monarca se entretuvo viendo la casa, y “alabo el rey una cruz de cristal que estava en el aposento del conde i la cama que le estava prevenida, i todo se lo invio despues Carlos Strata, con la tapicería que adornava el aposento principal, i un brasero de plata con su perfumador por ser alajas dignas de su magestad que las aceto i mando se pusiesen en el Retiro en la pieza donde comia” (A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid...*, *op. cit.*, p. 309). Los Avisos de Madrid del 21 de febrero de 1637 describen con mayor detalle el motivo de la visita –mostrarle su afecto y agradecerle la atención que prestaba a los asientos de Su Majestad– y los regalos que recibió el rey, valorados en unos 10.000 escudos: un collar de diamantes, una cama de terciopelo forrada de brocado con pasamanería de oro traída de las Indias, “*due sottocoppe d'oro smaltate con gioie*”, guantes de ámbar, una cruz de cristal de roca, ocho vasos de plata llenos de agua de olor, “*un quadro di pittura bonis^o, due portiere ricamate, due panni di tavola, et un calamaio d'ebano et madreperla con tutte le cose da scrivere di fattura eccelente*” (ASF, MPr, filza 4.963, ff. 92v-93). Sobre la figura del banquero, véase C. ÁLVAREZ NOGAL: *Los banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)*, Madrid, Banco de España, 1997, pp. 64-65.

También tenemos noticias de la entrega a Felipe IV en el Retiro, probablemente para su decoración, de un

[...] reloj de xtal pequeño puesto s[o]b[re] columna de agata con pie de jaspe de elitropia que asienta s[o]b[re] 4 bolillas de agata con algunas guarniciones de oro por todo esmaltado a partes de blanco que dice dieron a S. M. en Buen Retiro;

a la muerte del rey se conservaba en el guardajoyas, falto de la “manilla horas”⁴⁴¹.

No volvemos a tener noticias sobre el estado del cuarto del rey hasta el 20 febrero de 1640, fecha en que esta zona sufrió un grave incendio que se extendió y afectó además a una torre y a la galería de Madrid. En palabras de Pellicer,

[...] el agua, que suele ser común festejo de las Carnestolendas, se ha convertido en fuego, pues ayer lunes amaneció ardiendo lastimosamente el Buen Retiro, de modo que aún dura el incendio⁴⁴².

El fuego comenzó por la mañana “originado de la poca atención, y cuidado de una criada de Palacio”⁴⁴³ y

[...] a las siete y tres cuartos, empezaron a dar voces unos hombres que se quemaba el cuarto de Su Majestad [...] y porque el fuego prendió por lo alto de una torre, por donde era el paso de las damas, fue forzoso buscar modo para poderlas socorrer. Por otra parte subió el señor protonotario y los señores conde de Aguilar y marqués de Aytona, por el salon dorado, y rompiendo una puerta fueron llamando a las posadas de cada dama. [...] El rey salió a socorrerlas en cuerpo y la reina no muy vestida. Así, reyes, damas de la cámara y criadas, salieron por la puerta de los jardines, se fueron a guarecer a la ermita de san Pablo, que era la mas cerca⁴⁴⁴.

Una carta del jesuita Sebastián González al padre Rafael Pereyra nos informa de que el fuego se originó por el hollín acumulado en una de las chimeneas de “lo alto del cuarto de S. M.”, se extendió por los desvanes y no se descubrió hasta que se había extendido mucho. Tras poner a salvo al rey y al príncipe y evacuar al personal del palacio, bajo la dirección del conde-duque de Olivares “se sacó toda la riqueza del cuarto de S. M. y de los demas, y se hizo todo lo posible por atajar el fuego”. Según el citado jesuita “la perdida no ha sido muy

⁴⁴¹ AGP, AG, leg. 904. Agradezco la noticia a Almudena Pérez de Tudela.

⁴⁴² J. PELLICER: *Avisos históricos, op. cit.*, *Avisos* de 21 de febrero de 1640, p. 68.

⁴⁴³ *Relación general de los sucesos que ha avido en España, Flandes, Italia, y Alemania, y en otras partes, desde 1 de março de 1639 hasta fin de febrero de 1640*, S.I., s.a. (BNE, Mss. 2370, ff. 179-181, transcrito en J. SIMÓN DÍAZ: *Relaciones de actos públicos...*, *op. cit.*, pp. 464-465).

⁴⁴⁴ J. PELLICER: *Avisos históricos, op. cit.*, *Avisos* de 28 de febrero de 1640, p. 69.

grande, aunque los escritorios, que eran muy ricos, quedan maltratados, y las colgaduras y otras alhajas tambien”⁴⁴⁵.

Matías de Novoa puntualizó la gravedad de los daños, asegurando que “la pérdida fue grande en alhajas, particularmente en tapicerías y pinturas, mas de los que las tiraban y arrancaban de los clavos que de el fuego”⁴⁴⁶. En este mismo sentido insiste León Pinelo, según el cual

[...] se quemo todo con dos torres principales i la mayor parte del quarto que mira a Madrid i por librar las alajas que eran entonces muy ricas se quebraron i maltrataron muchas i de mucho precio⁴⁴⁷.

Pellicer describe de modo muy similar cómo se produjo la evacuación de los muebles y obras de arte del palacio. Tras declararse el incendio “rodearon las guardias todas, hasta las viejas de Castilla el sitio”. Olivares mandó

[...] descolgar todas las ricas tapicerías, cuadros, camas, escritorios, con todas las demas alhajas del quarto de los reyes. Este fue el mayor daño, porque como no tenían escaleras, con palos y manos tiraban de todo, y todo lo hacían pedazos, arrojándolo por las ventanas sin orden ni atencion. El señor conde duque asistió todo el día sin comer al fuego, dando órdenes de lo que se había de hacer, asistiéndole todos los señores y recogiendo toda la ropa con sus manos y al hombro a un salón que está en los jardines, cuidando de su custodia los señores duque del Infantado y de Hijar. [...] Quemáronse los cuartos del rey y la reina y el de las damas, que fueron los dos lienzos de la plaza de las fiestas. Los religiosos de San Jerónimo atajaron por su parte el fuego con derribar un pedazo de su convento⁴⁴⁸.

Los *Avisos* de Madrid enviados a Florencia resumen el acontecimiento afirmando que en tres horas se quemaron todas las estancias del último piso entre San Jerónimo y el patio principal y cómo bajo la dirección de Olivares se rescataron los objetos más valiosos de los cuartos de los reyes⁴⁴⁹. Por último, mencionaremos una

⁴⁴⁵ Madrid, 14 de febrero de 1640 [RAH, Jesuitas, T. 129, f. 1150, publicado en en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, op. cit., Tomo III, pp. 412-414].

⁴⁴⁶ M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV, rey de España*, tomo III, en CODOIN, vol. 80, Madrid, M. Ginesta, 1883, pp. 191-192.

⁴⁴⁷ A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid...*, op. cit., p. 319.

⁴⁴⁸ J. PELLICER: *Avisos históricos*, op. cit., *Avisos* de 28 de febrero de 1640, pp. 69-70.

⁴⁴⁹ “Poiche attaccatosi fuoco a un camino del Buon Ritiro nell'appartam^o di lor Mm^o si fu dilatando per i legnami dei tetti, que qua usano, et i termini di 3 hore abbruciò tutte le stanze a tetto tra S. Girolamo, e'l cortile principale, et di questo circa la metà del circuito, con le due torrette ai canti

elocuente carta cifrada el embajador florentino en Madrid, quien consideraba lo sucedido como la mayor mortificación que le podía suceder al conde-duque ⁴⁵⁰.

La reconstrucción de la zona dañada comenzó inmediatamente bajo la supervisión del valido, que acudía a diario a comprobar los avances que se hacían ⁴⁵¹, “ordenó al punto que se repartiese la fabrica entre treinta Maestros, encargando a cada uno treinta pies, con que para Pascua de Resurreccion estará en su antiguo ser” ⁴⁵² y se ocupó de conseguir los fondos necesarios para las reparaciones ⁴⁵³. Las obras empezaron “desde la torre del reloj continuando en el cuarto de medio que es el de su Magd.”. También se repararon “cien pies en el cuarto que llaman de Madrid” y otros cien pies “que son los mismos que se quemaron de la galeria que llaman de los Reyes de Aragon hasta topar con la torre del Relox”, por lo que sabemos que parte de la serie de retratos encargados en 1634 se encontraban colocados en esta zona en el momento del incendio ⁴⁵⁴.

En 1640 Alonso Cano, en calidad de aparejador mayor de obras del Rey, restauró un total de ciento sesenta lienzos

[...] que se rompieron y maltrataron en la primera quema del Real Retiro y acompañó a Diego Velazquez en el viaxe que hizo a Castilla la Vieja quando S. M[ajesta]^d. se lo mando para efecto de buscar pinturas, y las que se truxeron las reparo ⁴⁵⁵.

della med^a banda, in una delle quali era l'orivolo” (*Avisos de Madrid*, 15 de febrero de 1640. ASF, MPr, filza 4.964, ff. 896-897v).

⁴⁵⁰ Carta cifrada, 3 de marzo de 1640 (ASF, MPr, filza 4.964, ff. 904-905v).

⁴⁵¹ “*Olivares va ogni giorno in persona a solecitare tutto*” (ASF, MPr, filza 4.964, ff. 920v-921).

⁴⁵² *Relacion general de los sucesos que ha avido en España, Flandes, Italia y Alemania, y en otras partes desde 1 de março de 1639 hasta fin de febrero de 1640* (BNE, Mss. 2370, ff. 173-181, transcrito en J. SIMÓN DÍAZ: *Relaciones de actos públicos...*, *op. cit.*, pp. 464-465).

⁴⁵³ Olivares consiguió los fondos necesarios para las obras de distintas instituciones: 40.000 ducados del Consejo de Castilla, 30.000 del Consejo real, 20.000 de la villa de Madrid y 10.000 del Consejo de Indias (*Avisos de Madrid*, 10 de marzo de 1640. ASF, MPr, filza 4.964, ff. 920v-921).

⁴⁵⁴ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁵⁵ AGS, Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 1.367, citado en J. MARTÍ Y MONSÓ: “Diego Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 19 (1904), p. 333. Sobre este tema véase también H. E. WETHEY: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983, p. 189.

Muy posiblemente dichos cuadros –de los que no tenemos más datos– fueron los mismos a los que se refería “Joseph de Villanueva” al solicitar el 21 de noviembre de 1645, por mandato de Felipe IV, el pasaporte necesario para que dejaran pasar libremente el carro de pinturas que Diego Velázquez llevaba a Madrid⁴⁵⁶.

Respecto a los trabajos que Alonso Cano hizo en el Retiro, algunos autores han querido atribuirle también el diseño de una fuente de los jardines del real sitio, basándose en una traza conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, si bien es muy probable que dicho dibujo corresponda al monumento de Jueves Santo que los religiosos descalzos franciscanos ponían en su convento de San Gil en Pascua, tal como señaló Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, basándose en los comentarios de Lázaro Díaz del Valle⁴⁵⁷.

Volviendo a las reparaciones que se llevaron a cabo para subsanar los daños que el incendio causó en esta zona del palacio, según Pinelo “bolvióse a reformar todo con diligencia” y “reparose tan presto que por Pascua de resurreccion estava acabado”⁴⁵⁸.

Respecto a la restauración del resto de bienes muebles, sabemos que el ensamblador Juan de Céspedes se ocupó en

[...] adereçar y repara las camas, escritorio y bufetes y las demas alaxas que deste genero de ebano marfil y bronce ubiesen recibido daño y mal tratamiento con la ocasion del incendio.

El platero Juan Huete se encargó de reparar las piezas de plata, el entallador Marcos García hizo lo propio con los bufetes, sillas y camas de nogal, y Jerónimo Sánchez se ocupó de los marcos de las pinturas que se maltrataron⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ ACA, Consejo de Aragón, leg. 889, doc. 116.

⁴⁵⁷ BNE, Barcia 0239/16-39. Sobre este dibujo, D. RODRÍGUEZ RUIZ: “CANO, Alonso, ‘Composición arquitectónica’”, en E. SANTIAGO PÁEZ (dir.): *Dibujos de arquitectura y ornamentación...*, *op. cit.*, pp. 45-46; D. RODRÍGUEZ RUIZ: “No importa pues lo iso Cano. Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que solo quiso ser recordado como escultor”, en D. RODRÍGUEZ RUIZ (ed.): *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argentaria, 1999, pp. 403-430; A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “Alonso Cano, arquitecto artista”, *Archivo Español de Arte*, 296 (2001), p. 384; y Z. VÉLIZ (coord.): *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín (Catálogo de la Exposición), 2011, pp. 460-461.

⁴⁵⁸ A. DE LEÓN PINELO: *Anales de Madrid...*, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁵⁹ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 124.

Estancias privadas. El cuarto de la reina

Siguiendo la etiqueta borgoñona, los cuartos de los monarcas estaban separados en apartamentos independientes y las distintas estancias que componían el cuarto de la reina en el Retiro se localizaban entre la crujía sur del patio principal y el cuarto viejo de San Jerónimo⁴⁶⁰.

De nuevo nos movemos en un terreno complicado, porque son muy escasos los datos conservados que nos permitan hacer una reconstrucción fiable de esta parte del palacio, a pesar de los intentos que han hecho algunos historiadores⁴⁶¹.

Gracias a los documentos redactados con motivo de la inauguración del Buen Retiro, en especial el conservado en la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional⁴⁶², sabemos que el cuarto de Isabel de Borbón se componía, al menos, de siete estancias: la alcoba en donde dormía, una pieza para vestirse, otra que daba a un mirador y en la que los reyes tomaban el sol, otra pieza decorada con una tapicería y mobiliario de las Indias, otra sala de gran tamaño en la que estaba colgada la mejor tapicería del palacio y que por lo tanto debía de tener cierto carácter oficial, así como otras dos piezas que debían servir de recámara. Por último, también sabemos que la cámara y antecámara de la reina se situaban en las inmediaciones del cuarto de los frailes, que sus estancias contaban con una pieza de estrado y que desde un “callejón” se comunicaba con las tribunas de San Jerónimo⁴⁶³.

⁴⁶⁰ Respecto a la disposición de estas estancias en el alcázar de Madrid, A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “El cuarto de la Reina en el alcázar y otros sitios reales”, en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 203-215.

⁴⁶¹ A este respecto, véase la hipótesis de reconstrucción de Barbara VON BARGHAHN (*Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 319-337). De nuevo, nos reiteramos en la necesidad de utilizar fuentes contemporáneas al reinado de Isabel de Borbón para la reconstrucción de sus estancias con cierta fiabilidad, al igual que hemos hecho en el caso del capítulo dedicado al cuarto del rey.

⁴⁶² M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*

⁴⁶³ Conocemos la existencia de una pieza de estrado –la habitación más característica de la tradición española, de origen musulmán– desde 1634 gracias a que en esa fecha se colocaron en ella tres rejas (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764). Y así consta además en la descripción de Magalotti y en el inventario de Carlos II (*Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, p. 223, asiento núm. 72). Sobre este tipo de estancias en el siglo XVII, véase M. P. AGUILÓ ALONSO: “Mobiliario en el siglo XVII”, en J. G. MOYA VALGAÑÓN (ed.): *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 106-109.

Respecto a su decoración, sabemos que las estancias del cuarto de la reina tenían las paredes revestidas de tejidos de color rojo, similares a los que cubrían las puertas⁴⁶⁴ y todas las piezas

[...] están alombradas con braseros de plata y las puertas y ventanas con cortinas, los aposentos de grana con grana y pasamanos de oro, las galerías de cordellate de Rubielos con lo mismo⁴⁶⁵.

A la “alcoba grande donde duerme la reyna” se podía acceder por una puerta secreta desde el cuarto del rey. Estaba amueblada con “dos camas de Portugal de évano y bronce” con “colgadura de felpa açul mosquerada de oro y el aforro de felpa corta” y sus paredes estaban guarnecidas con una tapicería “de jardines [...] recién venida de Flandes”. Entre las dos camas estaba “la tribuna al altar mayor del convento” de San Jerónimo y asimismo la estancia contaba con otras dos puertas grandes que comunicaban con la sala en donde la reina se vestía. Esta habitación, de pequeño tamaño, estaba decorada con una tapicería de “Decia” que había aportado el duque de Medina de las Torres y sus únicos muebles eran cuatro grandes espejos, muy adecuados para los usos de la estancia.

De esta pieza se pasaba a otra, en donde estaban colgados el resto de paños que componían la serie de “Decia” y que tenía una zona con vidrieras y cortinas de paño de Segovia teñido con cochinilla y decoradas con pasamanería de oro de Milán, en donde estaba el balcón en el que los reyes tomaban el sol y disfrutaban de las vistas del jardín, denominado “de la Reina”⁴⁶⁶.

Dicho jardín estaba decorado con dieciséis fuentes de mármol “que el condesable truxo de Italia y las tenía en su quinta”, colocadas cuatro en el centro, y las doce restantes en hornacinas, tal como puede apreciarse en la vista del jardín del caballo que se ha conservado en una colección privada⁴⁶⁷, en la “*Veduta del Ritiro*

⁴⁶⁴ Sobre las múltiples aplicaciones de los tejidos en este tipo de estancias, S. RODRÍGUEZ BERNIS y M. D. VILA TEJERO: “Los tejidos y el mobiliario en el Barroco...”, *op. cit.*, pp. 57-68.

⁴⁶⁵ M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*; y Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 172v, asiento 4).

⁴⁶⁶ AGS, SP, libro 412, ff. 14-15. Este espacio tal vez se corresponda con la denominada galería o “pieza de los vidrios”, para la que se costearon distintas pilastras, una cornisa y bastidores en enero de 1633 (AVOT, leg. 169-2, s. fol.).

⁴⁶⁷ Reproducida en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 117.

vista da S[an] Bigio” realizada por Andrea Parigi hacia 1668 que posee la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Fig. 2)⁴⁶⁸, en la vista del jardín del caballo obra de Jan van Kessel el joven fechada hacia 1680 conservada en el Museo de Poznan (Polonia), o en una de las orlas que decoran el título de nobleza y certificación de armas del marqués de Villa Rocha, fechado en Madrid el 17 de julio de 1703⁴⁶⁹. En la zona más próxima al palacio, el jardín estaba articulado en cuatro cuadros dotados de celosías y aquí se ubicaba el zaguán de los coches, junto a la torre del reloj, por donde sus majestades accedían al palacio en carroza. Asimismo, fue en este lugar en donde en octubre de 1642 se colocó la escultura ecuestre de Felipe IV realizado por Pietro Tacca que haría que este espacio verde pasara a ser conocido a partir de entonces como el “jardín del caballo”.

La siguiente estancia del cuarto de la reina estaba decorada con un marcado gusto oriental, ya que en ella había una colgadura “de Diego de Albuquerque, caballero portugués, hecha en la China, con al[f]ombra y sillas de los mismo”⁴⁷⁰. Es muy posible que dicho conjunto fuera el mismo que fue dañado en el robo que se produjo en mayo de 1635 en el apartamento de los reyes, durante el cual los ladrones arrancaron las guarniciones de oro de las colgaduras de la sala, con la dificultad de que cuando se trató de restaurar no se podían encontrar piezas para sustituir las partes deterioradas de este tejido de factura oriental⁴⁷¹.

La sala siguiente, la de mayor tamaño, debía estar destinada a recibir audiencias, ya que estaba decorada con una tapicería cedida por don Fadrique de Toledo, que era “la mejor que allí ay”, tasada en 211.000 reales. Detrás de esta estancia había dos piezas que debían hacer las funciones de recámara, amuebladas con alacenas doradas que contenían numerosas piezas de vidrio y otras hechas en “barro”.

Además, según la descripción del cuarto de los reyes realizada tras la inauguración del real sitio en diciembre de 1633, en las inmediaciones de estas habitaciones se localizaban las dos escaleras por las que las damas accedían a sus cuartos y

⁴⁶⁸ FLG, IM. 9.344.

⁴⁶⁹ *Título de nobleza y certificación de armas del marqués de Villa Rocha*, f. 5r (AHN, Diversos), publicado en J. DOCAMPO, C. ESPINOSA Y E. RUIZ (coms.): *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 2000, pp. 237-242.

⁴⁷⁰ Sobre la presencia de piezas orientales en las colecciones de Felipe IV e Isabel de Borbón, véase C. KRAHE: *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, pp. 157-160.

⁴⁷¹ *Avisos de Madrid*, 5 de mayo de 1635 (ASF, MPr, filza 4.960, f. 889)..



Figura 3.

Juan de la Corte: *La familia real visita una arquitectura efímera construida en el patio del caballo, guiados por el conde-duque de Olivares, 1635-1640.*
Pollock House, Glasgow.



Figura 4.

Diego Velázquez: *Lección de justar*, 1639-1640.
Colección del duque de Westminster.

una galería adornada “de pinturas de unos payses de hermitaños que embió de Nápoles el conde de Monterrey”⁴⁷².

Para terminar de complicar aún más la comprensión de la distribución del cuarto de Isabel de Borbón, sabemos que una zona del claustro de los Jerónimos estaba “ataxado porque allí es la cámara y antecámara de la Reyna”⁴⁷³ y también hay constancia de que entre 1633 y 1634 se hicieron distintos pagos para los enrejados de alambre destinados para el “camarín” y el “tocador” de la soberana⁴⁷⁴.

Entre los distintos documentos contables relativos al alhajamiento del cuarto de Isabel de Borbón que se han conservado, gracias a uno inédito localizado en Simancas hemos encontrado noticias relativas a mobiliario, como los gastos que se hicieron para los pies de nogal construidos para los bufetes de jaspe del cuarto de la reina⁴⁷⁵, el dorado de cinco pies de mesas también de jaspe —en los que tal vez se quería colocar los tableros de este material que se habían traído desde El Escorial⁴⁷⁶—, compras de libros de devoción⁴⁷⁷ y una detallada cuenta de las adquisiciones de distintas pinturas, muebles y objetos de plata que se hicieron en 1634⁴⁷⁸.

Los responsables de algunas de dichas compras fueron los pintores Pedro de Orrente y Juan de Lanchares, y entre las pinturas seleccionadas, algunas de las cuales tuvieron que ser restauradas por el mencionado Lanchares y Antonio Marielo, había dos paisajes de Collantes, un lienzo de Orrente de la *Parábola de la cizaña*⁴⁷⁹, dos sobrepuestas realizadas por Juan de la Corte, un Bassano, una vista de Sevilla “grande”, varios paisajes, tres lienzos de Snyders de distintos animales y cacerías, una pintura de Troya, otra de la batalla de Laugel, otra de la batalla de

⁴⁷² Tras la inauguración es más que posible que estas pinturas cambiasen de ubicación y probablemente cuando llegaron el resto de cuadros que componía la serie se reunieron todas en la galería de Madrid, remodelada tras el incendio que sufrió en 1640.

⁴⁷³ M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*

⁴⁷⁴ Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, ff. 113v y 114v, asientos 22 y 27).

⁴⁷⁵ AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.763, f. 825.

⁴⁷⁶ BNE, Mss. 7.797, f. 173, asiento núm. 7, y f. 113, asiento 15. También se les pusieron adornos de plata en los pies y cerca de ébano (*Ibidem*, asiento 36).

⁴⁷⁷ BNE, Mss. 7.797, f. 114bis, asiento núm. 31.

⁴⁷⁸ AGS, DGT, inv. 24, leg. 583.

⁴⁷⁹ MNP, P-2421 (100 x 140 cm).

la amazonas, una máscara en palacio de noche, seis pinturas de gran tamaño con escenas del Antiguo Testamento y otra, larga y angosta, de la escalera de Jacob.

Algunos de los lienzos adquiridos, como ya hemos mencionado anteriormente, debido a que contenían desnudos fueron sustituidos finalmente por otras pinturas más decorosas, siguiendo las indicaciones que en 1632 hizo fray Hortensio Paravicino encaminadas a evitar que pendieran “en aposentos cristianos [...] estos lienzos gentiles”⁴⁸⁰. Era el caso de una *Dido* de Blas de Prado para sobrepuerta, que fue reemplazada por un “zeston de frutas de su mismo valor”, o de una pintura de *Orfeo* adquirida a Angelo Nardi, que por ser de desnudo y de pequeño tamaño se substituyó por un lienzo grande de la ciudad de París que se compró a “Agustín Çipricindo”.

La galería de Madrid, de la leonera o de paisajes

Situada en la crujía oeste del palacio, esta sucesión de largas y estrechas estancias dispuestas en enfilada y dotadas de ventanas en sus dos lados recibía los nombres de galería de Madrid, de la leonera o de paisajes, respectivamente, por ser la más próxima a la ciudad, estar aneja a la zona destinada a la contemplación de luchas de leones –inspirada en la medicea de Florencia⁴⁸¹– y posteriormente acoger sobre sus muros la serie de pinturas de paisajes con eremitas, muy probablemente instalada aquí tras la reforma que sufrió la galería a causa del incendio de 1640, que dañó gravemente la estructura de esta zona del palacio y obligó a realizar profundas obras de reconstrucción y renovación de la decoración.

Al igual que sucedía en la galería del cierzo, dado el carácter público de esta zona del palacio y a que en ella se celebraban festejos y ceremonias, en 1636 se construyeron varios canceles de madera de pino, tableros de nogal y herrajes dorados “para atajar en ocasiones de fiesta”, adecuando las dimensiones de los espacios a las necesidades de cada momento⁴⁸².

⁴⁸⁰ J. PORTÚS PÉREZ: “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas...”, *op. cit.*, p. 92. Sobre la presencia de pintura de desnudo en la colección real, J. PORTÚS PÉREZ: *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

⁴⁸¹ Sobre este tema, M. MOSCO (com.): *Natura viva in Casa Medici: Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti*, Florencia, Centro Di (Catálogo de la Exposición), 1985.

⁴⁸² Libranza de 8 de junio de 1636 de 3.000 reales al carpintero Francisco Limón por “tres canceles de madera de pinto y tableros de nogal y erraxes dorados para atajar en las

Según la descripción que hizo Bargrave del Retiro en febrero de 1654, esta galería se componía de seis salas dispuestas en enfilada, cuya disposición aún se mantenían en los planos que René Carlier realizó a comienzo del siglo XVIII⁴⁸³.

La sala de mayor tamaño era conocida como “salón de Castrillo”, en honor a la persona que se encargó de decorarla para la inauguración del edificio, don García de Haro, conde de Castrillo, Presidente del Consejo de Indias, que para la ocasión cedió “ricos tejidos, una alfombra y bufetes de piedra con guarniciones de plata” que sostenían escritorios, relojes “y cosas muy curiosas”⁴⁸⁴. Situada en las inmediaciones de la “escalera del rey” y aneja al despacho del monarca, que daba además a una de las torres del real sitio⁴⁸⁵, por su gran amplitud se convirtió a lo largo del siglo XVII y sobre todo de la primera mitad del XVIII, en marco de las numerosas ceremonias que tenían lugar en el palacio, tal como quedó recogido en la pintura conmemorativa del bautizo de la primera nieta de Felipe V e Isabel de Farnesio celebrado en 1742 inmortalizado por Antonio González Ruiz que se conserva en la colección Carlo d’Amelio (Italia), que constituye la única vista localizada hasta ahora del interior del palacio que dimos a conocer hace algunos años⁴⁸⁶.

Respecto a cómo estaba decorada la galería⁴⁸⁷, tan solo tenemos constancia de que en verano en las distintas salas se colgaban los “inçendios del mallorquin” y

ocasiones de fiesta para las galerías del cierço y de la leonera” (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3764, f. 40; J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 117).

⁴⁸³ R. BARGRAVE: *Relación de varios viajes y periplos*, Bodleian Library, Ms. Rawlinsin, C799, ff. 138-139, traducido y transcrito en J. L. CHECA CREMADES (ed.): *Madrid en la prosa de viaje*, I, *op. cit.*, pp. 45-47.

⁴⁸⁴ M. T. CHAVES MONTOYA: “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *op. cit.*

⁴⁸⁵ Así consta en la “Declaración de don Casimiro de Uztariz Suárez de Loreda, marqués de Uztariz, del Consejo de S. M., de la exposición del cuerpo del Felipe V y su entrega a la colegiata de San Ildefonso” (AGP, SH, c. 60, exp. 1, de la que se conserva una copia en el AHN, Estado, leg. 2.466).

⁴⁸⁶ Sobre este tema, M. SIMAL LÓPEZ: “Una mirada a la corte de Felipe V: el bautizo de la infanta Isabel en el palacio del Buen Retiro, obra de Antonio González Ruiz”, *Goya. Revista de arte*, 339 (2012), pp. 146-161.

⁴⁸⁷ Barbara von Barghahn hizo un intento de reconstrucción de la decoración de esta crujía, utilizando fuentes de comienzos del siglo XVIII, por lo que sus conclusiones resultan poco fiables (B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 164-212).

veintidós cuadros “del bastardo” –apodo del pintor natural de Mallorca Juan Bastard o Bestard⁴⁸⁸, tal y como consta en uno de los fragmentos del inventario del palacio realizado a comienzos de la década de 1660⁴⁸⁹. Pero todos los datos apuntan a que era en esta crujía en donde se colocaron, tras la profunda renovación que sufrió la galería tras el incendio de 1640, las pinturas de las series de paisajes con anacoretas y de escenas de la antigua Roma realizadas en Italia.

Algunos historiadores han querido ver un precedente de la decoración de esta galería del Retiro en las pinturas de paisajes con ermitaños que adornaban algunas estancias del monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁴⁹⁰ o del convento de las Descalzas Reales de Madrid⁴⁹¹, que constituían un elogio de la vida eremítica. Aunque tenemos constancia de adquisiciones de series de pinturas de este tipo por parte de miembros de la nobleza que desempeñaron misiones diplomáticas y militares en Italia, estas obras solían estar destinadas a instituciones religiosas. Es el caso de la serie que comisionó en Roma en 1601 Pedro de Toledo, v marqués de Villafranca, mientras desempeñaba el cargo de general de las galeras del rey en Nápoles, formada por noventa pinturas de ermitaños obra de Paul Brill y de otros tres pintores flamencos residentes en la Ciudad Eterna que a su llegada a España fue instalada en uno de los patronatos del marqués en su villa solariega⁴⁹².

⁴⁸⁸ J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* [1800], Madrid, Akal, 2001, p. 96.

⁴⁸⁹ “Estan en la g[alerí]a de M[adri]d q[uan] se cuelga y son unos inçendios del mallorquin”, descritos como “veinte y dos quadros y con otros dos que entregaron sueltos son beinte y quatro a dho pliego” (M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 20). Las mencionadas pinturas “del Mallorquín” figuran descritas en el inventario de 1701 [*Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 328, 335, 337 y 338, asientos 640-643, 724, 762, 764 y 775].

⁴⁹⁰ En el caso de El Escorial, el objetivo de las pinturas de dicha temática era recordar el origen del real sitio como lugar de acercamiento a Dios a través de la vida retirada [J. MARTÍNEZ CUESTA: “Pinturas de eremitas en el Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial”, en V. TOVAR MARTÍN (dir.): *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional 9-12 de diciembre de 1998*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 607-621.

⁴⁹¹ A. GARCÍA SANZ y J. MARTÍNEZ CUESTA: “La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 7 (1990), pp. 291-304.

⁴⁹² Este conjunto de pinturas estaba destinado inicialmente al colegio de jesuitas que el marqués pensaba fundar en su señorío de Villafranca del Bierzo, aunque finalmente fueron depositadas en el convento de clarisas descalzas de la Anunciada de dicha villa, en el que profesó su hija. Del conjunto original de noventa pinturas, actualmente se conservan treinta. Sobre

Ciertamente, como ha señalado José Manuel Cruz Valdovinos, los eremitas eran una figura familiar en la década de 1630, identificada con la santidad por el abandono del mundo y la renuncia a todo tipo de consuelo material, que constituían un buen símil del Retiro, un palacio construido para solaz y esparcimiento logrado a través de la meditación y apartamiento de los negocios de la actividad cotidiana, tal como señaló Calderón⁴⁹³.

Por ello, pensamos que la presencia de la serie de paisajes con eremitas en el palacio del Retiro hay que interpretarla en función de los usos que de estas pinturas se hacía en Italia, en donde este tipo de representaciones –cuya tradición se estableció primero en las estampas, y cuya contemplación constituía una reflexión sobre la variedad y la belleza de todo lo creado, y la concepción de la naturaleza como intermediaria en la elevación del espíritu a la alabanza de Dios–, solían encontrarse a finales del siglo XVI en los ambientes de reflexión de los palacios de la nobleza romana –como el palacio Farnesio de Caprarola– y no en las iglesias, en donde comenzaron a incorporarse a los ciclos decorativos más tarde, generalmente en decoraciones al fresco, a imitación de las casas y villas de la Antigüedad⁴⁹⁴.

Respecto a los motivos por los que fue encargada esta serie de pinturas para el Retiro en Italia, en primer lugar hay que tener en cuenta que en España los cuadros de temática de paisaje resultaban muy acordes con la condición de villa suburbana que tenía el palacio. En este sentido, Carducho explicaba en su tratado

[...] si fuere casa de campo de recreación serán muy a propósito pintar cazas, bolaterías, pescas, países, frutas, animales diversos, trages de las naciones diferentes, ciudades y provincias: y si fuere compuesto todo debaxo de alguna ingeniosa fábula, metáfora o historia que dé gusto al sentido, y doctrina al curioso, con alguna Filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación⁴⁹⁵.

este tema, J. BOSCH BALLBONA: “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, v marqués de Villafranca”, *Locus Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 127-154.

⁴⁹³ J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Ermitaños en el Buen Retiro...”, *op. cit.*, en especial pp. 177-179.

⁴⁹⁴ F. CAPPELLETTI: “Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente”, en F. CAPPELLETTI (coord.): *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, Roma, Gangemi, 2003, pp. 9-20.

⁴⁹⁵ V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979, p. 330.

Asimismo, ante la falta de documentación que nos permita conocer más datos sobre cómo se produjo el encargo de la serie o los motivos que llevaron al conde-duque a elegir este tema, es posible pensar que Velázquez hubiera jugado un papel importante en la elección, ya que durante su primer viaje a Italia, en Roma probablemente entró en contacto con Lanfranco y seguramente visitó en esta ciudad el *camerino degli eremiti* anejo al palacio Farnesio de Roma, así como la iglesia y oratorio de *Santa Maria dell'Orazione e Morte* decorado por el pintor italiano con escenas de anacoretas⁴⁹⁶.

Frente a la iconografía eremítica basada en los grabados de Johannes y Raphael Sadeler, que a su vez se inspiraban en las invenciones de Maarten de Vos que ilustraban el *Oraculum Anachoreticum* publicado en Venecia en 1600, utilizada de forma mayoritaria hasta entonces, para los cuadros encargados para decorar el palacio del Buen Retiro se optó por un nuevo género de paisaje que tuvo origen en Roma entre 1629 y 1630 en la *via del Babuino*, lugar de residencia de un grupo de artistas extranjeros que tenían la costumbre de trasladarse a los alrededores de Roma con las primeras luces del alba para dibujar y pintar “*il paesaggio dal vero*”⁴⁹⁷: Poussin, Claudio de Lorena, Gaspar Dughet, Jean Lemaire, Salvatore Rosa y los holandeses Herman van Swanevelt, Jan Both y Jan Asselijn⁴⁹⁸.

Fue a este grupo de artistas a quienes el marqués de Castel Rodrigo, embajador hispano ante la Santa Sede y su agente Enrique della Flut encargaron las pinturas que integraron la serie de paisajes con anacoretas para el Buen Retiro: cuadros sobre lienzo creados específicamente para *cabinets*, que podían formar *pendant* o bien acompañarse de vistas, tal como muy probablemente sucedió

⁴⁹⁶ Sobre este tema J. C. AGÜERA ROS: “Velázquez, da Roma al Buen Retiro...”, *op. cit.*; F. BARRY: “‘Pray to the father which is in secret’. The Tradition of *coretti*, *romitori* and Lanfranco’s hermit cycle at the Palazzo Farnese”, en F. NEUMEYER, J. IMORDE, T. WEDDIGEN (eds.): *Barocke Inszenierung. Akten des internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20.-22. Juni 1996*, Zürich, Imorde, 1999, pp. 191-221; A. A. WITTE: “A new date for Lanfranco’s decoration of the *Camerino degli Eremiti*”, *The Burlington Magazine*, 1168 (2000), pp. 423-428; y A. A. WITTE: “Il Camerino degli Eremiti: iconografía e funzione degli affreschi di Lanfranco”, en E. SCHLEIER (ed.): *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Milán, Electa, 2001, pp. 53-59.

⁴⁹⁷ C. VOLPI: “I primi tempi di Poussin romano”, en D. MAHON (com.): *Nicolas Poussin. I primi anni romani*, Roma, Electa (Catálogo de la Exposición, 1998, p. 123.

⁴⁹⁸ La bibliografía de estos pintores es muy amplia Véase un completo estado de la cuestión sobre sus obras de paisaje en L. TREZZANI (ed.): *La pittura di paesaggio in Italia...*, *op. cit.*

cuando se instalaron en el Retiro, configurando la que sería conocida como galería de paisajes y que supuso un precedente para la que años después, aunque con otro significado y en otro contexto, se crearía en el palacio real de Aranjuez⁴⁹⁹.

Según los nuevos datos que hemos localizado, sabemos que ya se había comenzado a trabajar en las pinturas el 7 de mayo de 1633, fecha de la carta que el marqués de Castel Rodrigo dirigió a Olivares desde Roma pidiéndole que concretase el número de cuadros que debían componer la serie que se había encargado, así como el tamaño de los mismos.

Por problemas económicos, el primer envío de cuadros no se hizo hasta noviembre de 1638. Consistió en veinticuatro pinturas que llegaron en siete cajas el 27 de febrero de 1639 y todo apunta a que contenían obras de Claudio de Lorena, Jean Lemaire y de los holandeses Jan Both y Herman van Swanevelt de formato horizontal con unas dimensiones aproximadas de 160 por 240 cm.

El segundo envío que hizo Castel Rodrigo desde Roma a través de su agente Enrique della Flut consistió en un total de diecisiete cajones de pinturas en el que predominaban los formatos verticales y que quedaron embarcados en Nápoles en noviembre de 1640.

No hay que descartar que se produjera un tercer envío de lienzos que llegaran a España en 1641, aunque carecemos de documentos que nos indiquen el destino concreto de estas obras remitidas para el rey.

Por lo tanto, es muy probable que cuando se tuvo que remodelar toda la galería después del incendio de 1640, se decidiera colocar en las distintas estancias que componían esta crujía las primeras pinturas de paisajes con eremitas encargadas en Italia, que se vieron completadas con el resto de obras llegadas al año siguiente y reforzadas también con otras pinturas de la misma temática realizadas por varios pintores españoles entre los que se encontraba Collantes, Matías Ximeno, y probablemente Juan de Solís⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ La “galería de paisajes” de Aranjuez quedó concluida en 1664. Sobre este tema, G. MARTÍNEZ LEIVA: “La Galería de Paisajes de Aranjuez en tiempos de Felipe IV”, en J. M. PITA ANDRADE, Á. RODRÍGUEZ REBOLLO (coords.): *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, del 5 al 7 de abril de 2006*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”, 2006, pp. 271-303.

⁵⁰⁰ Solís se encargó de representar a san Antonio Abad, san Benito, san Bernardo, san Jerónimo y san Severino. Actualmente, todas estas pinturas se conservan en colecciones privadas a excepción del *San Severino*, custodiado en el Museo de Navarra en Pamplona. Sobre este tema y los trabajos de este pintor para el Buen Retiro, A. M. SÁNCHEZ SALCEDO:

Aunque los primeros cuadros de esta serie realizados en Roma no llegaron a Madrid hasta 1639, es muy probable que se esperaran con expectación en la corte y que el duque de Módena –que visitó la corte en 1638– fuera informado del encargo, por lo que no hay que descartar que las pinturas de paisajes que comisionó cuando regresó a Italia en 1640 a través de sus agentes en Roma estuvieran en deuda con lo que pudo ver y oír al respecto durante el mes que estuvo alojado en el Buen Retiro⁵⁰¹.

También es muy posible que en la galería de Madrid estuvieran colgados los cuadros de la antigua Roma encargados en Nápoles por el conde de Monterrey a Ribera, Lanfranco, Domenichino, etc. Respecto a estas pinturas, de muy variado formato, aunque algunas llegaron a España en 1633, el grueso de la serie no lo hizo hasta algunos años más tarde, ya que tenemos constancia de que en 1637 se embarcaron en Nápoles setenta y tres cuadros grandes para la galería del rey, que fueron entregadas a Felipe IV en 1638.

El aspecto de la galería de paisajes a partir de 1641 debía de ser espectacular, al haberse reunido en ella obras de los pintores más “vanguardistas” de la Italia del momento. Su gran tamaño, la riqueza de las composiciones y su elevado número –unos sesenta y cinco lienzos documentados de la serie de anacoretas, de los que se conservan cuarenta y uno, y otras cuarenta y cinco pinturas de la Antigua Roma, de las que nos han llegado treinta y una, como ya hemos mencionado anteriormente– debieron de convertir esta galería en una prolongación de las fiestas y los concursos literarios que tenían lugar en el Retiro y que recreaban la Antigüedad –dado el insólito interés anticuario por recuperar determinados usos y costumbres de la Antigua Roma que muestran algunos de los lienzos que componían la serie, además de la propia imagen de la ciudad, al igual que ocurría con algunas pinturas del ciclo de eremitas⁵⁰²– para disfrute de la familia real y de la corte.

“Nuevos datos sobre Juan de Solís, pintor escenógrafo y decorador en la corte de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, 5 (1995), pp. 243-246.

⁵⁰¹ F. CAPPELLETTI: “Dal gabinetto di meraviglie al sistema decorativo, passando per il mercato. I pittori nordici e la pittura di paesaggio a Roma nella prima metà del Seicento”, en L. TREZZANI (ed.): *La pittura di paesaggio in Italia...*, *op. cit.*, p. 207. Respecto a la estancia del duque de Módena en Madrid en 1638, véase un estado de la cuestión en M. SIMAL LÓPEZ: “La estancia en Madrid de Francesco I d’Este...”, *op. cit.*

⁵⁰² J. M. MORÁN TURINA: *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, p. 83.

Al mismo tiempo, muy probablemente estas pinturas también satisfacían los gustos del rey por la historia –considerada por el soberano como “la verdadera escuela en que el Príncipe y Rey hallarán ejemplares que seguir, casos que notar, y medios por donde encaminar a buenos fines los negocios de su Monarquía”⁵⁰³–, al tener ante sus ojos recreaciones de monumentos de la Antigüedad como el Coliseo, de exequias de emperadores y de diversiones en las que los gladiadores eran los protagonistas.

La galería del cierzo. El salón del cuerpo de Guardia del Rey, el “Salón de Reinos” y la “sala de máscaras”, retrato de “las Grandezas de la Real Casa de Austria”

La galería norte del Retiro, a la que se accedía desde la escalera ubicada en las inmediaciones de la torre de Francia, estaba dividida en tres salas largas y estrechas: el salón del cuerpo de guardia del rey⁵⁰⁴, el “salón grande”, denominado así por ser la estancia más amplia del palacio y que actualmente se conoce como “Salón de Reinos” y por último la “sala de máscaras”.

Estas tres estancias, cuyos muros largos se articulaban en altura en dos registros de ventanas–balcones, cumplían distintas funciones, según las ceremonias que tuvieran lugar en el palacio, gracias a su privilegiada ubicación en el edificio y a la balconada perimetral que disponían en el segundo piso –que en la documentación aparece denominada como “tribuna”⁵⁰⁵, y en la que se solían colocar bancos para el acomodo de los asistentes a las ceremonias o festejos que tenían lugar en ellas–, al que se podía acceder con facilidad por las distintas escaleras de

⁵⁰³ Por el epílogo que escribió a su traducción de la *Historia de Italia* de Guicciardini, sabemos que Felipe IV pensaba que “el leer historias [...] me pareció punto muy esencial para conseguir el fin a que encamina mis deseos de alcanzar noticias, pues ellas son la verdadera escuela en que el Príncipe y Rey hallarán ejemplares que seguir, casos que notar, y medios por donde encaminar a buenos fines los negocios de su Monarquía [...]” [*Epistolario español*, IV: *Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y Felipe IV*, ed. de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas (*BAE*, 109), 1958, p. 232].

⁵⁰⁴ Tenemos noticia de su uso gracias al inventario del real sitio redactado en 1772 [E. TORMO: “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta del palacio y del pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIX (1911), p. 202 y XX (1912), reimpreso en E. TORMO: *Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, CSIC, 1949].

⁵⁰⁵ AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764.

circulación interior con que estaban dotadas las salas⁵⁰⁶. De este modo, el Salón de Reinos y la “sala de máscaras” podían ser utilizados para la celebración de audiencias y ceremonias de tipo institucional o bien para acoger representaciones teatrales y literarias, o simplemente servir de privilegiado palco desde el que asistir a las fiestas que tenían lugar tanto en la plaza principal como en la plaza grande del real sitio.

A lo largo de esta crujía, a través de las distintas pinturas que colgaban de sus muros era posible hacer un recorrido visual por la historia de la monarquía hispana, desde los reyes godos a las victorias militares conseguidas por los ejércitos de Felipe IV. Así lo declaraba Manuel de Gallegos, quien en su *Silva poética* afirmaba:

[...] por esta galería
pasea alegre el príncipe del día. En una, y otra sala
soberbia la pintura se regala⁵⁰⁷.

Las estancias situadas en los extremos de la crujía avanzaban en su decoración, compuesta por distintos retratos de los soberanos hispanos anteriores a la Casa de Austria, el contenido del Salón de Reinos, que constituía el *culmen* del mensaje dinástico del edificio y que era utilizado como sala de audiencia para embajadores y visitantes extranjeros.

Las galerías de retratos de monarcas de la dinastía existían en prácticamente todos los palacios y sitios reales y en cada época se habían ido configurando para crear conjuntos de muy distinta índole y significado.

Durante el reinado de Felipe IV, en 1623 se trasladaron desde el Pardo al “Salón nuevo” del real alcázar de Madrid —una de las estancias más solemnes y emblemáticas del edificio— los retratos de Tiziano de *Carlos V en Mülberg* y de *Felipe II ofreciendo al Cielo al infante don Fernando tras la victoria de Lepanto* y también se colocaron allí la *Expulsión de los moriscos* y el retrato ecuestre de Felipe IV de Velázquez —luego sustituido por el que pintó Rubens—, creando en la sala una memoria visual de los Habsburgo españoles⁵⁰⁸. Además, en la residencia

⁵⁰⁶ Estas escaleras estuvieron en uso hasta la reforma del Museo de Artillería en 1873. Sobre este tema, véase una descripción del edificio y la stampa que muestra el alcance de la intervención en A. CARRASCO: *Memoria histórico-descriptiva acerca del Museo de Artillería*, Madrid, [s.n.], 1876, pp. 51-54, y 57-58.

⁵⁰⁷ M. DE GALLEGOS: *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, op. cit., f. 2v.

⁵⁰⁸ Respecto a este tema, del que existe abundante bibliografía, véase M. FALOMIR FAUS: “Tiziano, el Aretino y las ‘alas de la hipérbole’. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII”, en F. CHECA CREMADES y M. FALOMIR FAUS (coms.): *La restauración*

oficial del monarca también había una estancia alhajada con efigies de reyes portugueses⁵⁰⁹, sabemos que en 1625 se comenzó a realizar una serie de retratos de monarcas de la casa de Asturias, León y Castilla que incluía desde la efigie de don Pelayo a la de Felipe IV⁵¹⁰ y que en el palacio también colgaban distintas obras alusivas a la grandeza y a la historia de la Casa de Austria, como el *Intercambio de princesas de Irún* o los lienzos que recordaban las entradas de Felipe II y Felipe III en Lisboa⁵¹¹.

En otro orden de cosas, la Torre de la Parada fue el lugar al que se destinaron los retratos realizados por Velázquez en la década de 1630 de Felipe IV, el infante don Carlos y el príncipe Baltasar Carlos vestidos de cazador, acordes con el carácter cinegético de esta residencia⁵¹², en donde en tiempos de paz los

de 'El Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg' de Tiziano, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 2001, en especial pp. 82-83; y A. RODRÍGUEZ REBOLLO: "Aportaciones de Felipe IV a las Colecciones reales de pintura", en J. M. PITA ANDRADE, Á. RODRÍGUEZ REBOLLO (coords.): *Tras el centenario de Felipe IV...*, *op. cit.*, en especial pp. 96-109.

⁵⁰⁹ En 1626 los retratos de soberanos lusos estaban colgados en la galería del cierzo, según consta en la descripción de González Dávila de 1623 [F. CHECA CREMADES (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos...*, *op. cit.*, p. 495]. En 1636 fueron inventariados en el pasaje que comunicaba el palacio con el convento de la Encarnación.

⁵¹⁰ El proyecto se realizó finalmente entre 1639 y 1641 contando con los principales pintores de la corte, instalando las efigies de los distintos soberanos en el Salón de los Espejos y en el Salón Dorado del alcázar de Madrid. Sobre este tema, M. L. CATURLA: "Los retratos de reyes del 'Salón Dorado' en el antiguo alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, núm. 77 (1947), pp. 1-10; J. E. VAREY: "La serie iconográfica de los Reyes de España, destinada al Salón Dorado del Alcázar de Madrid", en L. VÉLEZ DE GUEVARA: *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, Londres, Tamesis Book, 1970, pp. 143-169; A. ATERIDO FERNÁNDEZ: "Alonso Cano y la 'alcoba de su majestad': la serie regia del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, 38 (2002), pp. 9-36; A. ATERIDO FERNÁNDEZ: "Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones", en J. M. PITA ANDRADE, Á. RODRÍGUEZ REBOLLO (coords.): *Tras el centenario de Felipe IV...*, *op. cit.*, pp. 305-335.

⁵¹¹ Así consta en el "Cargo de pinturas del guardajoyas del alcázar, de las cuales se hace cargo el ayuda de la furriera Simón Rodríguez" realizado en 1636 (AGP, AG, leg. 768, exp. 2, transcrito en *Quadros [sic] y otras cosas que tienen [sic] su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636*, ed. G. Martínez Leiva y Á. Rodríguez Rebollo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007).

⁵¹² Sobre este tema, sigue resultando fundamental S. ALPERS: *The decoration of the Torre de la Parada*, London/New York, Phaidon Press, 1971.

miembros de la familia real practicaban la caza para mantenerse diestros en las artes de la guerra ⁵¹³.

Otros conjuntos más antiguos, aunque no menos importantes, eran las galerías de retratos de soberanos y miembros de la familia real que había en el palacio del Pardo ⁵¹⁴, en la biblioteca y en el palacio del monasterio de San Lorenzo de El Escorial ⁵¹⁵, o los que se podían ver en el alcázar de Segovia ⁵¹⁶, en el salón de los embajadores de los reales alcázares de Sevilla ⁵¹⁷, o el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid ⁵¹⁸.

Pero en el caso del Buen Retiro, la galería de retratos reunida a lo largo de esta crujía consistía en un extenso y coherente programa —algo bastante poco

⁵¹³ Respecto a este tema, véase R. VALLADARES: “El arte de la guerra y la imagen del rey. Siglos XVI–XVIII”, en A. VACA LORENZO (ed.): *La guerra en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, p. 184.

⁵¹⁴ Acerca de la galería de retratos del Pardo, M. KUSCHE: “La antigua galería de retratos de El Pardo. Su reconstrucción pictórica”, *Archivo Español de Arte*, 253 (1991), pp. 261–292; M. KUSCHE: “La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador”, *Archivo Español de Arte*, 257 (1992), pp. 1–36; M. DE LAPUERTA MONTOYA: “La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo”, *Reales Sitios*, 143 (2000), pp. 28–39; M. DE LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la corte de Felipe III: La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 412–442.

⁵¹⁵ Sobre este tema, G. DE ANDRÉS: “Los cinco retratos reales de la Biblioteca de El Escorial”, *Archivo Español de Arte*, 160 (1967), pp. 360–363; y C. GARCÍA-FRÍAS: “La retratística de la Casa de Austria en el monasterio del Escorial”, en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *El Monasterio del Escorial y la Pintura. Actas del Simposium I/5–IX–2001*, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 395–419.

⁵¹⁶ D. NOGALES RINCÓN: “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII–XV)”, *En la España Medieval*, Extra 1: *Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria* (coord. por M. Á. Ladero Quesada), (2006), pp. 81–111, en especial pp. 83–86.

⁵¹⁷ Respecto a estos dos conjuntos, véase M. A. CASTILLO OREJA: “Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento”, y A. J. MORALES MARTÍNEZ: “Memoria de la monarquía hispana. La Galería de Reyes del Alcázar de Sevilla”, ambos trabajos en *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Madrid, Patrimonio Nacional (*Obras Maestras restauradas*), 2002, pp. 11–39 y pp. 41–67, respectivamente.

⁵¹⁸ A. GARCÍA SANZ y L. RUIZ GÓMEZ: “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales”, en J. PORTÚS PÉREZ (com.): *El linaje del Emperador*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (Catálogo de la Exposición), 2000, pp. 135–157.

usual en las decoraciones pictóricas de las residencias de los Habsburgo españoles, como ya señaló Miguel Falomir⁵¹⁹— que se iniciaba en los godos, se desarrollaba a lo largo de varias estancias del palacio y que recorría, de una forma u otra, toda la historia de España hasta llegar al reinado de Felipe IV “el Grande”, el monarca más poderoso de la Europa del momento —como ponían de manifiesto las batallas vencidas por sus generales— gracias a su buen gobierno y a la asistencia de su valido, el conde-duque de Olivares, cuyas decisiones garantizaban la integridad territorial de la monarquía —presente a través de los escudos que decoraban el techo— y legitimaba su poder, heredado de sus antepasados —entre los que se encontraba el mítico Hércules— y que se perpetuaría en su heredero, el príncipe Baltasar Carlos.

• *El salón del cuerpo de Guardia del Rey*

La estancia más oriental de la crujía, a la que se accedía por la escalera principal del palacio ubicada junto a la torre de Francia, desempeñaba la función de sala de guardias y de antesala, lugar de espera y distribución de los visitantes del palacio.

Por ello su decoración debía de ser sumamente sencilla, si bien no dejaba de ser elocuente de lo que el visitante se encontraría después, ya que el grueso de la misma consistía en una serie de retratos de monarcas godos —origen de la monarquía hispana— que lucían armaduras o bien portaban los tradicionales símbolos reales de poder —corona, globo, cetro, etc.⁵²⁰—.

Esta serie de pinturas fue realizada en Madrid hacia 1635 por distintos artistas activos en la capital o que trabajaban para la corte y según el inventario de pinturas del real sitio de 1701 solo tenemos constancia de la presencia en el palacio de cinco retratos —a pesar de que el número de monarcas superaba la treintena—, aunque probablemente se deba a que solo se decidió representar a los más importantes⁵²¹. Todos se conservan actualmente en el Museo del Prado, están

⁵¹⁹ M. FALOMIR FAUS (com.): *Los Bassano en la España del siglo de Oro*, op. cit., p. 82.

⁵²⁰ Respecto a la presencia de insignias reales en las representaciones de monarcas hispanos, L. DÍEZ DEL CORRAL: *Velázquez, Felipe IV y la Monarquía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1977 [reedición, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999], pp. 48-52.

⁵²¹ En el inventario de pinturas del Buen Retiro de 1701 se describen de una forma un tanto arbitraria los cuadros que formaban parte de los reyes godos y los retratos de los soberanos de Navarra y Aragón. Estos últimos tenían en el reverso, según consta en dicho

firmados y fechados y son obra de Vicente Carducho –pintor del rey–, Jusepe Leonardo –vinculado desde muy joven a la corte, si bien en 1638 optó sin éxito a la plaza de pintor del monarca–, Antonio de Pereda –protegido del oidor del Consejo Francisco de Tejada y posteriormente de Giovanni Battista Crescenzi⁵²²–, Félix Castello –discípulo de Carducho, perteneciente a una familia de artistas italianos que llegaron a España para decorar El Escorial y vinculado a la corte desde su juventud, si bien nunca consiguió plaza de pintor real– y Andrés López Polanco –que en esta fecha seguía denominándose pintor del cardenal-infante, a pesar de que éste faltaba de la corte madrileña desde hacía dos años⁵²³–.

• *El “Salón de Reinos”*

Los distintos nombres de la estancia

También denominado “salón grande” por ser el de mayor tamaño del palacio y “salón dorado o de comedias” debido a que el techo y las paredes –a juzgar por la carta que Baccio del Bianco escribió al Gran Duque de Toscana en 1656⁵²⁴–

inventario, una anotación relativa al orden que ocupaban en la serie, que en algunos casos se han conservado. Sobre este conjunto, véase además E. TORMO: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916, pp. 117-128; D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII, op. cit.*, pp. 182-183 y 201-202; D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII, op. cit.*, pp. 98-99 y 218-219; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca española. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 79, 90, 244 y 249; y A. PASCUAL CHENEL y A. RODRÍGUEZ REBOLLO (coms.): *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica/Biblioteca Nacional de España (Catálogo de la Exposición), 2015, pp. 270-273.

⁵²² Respecto a este tema, A. ATERIDO FERNÁNDEZ: “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”, *Archivo Español de arte*, 279 (1997), pp. 271-284.

⁵²³ M. A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, p. 314. Sobre su figura, véase M. KUSCHE: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007, pp. 407-435.

⁵²⁴ El salón se describe como “*di larghezza circa 18 braccia fiorentine e lungo cinque volte più, alto a proporzione de quadrato con volto di stucco liscio e tutto rabescato di oro all'indiana; [...] con le mura tutte rabescate di oro sino al suolo*” [Carta de Baccio del Bianco al Gran Duque de Toscana Ferdinando II de Medici, 3 de marzo de 1656. ASF, MPr, filza 5.409, c. 216, transcrita en M. BACCI: “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, 14 (1963), p. 74].

estaban decorados con motivos de arabescos dorados y a que en esta estancia solían celebrarse representaciones teatrales en un escenario portátil de gran versatilidad, fue definido poco después de estar acabado como un himno a “las Grandezas de la Real Casa de Austria”⁵²⁵, o como el “saloncete del timbre de la Casa de Austria”⁵²⁶ por las pinturas que lo decoraban: los retratos de los miembros presentes, pasados y futuros de la dinastía reinante que presidían la estancia, las representaciones de doce victorias de los ejércitos de Felipe IV⁵²⁷ y diez pinturas que representaban distintas escenas de los trabajos y la vida de Hércules, recordatorio del origen mítico de la monarquía hispánica y de la antigüedad del linaje de la Casa de Austria.

La importancia del ciclo de pinturas reunido en esta estancia fue tal, que el Salón de Reinos fue, durante el siglo XVII, la única sala del palacio en la que la decoración se mantenía fija todo el año y no se sustituían los lienzos por tapices en invierno, tal y como ocurría en el resto de estancias del edificio⁵²⁸.

Asimismo, la estancia también se denominaba Salón de Reinos por la presencia en el techo de los escudos de los distintos territorios que componían la

⁵²⁵ Diego de Andosilla: “a las pinturas de el buen Retiro donde se retratan las Grandezas de la Real Casa de Austria”, en D. DE COVARRUBIAS Y LEIVA: *Elogios al palacio del Buen Retiro...*, *op. cit.*, s. fol.

⁵²⁶ Según el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua, el término “timbre” tiene entre sus acepciones la de “acción gloriosa o cualidad personal que ensalza y ennoblece”. Esta denominación de la estancia como saloncete “del tinble [por timbre] de la Casa de Austria” figura en las cuentas del real sitio de 1636 (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.674, f. 169).

⁵²⁷ Algunas de estas batallas se habían convertido en el argumento de comedias escritas por Lope de Vega o Calderón de la Barca. Sobre este tema, véase un estado de la cuestión en A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “Del teatro a la pintura en el Siglo de Oro español. Algunos cuadros del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid”, en I. ARELLANO y S. BAGNÓ (eds.): *El Siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO/Ermitage, San Petersburgo)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010, pp. 77-87.

⁵²⁸ Así se deduce del testimonio de Magalotti: “*Le sale alcune sono adornate d'arazzi, altre di pitture de' più celebri pittori di Spagna e fra questa degna è di considerazione quella in cui si vedono rappresentate in gran quadri l'azioni più illustri del Duca di Feria*” (L. MAGALOTTI: *Viaje de Cosme de Médicis...*, *op. cit.*).

⁵²⁹ Véase una recopilación crítica de la principal bibliografía sobre esta estancia y las obras de Velázquez que colgaban en ella en J. PORTÚS PÉREZ: *Entre dos centenarios. Bibliografía crítica y antológica de Velázquez. 1962-1999*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp. 209-216; y más recientemente J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 176-190.

monarquía hispánica en tiempos de Felipe IV y constituía la sala de aparato más importante del palacio⁵²⁹, por ser el espacio en el que, si era menester, el rey recibía a los embajadores y visitantes extranjeros bajo un dosel flanqueado por los retratos de Felipe III y Margarita de Austria⁵³⁰.

Historiografía del Salón de Reinos

La bibliografía sobre el Salón de Reinos es amplísima y de muy diversa calidad científica, habiendo sufrido en los últimos años un crecimiento exponencial debido al proyecto que presentó el Museo del Prado en el año 2000 de incorporar los vestigios que se conservan del Salón de Reinos, que hasta entonces habían albergado las colecciones del Museo del Ejército, a las salas expositivas de la institución⁵³¹.

En relación a las pinturas que decoraron la sala durante el reinado de Felipe IV, aunque en su libro sobre Velázquez publicado en 1888 Carl Justi ya aportaba varias noticias sobre el Buen Retiro en general y el Salón de Reinos en particular –como la descripción contenida en los *Avisos* de Madrid publicados en Florencia el 28 de abril de 1635⁵³²–, el primer trabajo de carácter monográfico sobre esta estancia fue el que realizó don Elías Tormo, publicado entre 1911 y 1912 en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Utilizando la *Silva Topográfica (1637)* de Manuel de Gallegos y los distintos inventarios que se conservaban del real sitio, en especial el redactado tras la muerte de Carlos II y el de 1772, Tormo hizo una interesante propuesta de reconstrucción de la decoración

⁵³⁰ Desde finales del siglo XVI los reyes de España habían dejado de utilizar en las ceremonias los tradicionales símbolos de majestad del trono, el cetro y la corona. De hecho, en España no tenía lugar una coronación desde 1379, y cuando el heredero al trono recibía homenaje como príncipe las únicas ceremonias consistían en izar banderas y hacer una proclamación oficial de su estilo y títulos. Este ceremonial era símbolo de la confianza en la naturaleza divinamente ordenada de la realeza española, que operaba a través de una legítima línea de descendencia, excluyendo así la necesidad –sentida en otras cortes– de reforzar la imagen de la realeza con los símbolos visibles de la dignidad monárquica. J. H. ELLIOTT: *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 205-206.

⁵³¹ Sobre este tema, véase *El palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 2000.

⁵³² Como ya hemos mencionado, este importante documento ya fue citado, sin indicar procedencia, por el historiador alemán C. JUSTI (*Velázquez y su siglo, op. cit.*, pp. 286-288), se conserva en el ASF, MPr, filza 4.960, ff. 875v-877 y fue transcrito en J. F. MOFFIT: “Una emblemación de Felipe IV...”, *op. cit.*

del salón que, aunque no incluía la balconada que recorría todo el perímetro interior de la sala, continúa manteniendo su validez⁵³³.

En 1945 María Luisa Caturla publicó la carta de pago y finiquito de dos de los cuadros de batallas y de la serie de *Hércules* pintadas por Zurbarán fechada en noviembre de 1634 que se conservaban en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Esta historiadora proporcionó interesantes noticias sobre el mobiliario que adornaba la sala en su obra *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro* publicada en 1947 y en 1960 dio a conocer las cartas de pago del resto de batallas que adornaban el Salón de Reinos, acabando así con las especulaciones sobre la cronología y autoría de este conjunto pictórico⁵³⁴.

En 1958 Yves Bottineau publicó los planos del Buen Retiro levantados por René Carlier en 1712, ofreciendo a los investigadores un documento fundamental para poder estudiar sus estancias y comprender el edificio⁵³⁵.

En 1980 Jonathan Brown y John H. Elliott, basándose en los trabajos anteriores y en nuevas descripciones de viajeros, entre las que destacaba la de Robert Bargrave (1654) —dada a conocer por Barbara von Barghahn en su tesis doctoral defendida en 1979—, hicieron un interesante estudio de los precedentes europeos de este tipo de estancias y la significación histórico-política de las pinturas que la decoraban en el contexto de su época y propusieron una reconstrucción del Salón de Reinos en la que incluyeron una barandilla perimetral en la línea de ventanas del segundo piso, interrumpida sobre la puerta de acceso, que ratificaron en 2003⁵³⁶.

En 1986 Barbara von Barghahn publicó su tesis doctoral, proponiendo una ordenación de las pinturas del Salón de Reinos un tanto extraña a nuestro modo de ver, al alterar diametralmente la ubicación del dosel del rey en la estancia y colocar en el segundo piso de la sala la serie de reyes de Aragón que se copiaron por orden de Felipe IV de los originales que había en la Diputación de Zaragoza,

⁵³³ E. TORMO: “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta...”, *op. cit.*, pp. 85-111, 191-217, 274-305 [XIX (1911)], y 60-63 [XX (1912)].

⁵³⁴ M. L. CATURLA: “Zurbarán en el Salón de Reinos”, *Archivo Español de Arte*, XVIII/nº 71 (1945), pp. 292-300; M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*; M. L. CATURLA: “Zurbarán at the ‘Hall of Realms’ at Buen Retiro”, *The Burlington Magazine*, 527 (1947), pp. 42-45; M. L. CATURLA: “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas...”, *op. cit.*, pp. 333-355.

⁵³⁵ Y. BOTTINEAU: “Felipe V y el Buen Retiro”, *op. cit.*

⁵³⁶ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 149-202.

que según todos los datos que conocemos estarían ubicados en la contigua “sala de máscaras”⁵³⁷.

En 2001 Carmen Blasco, en su libro sobre la arquitectura y la reconstrucción virtual del palacio, propuso para el Salón de Reinos un esquema muy similar al aportado por Brown y Elliott, aunque dotó a la sala de una barandilla que la bordeaba en todo su perímetro⁵³⁸.

En el año 2005, con motivo de la exposición que se celebró en el Museo del Prado sobre las obras que decoraban el palacio del Buen Retiro, José Álvarez Lopera realizó un excelente análisis sobre los distintos trabajos y propuestas de reconstrucción del Salón de Reinos que se habían hecho hasta esa fecha⁵³⁹, poniendo de manifiesto la casi imposibilidad de realizar una reconstrucción fiable del mismo con la documentación de la que se disponía en ese momento, aunque apostaba por un modelo con barandilla discontinua, interrumpida en el eje longitudinal de la sala y una ordenación de las pinturas de batallas basada en los *Avisos* de Madrid de 1635 conservados en Florencia, agrupadas por los generales protagonistas de las distintas batallas y en orden cronológico, con la *Recuperación de Bahía* como obra protagonista, situada junto al dosel del rey, con la que coincidimos plenamente.

En su monografía dedicada a Velázquez, José Manuel Cruz Valdovinos, ha analizado con minuciosidad los pagos que recibió este pintor por sus distintos trabajos para el real sitio, así como la cronología y autoría de los retratos de la familia real que decoraban el salón y las ampliaciones y recortes de la superficie pictórica que dichas obras sufrieron, conviniendo que los cinco cuadros fueron pintados por Velázquez expresamente para el nuevo real sitio tras su regreso del primer viaje a Italia, con la colaboración de Juan Bautista Martínez del Mazo⁵⁴⁰.

Los trabajos llevados a cabo en 2011 en el Museo del Prado con motivo de la restauración de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria destinados a presidir uno de los testeros de esta estancia han puesto de manifiesto

⁵³⁷ B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 225-249 y 261-268.

⁵³⁸ C. BLASCO RODRÍGUEZ: *El palacio del Buen Retiro de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 111-117.

⁵³⁹ J. ÁLVAREZ LOPERA: “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, pp. 91-111.

⁵⁴⁰ J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 176-183.

nuevos e interesantes datos relativos a la técnica y a las dimensiones de las pinturas. Asimismo, los autores de este trabajo –Javier Portús, Rocío Dávila y Jaime García-Máiquez– han hecho una propuesta de reconstrucción de la colocación de dichas obras en los testeros de la sala y han presentado distintas hipótesis sobre las vicisitudes que sufrieron estos retratos, en especial por los “recortes” que los cuadros presentan en la parte inferior⁵⁴¹.

Recientemente, Fernando Marías ha dedicado su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia al Salón de Reinos, al que ha denominado acertadamente “palestra de encuentro entre historiadores e historiadores del arte desde la invención decimonónica de esta disciplina”⁵⁴². El cuidadoso repaso que ha realizado de las fuentes documentales relativas a esta estancia y su decoración le ha permitido confirmar el desarrollo perimetral de la balconada que recorría de forma continua todo el segundo piso de la sala, además de profundizar en el contexto de una de las pinturas claves de la estancia, la rendición de Bahía.

La decoración del Salón de Reinos

En relación con el mobiliario de la estancia, sabemos que cuando en ella se celebraban ceremonias oficiales la pieza principal era un dosel instalado en el centro del extremo este de la sala sobre una tarima –cubierta de esteras de Portugal⁵⁴³–, bajo el que el rey concedía audiencias⁵⁴⁴. Denominado en la documentación como “el dosel rico”, el tejido con el que estaba hecho –“tela riza [*sic*] blanca y oro”, “tela lisa de raso”, “pasamanos de oro y plata de Milán” y borlas y botones de oro de Milán– se utilizó también para fabricar las sobremesas y tapizar los asientos y

⁵⁴¹ J. PORTÚS PÉREZ, J. GARCÍA-MÁIQUEZ y R. DÁVILA: “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado*, 47 (2011), pp. 16-39.

⁵⁴² F. MARÍAS FRANCO: *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

⁵⁴³ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de abril de 1636 (AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asiento 23).

⁵⁴⁴ Recientemente se ha hecho una reconstrucción virtual de esta zona de la estancia, al hilo de la restauración de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, si bien se han incluido en ella unas puertas laterales que, a nuestro juicio, muy probablemente no se abrieron hasta el siglo XVIII, y que por motivos de decoro serían impensables en la época de Felipe IV (J. PORTÚS PÉREZ, J. GARCÍA-MÁIQUEZ y R. DÁVILA: “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria...”, *op. cit.*, p. 32).

respaldos de las sillas “que se pusieron en la galeria del cierzo y quarto de Su Mg^{ad}”⁵⁴⁵. Esta pieza era habitual en las salas destinadas a la celebración de audiencias y gracias al inventario de bienes del Retiro redactado en 1701 sabemos que en el real sitio había diez doseles de época fundacional, tres de ellos muy ricos por estar bordados en plata⁵⁴⁶, que todavía se conservaban en 1755 y fueron descritos en el inventario redactado ese año como “tres doseles grandes ricos”⁵⁴⁷.

Además, el salón de Reinos se alhajaba con magníficas alfombras turcas y de Alcaraz que cubrían el pavimento de ochavos de terracota y pequeños azulejos vidriados de forma cuadrada. Completaban su decoración dieciséis bufetes de jaspe arrimados a la pared colocados entre las ventanas y a ambos lados de las puertas⁵⁴⁸, varios braseros de plata –que en verano se utilizaban como maceteros⁵⁴⁹– y un conjunto de doce leones también de este material que sostenían cada uno con una pata una antorcha y con la otra el escudo de Aragón, realizados en Florencia por encargo de Jerónimo de Villanueva, Protonotario de dicho reino⁵⁵⁰.

Respecto a las pinturas que conformaban el ciclo decorativo de esta sala destinada a ensalzar los triunfos de los ejércitos de Felipe IV, fueron encargadas a varios pintores de la corte, que en algunos casos ya habían realizado otras pinturas para la decoración del palacio: Velázquez –pintor de cámara–; Juan Bautista Maíno

⁵⁴⁵ Así consta en el “Cargo y data de la contaduría formado de Gaviria de lo procedido de la tela y otros efectos sobrantes del dosel que se puso en el Buen Retiro” en 1636 (AGI, Contaduría, leg. 73, doc. 9).

⁵⁴⁶ *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 235-267, asientos 144, 145 y 153.

⁵⁴⁷ AGP, BR, c. 11.752, exp. 31.

⁵⁴⁸ Las mesas debían tener 10 palmos y medio de longitud, seis y un cuarto de anchura y un cuarto más o menos de grosor. Sobre este tema, Y. GIL SAURA: “Jaspes de Tortosa...”, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁵⁴⁹ M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁵⁵⁰ *Avisos de Madrid*, 9 de septiembre de 1634 (ASF, MPr, filza 4.960, f. 459v). En relación a su significado, Víctor Mínguez ha planteado que el conjunto de leones “salomonizan el salón del trono en el Buen Retiro, convirtiendo a los reyes Austrias en los nuevos prototipos de reyes sabios” [V. MÍNGUEZ CORNELLES: “El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentescos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria”, en V. MÍNGUEZ CORNELLES (coord.): *Visiones de la Monarquía Hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2007, pp. 19-56]. En 1643 Felipe IV mandó fundirlos para sufragar los gastos de la guerra (M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV, rey de España*, tomo IV, en *CODOIN*, vol. 86, Madrid, M. Ginesta, 1886, p. 96).

—profesor de dibujo del rey—; Vicente Carducho —pintor del rey—; Jusepe Leonardo —vinculado desde muy joven a la corte, si bien en 1638 optó sin éxito a la plaza de pintor del rey—; Antonio de Pereda —protegido del oidor del Consejo Francisco de Tejada y posteriormente de Giovanni Battista Crescenzi—; Félix Castello —discípulo de Carducho, perteneciente a una familia de artistas italianos que llegaron a España para decorar El Escorial y vinculado a la corte desde su juventud, si bien nunca consiguió plaza de pintor real—; Zurbarán —que se desplazó a la corte por primera vez para colaborar en la decoración del Salón, inicialmente con una serie de lienzos de la vida de Hércules y que algunos años más tarde también ostentó el título de pintor del rey⁵⁵¹—; y Eugenio Cajés —pintor del monarca—⁵⁵².

Las firmas de algunas pinturas —o la ausencia de las mismas— por parte de sus autores pone de manifiesto que los artistas que intervinieron en la ejecución de las obras eran perfectamente conscientes de que el salón era un lugar de comparación y confrontación, tal y como recoge la literatura artística del momento⁵⁵³.

No vamos a entrar en el estudio del por qué de la contratación de estos artistas, ni en el análisis de las distintas obras, ya que excede con creces los límites del presente trabajo. Pero, como bien ha señalado Javier Portús, más allá de sus contenidos iconográficos, el Salón de Reinos encerraba valores específicamente artísticos, ya que para su decoración se recurrió a los artistas más importantes activos en Madrid, convirtiéndose esta sala en un lugar excepcional para

⁵⁵¹ Algunos autores han planteado la hipótesis —no fundamentada documentalmente— de que se debió al conde-duque aconsejado por Velázquez (H. E. WETHEY: *Alonso Cano...*, *op. cit.*, p. 27), si bien otros apuntan a Lorenzo Ramírez de Prado (J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Francisco de Zurbarán”, en *Veintitrés biografías de pintores. Museo del Prado*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 259). Sobre la batalla que realizó para el Salón, véase un estado de la cuestión en A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “El Socorro de Cádiz de Zurbarán. Aspectos histórico-iconográficos”, en *In sapientia libertas. Escritos...*, *op. cit.*, pp. 320-326. Sobre su título de pintor del rey, O. DELEDA: *Zurbarán en la sacristía de Guadalupe*, Madrid, TF Editores, 2004, pp. 13-16.

⁵⁵² Al parecer, con la colaboración de Antonio Puga. Sobre este tema, E. YOUNG: “Antonio Puga, his place in Spanish Painting, and the Pseudo-Puga”, *The J. Paul Getty Museum Journal*, 3 (1976), pp. 47-65. Sobre la figura de Cajés, M. A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: “El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN Y M. RIVERO RODRÍGUEZ (coords.): *Centros de poder italianos...*, *op. cit.*, vol. III, en especial pp. 1803-1804.

⁵⁵³ J. PORTÚS PÉREZ: *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 64-65.

la historia de la pintura española, pues no hay ningún otro proyecto para el que se hubiera convocado al mismo tiempo a un número mayor de artistas importantes nacidos en el país, pertenecientes a dos generaciones.

Las doce pinturas de batallas y las diez escenas de la vida y los trabajos de Hércules que realizó Zurbarán fueron colocadas en los lados largos de la estancia, mientras que la cabecera y los pies de la sala se decoraron con cinco retratos ecuestres de la familia real obra de Velázquez.

La cronología y autoría de las efigies de Felipe IV, la reina Isabel de Borbón, el Príncipe de Asturias y los padres del soberano, Felipe III y Margarita de Austria, han generado opiniones dispares entre los historiadores, barajándose la posibilidad de que algunos lienzos hubieran sido realizados por Velázquez con anterioridad a su primer viaje a Italia en 1629, mientras que otros autores se inclinan por atribuir algunos de ellos a otros artistas como Juan de la Corte, Antonio Puga o Juan Bautista Martínez del Mazo, o Domingo Carrión⁵⁵⁴.

Completaban la decoración de la estancia los veinticuatro escudos de armas de los diferentes reinos de la corona española pintados al fresco en el perímetro de la bóveda con lunetos que cubría la sala⁵⁵⁵, completándose la decoración del

⁵⁵⁴ Algunos autores han señalado que el retrato de Felipe IV podría haber estado pintado sobre el retrato ecuestre del monarca que Velázquez realizó en 1625 para el Salón Nuevo del alcázar, lo que explicaría la desaparición sin dejar rastro de este retrato. Sobre este tema, J. M. MORÁN TURINA: *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, Akal, 2006, pp. 50-51. Además de a Velázquez, María del Mar Doval atribuye algunos de los retratos a Juan de la Corte o Antonio Puga (M. M. DOVAL TRUEBA: *Los "velazqueños": pintores que trabajaron...*, *op. cit.*, pp. 27-29 y 296-298), mientras que José Manuel Cruz Valdovinos plantea una interesante hipótesis según la cual algunos fueron realizados por Martínez del Mazo (J. M. CRUZ VALDOVINOS: "Precisiones sobre algunos retratos de Velázquez", en B. NAVARRETE PRIETO (coord.): *En torno a Santa Rufina...*, *op. cit.*, 2008, pp. 73-76; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, en especial pp. 176-183). Otros autores han planteado también la participación de un posible colaborador de Velázquez en estos retratos [A. A. Barrón García y M. A. Aramburu-Zabala Higuera: "Domingo Carrión, pintor de retratos y posible colaborador de Diego Velázquez", *Boletín del Museo del Prado*, 49 (2013), pp. 64-81]. Sobre su estudio técnico, C. GARRIDO: *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 349-383. Respecto a los modelos utilizados por Velázquez, M. S. SORIA: "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 27/núm. 106 (1954), pp. 93-108.

⁵⁵⁵ Los escudos representados corresponden a los reinos de Castilla y León, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles, Milán, Austria, Perú, Brabante, Portugal, Navarra, Cerdeña, México, Borgoña, Flandes, Sicilia, Valencia, Jaén, Murcia, Galicia, Sevilla y Aragón. Sobre el orden de su disposición, de modo que cuando el rey se colocara bajo el dosel tendría sobre su mano derecha el primero de los escudos, con el acuartelado de

resto del techo con motivos de arabescos obra del dorador Pedro Martín Ledesma, responsables de que la estancia fuera también conocida como “salón dorado”.

Cronología y decoración de la sala.

La dificultad de la falta de fuentes documentales

A pesar de las numerosas propuestas de reconstrucción de la decoración de la sala que se han realizado hasta ahora, todavía no hay unanimidad sobre en qué orden estaban colocadas exactamente las pinturas de batallas que la adornaban, con el agravante de que una de ellas, la *Recuperación de San Martín* obra de Cajés, continúa desaparecida desde la Guerra de Independencia. Tampoco conocemos bien cómo se disponían en la sala las puertas laterales que permitían el acceso al piso superior de la estancia⁵⁵⁶ y hasta hace poco tampoco había unanimidad respecto a la balconada perimetral continua que recorría todo el perímetro del segundo piso del Salón, cuya existencia está documentada en los planos del edificio realizados por René Carlier y a través del testimonio de viajeros y ha sido ratificada recientemente por Fernando Marías.

Las numerosas incógnitas que aún “envuelven” el Salón de Reinos se deben a que son muy escasas las fuentes con las que contamos para conocer los usos y la disposición exacta que tuvieron las obras de arte que decoraron esta estancia en tiempos de Felipe IV.

Una de las primeras noticias que nos han llegado al respecto procede del tratado de Carducho y es anterior a que se hubieran colocado los distintos cuadros. En 1634 el pintor describió la sala como “aquel magnífico salón para saraos o festines, previniendo, o guardando lugares para grandes pinturas”⁵⁵⁷. En este mismo sentido, Lázaro Díaz del Valle, al hablar de la pintura de *El Socorro de Génova*,

Castilla y León, y sobre la izquierda el de Aragón (L. DÍEZ DEL CORRAL: *Velázquez, Felipe IV y la Monarquía*, *op. cit.*, pp. 45-46).

⁵⁵⁶ A nuestro juicio, la apertura de estas puertas y el recorte que sufrieron los retratos de la familia real se debió a una intervención llevada a cabo en el siglo XVIII, posiblemente entre 1725 y 1730, para facilitar el acceso al Salón de Reinos, que en ese momento se utilizaba como salón de comedias. Ya que habría sido inadmisibles durante el reinado de IV, teniendo en cuenta la importancia de la sala dentro del edificio y por evidentes razones de decoro, que los retratos de la familia real hubieran sido parcialmente cortados.

⁵⁵⁷ M. DE AZCÁRATE: “Una variante en la edición de los *Diálogos* de Carducho con noticia sobre el Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, núm. 95 (1951), pp. 261-262.

obra de Antonio de Pereda, aseguraba que “quien quisiera ver esta pintura, en el salón de las comedias está en compañía de otras de este género de grandes artífices en este tiempo”⁵⁵⁸, agrupadas por generales, tal como indicaban los *Avisos* de Florencia fechados el 28 de abril de 1635⁵⁵⁹.

Por lo tanto, está claro que desde el primer momento el salón se pensó como un espacio polivalente y con el paso del tiempo siguió siendo una estancia en la que poder celebrar audiencias y ceremonias de carácter político y diplomático, además de representaciones teatrales, o simplemente ser el espacio desde el que asistir a las celebraciones que tenían lugar en los patios vecinos del real sitio, desde las ventanas del piso superior.

Todo apunta a que el programa iconográfico de la estancia fue diseñado a comienzos de 1633. Entre los meses de octubre de dicho año y marzo de 1634 se hicieron los primeros pagos para los doce bastidores de las pinturas de batallas “del salón grande”⁵⁶⁰, se procedió al dorado de los marcos⁵⁶¹, los pintores comenzaron a trabajar en sus respectivas batallas⁵⁶² y no fue hasta abril de 1635 cuando se colocaron las pinturas, tal como indican los *Avisos* remitidos a Florencia⁵⁶³. Este

558 D. GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores...*, *op. cit.*, pp. 305-306.

559 ASF, MPr, filza 4.960, ff. 875v-877.

560 Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (octubre de 1633-marzo de 1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 112v, asiento 12).

561 Los encargados de la tarea fueron Juan Sutil Cornejo, ebanista del rey, y Simón López, dorador de Su Majestad [J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Arte y artistas del siglo XVII en la corte”, *Archivo Español de Arte*, 122 (1958), pp. 139-140]. Los marcos actuales siguen modelos del último tercio del siglo XVIII.

562 En su testamento, redactado el 13 de diciembre de 1634, Eugenio Cajés declaró que Felipe IV le debía 1.000 ducados “de un quadro que le hice para el Salón”, por lo que en esa fecha la pintura ya debía de estar concluida [M. AGULLÓ COBO: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada/Universidad Autónoma de Madrid, 1978, p. 38].

563 ASF, MPr, filza 4.960, ff. 875v-877. El orden en el que se enumeran las batallas en los *Avisos* publicados en Florencia difiere del que aparece en el inventario de Carlos II, aunque debido a la falta de otros documentos sobre cuál era su ordenación, resulta muy difícil llegar a una hipótesis fiable de cómo era su colocación original. Según Elliott, ninguna de las dos disposiciones de los cuadros responde a una secuencia lógica y lo atribuye a la “habitual falta de rigor en los programas decorativos españoles”, que carecían de una coherencia programática estricta, aunque reconoce que, si hubo una ordenación concreta, su lógica se nos sigue escapando. En la de 1635, a las victorias del *annus mirabilis* de 1625 siguen las de 1633. Pero

testimonio resulta de enorme importancia para conocer la posible disposición original de los distintos cuadros y las intenciones con las que se diseñó este conjunto decorativo, ya que en ellos se menciona que cuando se hizo el encargo de las “12 *imprese successe al tempo del Ré presente*”, aún no había tenido lugar la victoria de Nördlinghen –acontecida a comienzos de septiembre de 1634 y que puso fin a la Guerra de los Treinta Años– y por ello se estaba pensando en decorar otra estancia con pinturas alusivas a éste acontecimiento, “*mass[im]’ p[er] honor dell’infante card[ina]’*”⁵⁶⁴.

Sabemos que con posterioridad a esta fecha se colocaron los retratos ecuestres de los testers –que Manuel de Gallegos ya describe en el salón en 1637– y las pinturas de la serie de Hércules, que si bien inicialmente iba a estar compuesta por doce lienzos, posteriormente su número quedó reducido a diez, sin que conozcamos las causas⁵⁶⁵.

Por el momento, carecemos de más datos que nos permitan conocer con certeza cuál era el orden en que estaban colgadas las pinturas hasta el inventario de 1701, en donde se enumeran, con modificaciones respecto al orden en que fueron descritas en los *Avisos* publicados en Florencia en 1635.

Las escenas representadas

Respecto a las batallas representadas en esta estancia, desde un punto de vista histórico y cronológico la serie comenzaba con las dos victorias acaecidas en 1622, *Fleurus* y la *Rendición de Juliers*. Continuaba con cuatro lienzos estaban dedicados a los éxitos militares alcanzados por la Corona española en 1625, el *annus*

siguiendo una ordenación estrictamente cronológica las primeras pinturas habrían tenido que ser las victorias de Jülich y Fleurus en 1622, y no la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán y la *Rendición de Breda* de Velázquez (J. H. ELLIOTT: “Historia y mito en el Salón de Reinos”, en AA.VV.: *Historias inmortales*, Barcelona, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2002, pp. 226–227). Por el contrario, Orso explicó el orden de las pinturas que aparece en el inventario de Carlos II en función de sus autores, exponiendo la tesis de que las obras de la “vieja guardia” artística estaban colgadas en la pared sur, y las de Velázquez y la nueva generación de artistas se mostraban, con una mejor iluminación natural, en la pared norte (S. N. ORSO: *Velázquez. Los Borrachos and Painting at the Court of Philip IV*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993, pp. 142–145).

⁵⁶⁴ *Avisos* de Madrid, 28 de abril de 1635 (ASF, MPr, filza 4.960, ff. 875v–877, citado en C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, *op. cit.*, p. 288, sin indicar procedencia).

⁵⁶⁵ M. L. CATURLA: “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas...”, *op. cit.*, p. 334.

mirabilis del reinado de Felipe IV: Breda, Cádiz, San Juan de Puerto Rico y Génova. A éstas seguían la *Recuperación de Bahía*, acaecida en 1626, la de la isla de San Cristóbal, en 1629 y por último otros cuatro lienzos que recordaban las victorias de 1633, el mismo año en que habían sido encargadas, con la intención de presentar este conjunto como un segundo *annus mirabilis*: Constanza, Brisach, Rheinfelden y San Martín ⁵⁶⁶.

El formato de los cuadros, con un general victorioso en posición destacada y una escena de victoria o rendición al fondo, se insertaba de lleno en la tradición iconográfica española de representación narrativa y literal de escenas de batallas, que rehuía el tratamiento alegórico y la importancia del mito que caracterizó, por ejemplo, el espléndido ciclo pintado por Rubens sobre la vida de María de Medici para el Palacio de Luxemburgo de París ⁵⁶⁷, o en el realizado por el flamenco para el techo de *Banqueting House* para Carlos I de Inglaterra ⁵⁶⁸. Además, las referencias a los horrores de la guerra, por lo general, son marginales y cuando aparecen, como sucede en la pintura de Maíno, lo hacen de forma subliminal con ideas asociadas a la piedad y magnanimidad de la Monarquía Hispánica, eludiendo el deseo de mostrar la cara más terrible de las victorias ⁵⁶⁹.

Para la decoración del techo y las paredes se optó por motivos de arabescos dorados herederos de la tradición decorativa utilizada en los palacios españoles del siglo XVI, frente a las decoraciones al fresco de perspectivas fingidas y *quadratura* utilizadas en Italia en la misma época.

La decoración pictórica de la sala se completaba con los retratos ecuestres de la familia real, que suponían la cima del recorrido visual que el espectador había

⁵⁶⁶ Sobre las distintas batallas, véase la prolija documentación recogida en A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: *Estudios del reinado de Felipe IV*, 2 vols., Madrid, [s.n.], 1888, vol. 2.

⁵⁶⁷ La galería estaba decorada con un ciclo de veintiún grandes lienzos concluidos en 1625 de “la vida ilustrísima y los hechos históricos” de la reina madre, María de Medici. Sobre este tema, R. FORSYTH MILLEN y R. E. WOLF: *Heroic Deeds and Mystic Figures. A New Reading of Rubens’ Life of Maria de Medici*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

⁵⁶⁸ El techo de esta sala estaba decorado con lienzos con la representación de los triunfos de Jacobo I, que llegaron a Londres en 1635 y fueron instaladas al año siguiente. Sobre este tema, P. PALME: *Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House*, Londres, Thames & Hudson, 1957, y R. STRONG: *Britannia Triumphans. Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*, Londres, Thames & Hudson, 1980.

⁵⁶⁹ J. PORTÚS PÉREZ: “Misericordias de la Guerra: de Brueghel a Velázquez”, en B. J. GARCÍA GARCÍA (coord.): *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006, p. 13.

hecho a través de distintas estancias hasta llegar al Salón de Reinos, tras haber contemplado los retratos de los reyes godos y los de los reinos de Navarra y Aragón.

Por último, como ya hemos mencionado, las diez escenas de la vida de Hércules obra de Zurbarán reforzaban el programa dinástico al recordar el origen mítico de la monarquía hispánica, que tenía al héroe entre sus ancestros.

Del por qué de estas escenas. Tradición

Las pinturas de batallas estaban especialmente recomendadas para la decoración de los palacios reales y las residencias de los príncipes ya que, como afirmaba Gian Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'Arte della Pittura*, recordaban “los hechos más dignos y honrosos de los grandes príncipes y los famosos capitanes: como son los triunfos, victorias, consejos militares, batallas cruentas [...]”, a través de las cuales el espectador se veía movido a desear honor y grandeza. Del mismo modo, otro teórico italiano de la pintura, Armenini, consideraba los salones palaciegos como las estancias principales de estas residencias debido a que eran los lugares más públicos, de mayor capacidad y más frecuentados del edificio, en donde los señores se recogían y se podían reunir una gran multitud de personas “sin incomodarse unos a otros” y por eso recomendaba que las imágenes que los adornasen fueran de “cosas magníficas” en las que “se representasen el valor y las virtudes heroicas de los hombres que han sido merecedores de ellas e ilustres”, con un claro afán de conmover al espectador e incitarle a la imitación de sus gestas y sus virtudes.

Los precedentes europeos de estancias en donde se festejaban los triunfos de gobernantes o se ensalzase la virtud del Príncipe —*speculum principum*— a través de representaciones en las que se quería subrayar la antigüedad de la dinastía, corroborar el derecho del soberano al trono, hacer alarde de sus victorias militares u ofrecer ejemplos de conducta regia a sus sucesores eran numerosos y en su mayoría procedían de Italia: los salones *dei Fasti Farnesiani* de los palacios de los Farnesio en Roma y en Caprarola, o bien en otro orden de cosas, la *sala dei Cinquecento* del *Palazzo Vecchio* de Florencia, la sala del *Maggior Consiglio* o la *Sala dello Scrutinio* del Palacio Ducal de Venecia, o la *Sala Regia* del Vaticano, todos ellos excelentes muestras de este tipo de decoración y bien conocidos por el conde-duque de Olivares, Crescenzi y Velázquez⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ Como recoge Palomino, durante su primer viaje a Roma Velázquez se alojó en los palacios vaticanos merced al cardenal Francesco Barberini, sobrino del Papa Urbano VIII. Además de las *Stanze* de Rafael, el sevillano tomó numerosos apuntes de la Capilla Sixtina

Los tratadistas hispanos del siglo XVII también vinculaban la representación de sucesos bélicos a los interiores palaciegos y Carducho recomendaba en sus *Diálogos de la Pintura* que para decorar las “galerías reales” habían que representar historias “graves, majestuosas, ejemplares y dignas de imitar”, entre las que se encontraban las “hazañas de los más célebres príncipes y capitanes, triunfos, victorias y batallas”⁵⁷¹.

Los antecedentes de este tipo de series en la colección real los encontramos en decoraciones de interiores de carácter “estacional”, como la tapicería de la *Conquista de Túnez* encargada por María de Hungría para Carlos V⁵⁷², o en la serie de tapices flamencos de las *Batallas del Archiduque Alberto* que poseía Felipe III⁵⁷³. También estaban presentes en decoraciones fijas como la *Sala de batallas* del monasterio de El Escorial⁵⁷⁴, o en el palacio del Pardo, en donde se conserva en la galería de retratos el techo decorado con un ciclo de frescos de las hazañas de Carlos V, del que solo nos ha llegado la *Rendición de Granada*⁵⁷⁵ y para el que también se proyectó, si bien no llegó a realizarse, la conocida como “Galería de

y de la Capilla Paolina, ambas anejas y comunicadas entre sí por la *Sala Regia*. Sobre estos modelos, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 148-163.

⁵⁷¹ J. PORTÚS PÉREZ: “Miserias de la Guerra...”, *op. cit.*, pp. 3-5. Sobre el desarrollo de este género en nuestro país, véase J. PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO: *La pintura de tema bélico del siglo XVII en España*, 3 vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

⁵⁷² La bibliografía sobre esta serie de tapices es amplísima. Véase H. J. HORN: *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis*, 2 vols., Doornspijk, Davaco, 1989, y M. A. DE BUNES IBARRA: “Vermeyen y los tapices de la ‘Conquista de Túnez’. Historia y representación”, en B. J. GARCÍA GARCÍA (coord.): *La imagen de la guerra en el arte...*, *op. cit.*, pp. 95-134.

⁵⁷³ La serie, realizada en seda, lana, oro y plata en la manufactura bruselense de Martín Reynbouts hacia 1600, fue regalada por el archiduque a Felipe III. Se conserva en la colecciones de Patrimonio Nacional (serie 46) y está compuesta por siete paños. Sobre este tema, P. JUNQUERA DE VEGA y C. DÍAZ GALLEGOS: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. II: *Siglo XVII*, *op. cit.*, pp. 19-26.

⁵⁷⁴ Sobre las pinturas de batallas que decoraban el monasterio en época de Felipe II, A. BUSTAMANTE GARCÍA: “Espejo de hazañas: la historia en el Escorial de Felipe II”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, VII/4 (1991), pp. 197-206; y J. BROWN: *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

⁵⁷⁵ Sobre este tema, V. TOVAR MARTÍN: *El Real Sitio del Pardo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, pp. 80-100 y 147-176; y M. DE LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la corte de Felipe III...*, *op. cit.*, pp. 397-404.

las doce Virtudes”, cuya decoración constituía un verdadero *speculum principum* del soberano ⁵⁷⁶.

En el caso del palacio del Buen Retiro, en la decoración del Salón de Reinos el visitante podía contemplar los triunfos conseguidos por los generales y los ejércitos al servicio de Felipe IV, cuyas decisiones garantizaban la integridad territorial de la monarquía –representada a través de los escudos que decoraban el techo– y legitimaba su poder, heredado de sus antepasados –entre los que se encontraba el mítico Hércules–, y que se perpetuaría en su heredero, el príncipe Baltasar Carlos.

Respecto a los cuadros de los *Trabajos de Hércules*, la elección del héroe se hizo claramente por su carácter de ancestro de la monarquía hispánica, así como por la asociación del semidiós con el Sol que también compartía Felipe IV ⁵⁷⁷.

También se conocen precedentes de ciclos decorativos de esta temática en la colección real, como la serie de tapices de los doce *Trabajos* que había pertenecido a María de Hungría ⁵⁷⁸ y no hay que descartar cierta influencia en la decoración de esta estancia del Retiro de la “sala de los caballos” del palacio del Té en Mantua, que muy probablemente conocían Velázquez y Crescenzi y cuyas paredes longitudinales decoradas al fresco muestran relieves de bronce fingidos en la parte superior de los muros, en donde se han representado escenas de la vida del héroe que guardan cierto parecido con las que se colocaron en el Salón de Reinos ⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ M. DE LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la corte de Felipe III...*, *op. cit.*, apéndice 31.

⁵⁷⁷ Sobre los precedentes simbólicos e iconográficos de Hércules, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 163-170 y R. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 137-146. Para las fuentes en las que se inspiró Zurbarán, J. M. SERRERA: “XI. Salón de Reinos. Madrid”, en J. M. SERRERA y J. BATICLE (coms.): *Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 1988, pp. 234-245; B. NAVARRETE PRIETO: “Génesis y descendencia de *Las doce tribus de Israel* y otras series zurbaranescas”, en T. DE ANTONIO y G. FINALDI (coms.): *Zurbarán y las Doce Tribus de Israel. Jacob y sus hijos*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 1995, pp. 84-91; y B. NAVARRETE PRIETO: “Fuentes iconográficas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, en J. M. PITA ANDRADE, Á. RODRÍGUEZ REBOLLO (coords.): *Tras el centenario de Felipe IV...*, *op. cit.*, pp. 353-372.

⁵⁷⁸ Se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional (serie 23). Hasta 1751 estaba completa y actualmente solo consta de seis paños (P. JUNQUERA DE VEGA y C. HERRERO CARRETERO: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, Vol. I: *Siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 155-162).

⁵⁷⁹ Sobre este tema, J. J. LUNA: “The Hall of Realms of the Buen Retiro Palace in Madrid”, en K. BUSSMANN y H. SCHILLING (eds.): *1648. War and Peace in Europe*, Vol. 2: *Art and Culture*, Münster-Osnabrück, Landschaftverband Westfalen-Lippe, 1998, en especial p. 123.

El significado de la estancia

Si bien algunos autores han querido ver en esta sala destinada a glorificar la Casa de Austria un salón de la virtud del Príncipe⁵⁸⁰, otros historiadores –entre los que destaca Richard Kagan, y con el que coincidimos plenamente– se han inclinado por una interpretación más próxima a las teorías del jesuita Botero, en cuyos textos aconsejaba a los gobernantes la necesidad de promover la divulgación de la historia de su reinado por todo el mundo y de este modo “sus hazañas serán celebradas [...] igual que las de sus comandantes y soldados que se han distinguido por sus acciones”. Por ello, la decoración del Salón de Reinos consistiría en un *speculum republicae*, un salón de la virtud heroica que reflejaba la secular idea de la Monarquía española como un cuerpo compuesto, en el que rey era el corazón y la cabeza y sus vasallos el cuerpo que la defendía, la preservaba y la mantenía⁵⁸¹. De este modo, las personas que visitasen el salón podrían contemplar el triunfo de los distintos generales que habían llevado a la victoria a los ejércitos de Felipe IV⁵⁸², representado en uno de los extremos de la sala vistiendo armadura, banda y bengala de general a lomos de su caballo mientras realiza una compleja posición ecuestre conocido como la *levade*, símbolo de su capacidad para gobernar la monarquía⁵⁸³.

Asimismo, las pinturas que representaban escenas de la vida de Hércules, además de ser un recordatorio de las raíces míticas de la Casa de Austria que también permitían mostrar a Felipe IV como vencedor de los modernos “trabajos” que realizó durante su reinado gracias a su valor y su virtud –por lo que, al igual que el héroe, conseguiría la gloria imperecedera⁵⁸⁴–, muy posiblemente

⁵⁸⁰ Brown y Elliott son partidarios de esta interpretación, si bien es cierto que en la decoración de este tipo de salas es el príncipe, con sus logros y victorias, quien protagoniza las distintas escenas que adornan la estancia, cosa que no suceden en el Salón de Reinos (J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 156 y siguientes).

⁵⁸¹ R. L. KAGAN: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, en J. L. PALOS y D. CARRÍO-INVERNIZZI (dirs.): *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 101-119.

⁵⁸² Sobre este tema, J. F. MOFFIT: “Una emblemación de Felipe IV...”, *op. cit.*

⁵⁸³ Respecto a las representaciones de Felipe IV como rey guerrero véase R. VALLADARES: “El arte de la guerra y la imagen del rey...”, *op. cit.*, pp. 163-189.

⁵⁸⁴ Sobre este tema, R. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española...*, *op. cit.*, pp. 143-144.

también constituían una invitación a los súbditos de Felipe IV que visitaban la sala para emular al semidiós, que alcanzó su status preeminente realizando distintas tareas por mandato de los moradores del Olimpo⁵⁸⁵.

El valor de ambas series como acciones que estudiar y emular queda clara en distintos textos de la época, como en un soneto dedicado a Baltasar Carlos por Juan de Solís en el que se invita al príncipe a que “estudies, generoso, emulaciones” de los blasones y pinturas que decoraban el salón⁵⁸⁶.

Sabemos que Felipe IV, que era un apasionado de la historia como ponen de manifiesto su correspondencia⁵⁸⁷ y su biblioteca⁵⁸⁸, tuvo un gran interés por difundir los logros de su reinado y el conde-duque de Olivares se encargó de llevarlo a cabo tanto a través de la imprenta⁵⁸⁹, como de los distintos programas constructivos y decorativos que puso en marcha y es en este contexto en el que tenemos que interpretar el Salón de Reinos del Buen Retiro. Asimismo, la importancia de las representaciones artísticas que por su tema constituyeran “fragmentos

⁵⁸⁵ R. L. KAGAN: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV...”, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁸⁶ “De don Juan de Solís, al Príncipe nuestro Señor en alabanza del Salon, donde están pintadas las Armas de todos los Reynos y Señorios desta Monarquía. Soneto”, incluido en D. DE COVARRUBIAS Y LEIVA: *Elogios al palacio del Buen Retiro...*, *op. cit.*, s. fol.

⁵⁸⁷ Al hacer la traducción de la *Historia de Italia* de Guicciardini, Felipe IV incorporó un *Epílogo breve en que refiero las causas que me movieron para traducir los libros octavo y nono de esta Historia de Italia*, en la que pone de manifiesto cómo fue su formación como Príncipe. En él afirmaba que “el leer historias también me pareció punto muy esencial para conseguir el fin a que encaminaba mis deseos de alcanzar noticias, pues ellas son la verdadera escuela en que el Príncipe y Rey hallarán ejemplares para seguir, casos que contar y medios por donde encaminar a buenos fines los negocios de su Monarquía” y aunque reconocía que los historiadores de la Antigüedad y la Edad Media ofrecían “noticias de provecho”, aseguraba que “no me contenté con ellas, por parecerme que hablaban de tiempos pasados, y que era necesario tomarlas de los [tiempos] presentes” [“Autosemblanza de Felipe IV”, en *Epistolario español*, IV: *Cartas de sor María de Jesús de Ágreda...*, *op. cit.*, pp. 232-233].

⁵⁸⁸ Sobre este tema véase F. BOUZA ÁLVAREZ: “Semblanzas y aficiones del monarca: música, astros, libros y bufones”, en J. ALCALÁ ZAMORA (dir.): *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 27-44, y F. BOUZA ÁLVAREZ: *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.

⁵⁸⁹ Fruto del interés del monarca por la historia, Olivares encargó a Virgilio Malvezzi escribir la *Historia de la Monarquía*. El italiano la compuso en siete libros, de los que finalmente solo se imprimieron dos (V. MALVEZZI: *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*, ed. D. L. Shaw, Londres, Tamesis Book, 1968).

de historia presentes a los ojos” había sido puesta de relieve en los escritos de la época, como ha señalado Kagan, entre los que destacaba la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo, escrita en la década de 1630 –muy probablemente pensando en la formación del príncipe Baltasar Carlos– y en la que defendía la necesidad de la historia “como maestra de la verdad política”, que también podía adquirirse a través de “estatuas y pinturas”⁵⁹⁰.

Asimismo, la responsabilidad de Olivares en los triunfos de la Corona se ponía de manifiesto en uno de los cuadros más emblemáticos de la sala, colocado en las inmediaciones del dosel bajo el que el soberano celebraba audiencias, la *Salvación de Bahía* pintada por Maíno⁵⁹¹, tal y como ha señalado Manuel Rivero en el capítulo que en esta obra dedica al conde-duque de Olivares. Protagonista de numerosas composiciones poéticas⁵⁹², esta pintura constituye una alegoría de la “unión de armas” diseñada por el valido, que aparece representado en el lienzo sosteniendo la espada de ceremonia de los Reyes Católicos, símbolo de la suprema justicia que residía en el soberano, que hasta el siglo XVIII fue utilizada en distintas ceremonias de la corte como las juras de los príncipes de Asturias, y que don Gaspar sostiene, por deseo y decisión del rey⁵⁹³.

Por último, hay que resaltar que la sala mostraba la grandeza de la monarquía hispana no solo a nivel territorial sino también desde un punto de vista moral, ya que el rey de España aparecía como defensor de la Religión contra la Herejía y, por tanto, del Bien sobre el Mal, al enfrentarse en el campo de batalla contra los países europeos enemigos del catolicismo.

⁵⁹⁰ R. L. KAGAN: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV...”, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁹¹ Sobre esta pintura, véase un estado de la cuestión en F. MARIAS FRANCO y M. C. DE CARLOS VARONA: “El arte de las ‘acciones que las figuras mueven’: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid”, y A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “La recuperación de Bahía de Todos los Santos”, ambos trabajos en L. RUIZ GÓMEZ (com.): *Juan Bautista Maíno. 1591-1649*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 2009, pp. 67-70 y pp. 180-192, respectivamente.

⁵⁹² En los *Elogios al Palacio del Buen Retiro* recogidos por don Diego de Covarruvias esta fue la única pintura sobre la que versaron cuatro composiciones poéticas.

⁵⁹³ Á. SOLER DEL CAMPO: “Espada de ceremonia de los Reyes Católicos”, en Á. SOLER DEL CAMPO (ed.): *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, Madrid, Museo del Prado (Catálogo de la Exposición), 2010, pp. 246-247, ficha 66.

Los diseñadores del programa decorativo

A la hora de identificar a los diseñadores del programa decorativo de la sala, tampoco hay unanimidad entre los distintos historiadores que han abordado el estudio del Salón de Reinos. De nuevo nos movemos en el terreno de la hipótesis y no es posible hacer afirmaciones sólidas mientras no aparezca documentación concluyente relativa a la génesis de la creación del Salón de Reinos.

Hasta ahora los principales candidatos a haber diseñado el programa decorativo del Salón de Reinos han sido Velázquez, Crescenzi, Maíno, Francisco de Rioja y Jerónimo de Villanueva⁵⁹⁴. Tras revisar las fuentes y la bibliografía, nosotros nos sumamos a los historiadores que han defendido la paternidad del diseño y la dirección de los encargos a Jerónimo de Villanueva y a Francisco de Rioja.

Las fuentes contemporáneas identifican a Jerónimo de Villanueva como el responsable de la decoración de la sala, con la inestimable ayuda de Velázquez, que hasta entonces había ocupado el cargo de ujier de cámara⁵⁹⁵. Así lo apunta Manuel de Gallegos, asegurando que “al cuidado, al deseo, a la prudencia y al trabajo intenso deste sujeto altivo [Villanueva], se debe desta cuadra la eminencia”⁵⁹⁶. La hipótesis es muy plausible, ya que Villanueva fue el responsable de las compras y el traslado de obras de arte de otros reales sitios al Retiro, en esa época ostentaba el cargo de administrador de la cuenta de gastos secretos del monarca, tenía contacto con Velázquez y, sobre todo, fue el responsable del encargo a Florencia del conjunto de leones de plata que decoraban la sala y que suponían un ostentoso recordatorio de su papel como autor del programa decorativo.

Probablemente, aunque la dirección y coordinación de los trabajos recayese sobre Villanueva, el encargado de la elección de las escenas que se debían representar es posible que fuera responsabilidad de Francisco de Rioja, protegido del conde-duque de Olivares —quien lo definió como una “persona de singulares letras

⁵⁹⁴ J. H. ELLIOTT: “Historia y mito en el Salón de Reinos”, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁹⁵ Entre sus funciones estaba asistir continuamente a las puertas de la antecámara del Monarca, vigilar que solo entrasen a la antecámara y antecamarilla las personas autorizadas a tal efecto, y velar por el buen orden y el respeto en las citadas estancias. Sobre los distintos cargos palatinos ocupados por Velázquez, F. BARRIOS: “Diego Velázquez: sus oficios palatinos”, en C. IGLESIAS (ed.): *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Fundación de la Nobleza Española/Fundación Santander Hispano, 2003, pp. 61-93.

⁵⁹⁶ M. DE GALLEGOS: *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, *op. cit.*, ff. 4v-5.

con gran lección de los autores griegos y latinos”⁵⁹⁷ – y bibliotecario de Felipe IV desde 1634⁵⁹⁸. Antes de trasladarse a la corte, sabemos que en Sevilla colaboró con Pacheco en el diseño de composiciones religiosas, además de acudir a su Academia⁵⁹⁹. Y tenemos constancia de que fue el encargado de tasar las pinturas que Velázquez vendió a la Corona para la decoración del Buen Retiro en 1634⁶⁰⁰, así como de trazar el programa decorativo de las pinturas que Jusepe Leonardo debía hacer para el piso bajo de la ermita de San Jerónimo⁶⁰¹. A favor de su intervención en el diseño del programa está la cuidada elección de las distintas escenas, en donde además los generales representados, salvo las grandes personalidades, pertenecían todos a la red clientelar de Olivares⁶⁰².

Los ecos del Salón de Reinos

Poco después de estar concluida la decoración pictórica del Salón de Reinos, la fama de esta sala traspasó las fronteras de la corte y tenemos constancia de que se convirtió en modelo para la decoración de estancias de exaltación dinástica de importantes familias, tanto dentro como fuera de España.

En la Península, destacan la serie encargada en 1638 por don Juan Palafox y Mendoza –un personaje muy cercano al círculo de Olivares⁶⁰³– de quince lienzos de hazañas de su linaje, el marquesado de Ariza, destinados a la residencia

⁵⁹⁷ J. H. ELLIOT: *El conde-duque de Olivares...*, *op. cit.*, p. 46, nota 46.

⁵⁹⁸ F. BOUZA ÁLVAREZ: *El libro y el cetro...*, *op. cit.*, p. 42, nota 116.

⁵⁹⁹ Antes de volver a la corte en 1630, Rioja contrató a Martínez Montañés, otro de los artistas implicados en los trabajos del Buen Retiro, para la realización de un retablo para su capilla funeraria en el convento de las Teresas en Sevilla. Sobre este tema, L. MALO LARA: “Juan Martínez Montañés, autor de la traza del primitivo retablo de Francisco de Rioja en el convento de las Teresas de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 21 (2008-2009), pp. 395-409.

⁶⁰⁰ Cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro (1634) (BNE, Mss. 7.797, f. 119, asiento 3).

⁶⁰¹ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 200-201.

⁶⁰² Resulta muy significativo que solo aparezcan o personalidades muy relevantes que no podían ser obviados, o generales afectos a Olivares, desechando aquellos poco convenientes, como en el caso de la victoria de Jülich. Sobre este tema, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁰³ Respecto a su figura, C. ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Juan de Palafox: obispo y virrey*, Madrid, Marcial Pons, 2011.

solariega de su familia en Zaragoza, que fueron realizados por el pintor Antonio López de Castro⁶⁰⁴. Asimismo, también tenemos constancia de que ese mismo año, el pintor aragonés Rafael Pertús realizó otras quince pinturas del mismo género para los duques de Villahermosa⁶⁰⁵.

Otro ejemplo del eco que alcanzaron las pinturas del Salón de Reinos lo encontramos en Italia, en el Palacio Taffini d'Acceglio en Savigliano, perteneciente a una familia de gobernadores de los duques de Saboya, en donde varias salas fueron decoradas entre 1638 y 1645 con representaciones de batallas conmemorativas de los triunfos de Vittorio Amadeo I, inspiradas sin duda en las que decoraban el Retiro⁶⁰⁶.

• *La “sala de máscaras”*

En la descripción que Bargrave redactó tras su visita al Retiro en 1654 esta sala fue denominada como “sala de máscaras”, mientras que en otros documentos se alude a ella como “saloncete”, ya que muy probablemente, al igual que el vecino “Salón de Reinos”, solía albergar tanto ceremonias institucionales como celebraciones festivas⁶⁰⁷.

Desde 1771, esta sala también aparece denominada en la documentación como “salón de Coloma”⁶⁰⁸, en honor del general Carlos Coloma⁶⁰⁹, que aparecía

⁶⁰⁴ Sobre este conjunto, R. FERNANDEZ GRACIA: “La promoción artística de don Juan Palafox en Ariza (Zaragoza)”, en M. C. LACARRA DUCAY (coord.): *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 239-283, en especial pp. 257-279.

⁶⁰⁵ Respecto a este tema, C. PARDOS SOLANAS: “Ecos del Salón de Reinos: la serie Villahermosa del Museo de Zaragoza”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 18 (2004), pp. 239-307.

⁶⁰⁶ Véase C. GORIA: “Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano. Artisti, decorazioni, modelli per il cantiere seicentesco”, en C. GORIA y B. FAILLA: *Committenti d'Età Barocca. Le Collezioni del Principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la Decorazione di Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*, Turín, Umberto Allemandi, 2003, pp. 153-199.

⁶⁰⁷ R. BARGRAVE: *Relación de varios viajes...*, *op. cit.*, ff. 138-139, traducido y transcrito en J. L. CHECA CREMADES (ed.): *Madrid en la prosa de viaje*, I, *op. cit.*, pp. 45-47.

⁶⁰⁸ Tenemos la primera constancia en los inventarios del palacio redactados en 1771 (AGP, Administrativa, leg. 773 –Inventarios, leg. 14–, exp. 8.) y 1772 (AGP, Administrativa, Bellas Artes, leg. 38, exp. 45).

⁶⁰⁹ Carlos Coloma, I marqués del Esponar (Alicante, 9-II-1566-Madrid, 23-X-1637), desempeñó una importante carrera militar y diplomática. Caballero de la Orden de Santiago,

representado en una de las batallas que adornaba la estancia, obra de Juan de la Corte, con la cabeza de Carlos Coloma pintada por Velázquez⁶¹⁰.

Además de esta pintura, esta sala aneja al Salón de Reinos estaba decorada inicialmente con cuarenta y dos retratos de los reyes de Navarra y Aragón.

La génesis de esta serie de retratos se conoce con detalle, ya que sabemos que Felipe IV mandó copiar los originales que se hallaban en la Sala Real de la Diputación de Zaragoza y que conoció durante su estancia en la ciudad en 1626, cuando fue a jurar los Fueros. Según las fuentes manejadas por Carmen Morte, quien ha estudiado con detalle tanto el conjunto original zaragozano como las copias que se hicieron por orden de Felipe IV, el soberano

comendador de Montiel y de la Osa, fue virrey de Mallorca (1611-1617), gobernador de Cambrai, maestre de campo general del ejército de operaciones del Palatinado, consejero de guerra (1622), embajador en Inglaterra (1622-24), maestre de campo general de Flandes (1628) consejero de Estado (1628), embajador en Inglaterra (1630-1631), maestre de campo general de Flandes y maestre de campo general y castellano de Milán (1634-1635). Ponz ya destacó en su descripción del real sitio que a su condición de militar y diplomático también aunó la de gran literato y traductor. Sobre su figura O. TURNER: “La segunda embajada de Don Carlos Coloma a Inglaterra y la paz anglo-española de 1630”, *Estudios de Historia Moderna*, II (1952), pp. 135-154; O. TURNER: “Il rapporto di don Carlos Coloma dal ducato de Milano, nel 1626, a Filippo IV di Spagna”, *Rivista Storica Italiana*, LXIV (1952), pp. 581-595; y M. A. GUILL ORTEGA: *Carlos Coloma, 1566-1637. Espada y pluma de los tercios*, Alicante, Club Universitario, 2007.

⁶¹⁰ Según Tormo, se trataba de la *Batalla o socorro de Valencia del Pó*, obra de Juan de la Corte, con la cabeza de Carlos Coloma pintada por Velázquez. Dado que la batalla tuvo lugar en 1635, el cuadro se pintó cuando ya estaban concluidas el resto de las representaciones bélicas del Salón de Reinos. Cuando *La rendición de Breda* de Velázquez fue trasladada al Palacio Real junto con los cinco retratos ecuestres del Salón de Reinos en una fecha anterior a 1772 (dado que ya aparecen mencionados en el inventario del edificio redactado ese año), esta pintura ocupó su lugar debido a que tenía unas medidas muy similares (E. TORMO: “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta...”, *op. cit.*, pp. 201, 281, 283, 293 y 295). Actualmente se encuentra en paradero desconocido. Respecto a su posible localización, Curtis registró en 1883, sin dar sus medidas, un cuadro de historia que había figurado en la venta de la colección del conde de Altamira celebrada en Londres el 21 de junio de 1827, en la que obtuvo el precio de 39 libras y 18 chelines, y que volvió a venderse el 24 de mayo del año siguiente (B. DE PANTORBA: *La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1955, p. 126). Sin embargo, consta en una carta remitida por Manuel Romero al conde de Melito fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1810, que este lienzo fue uno de los propuestos para formar parte del regalo a Napoleón (AGP, Reinados, José I, c. 29, exp. 31).

[...] mostró tal agrado de la perfeccion de los retratos, que dio orden se copiaran con la mayor imitacion, para colocarlos con las mismas inscripciones en el Palacio del Buen Retiro, como hoy se ven ⁶¹¹.

En una carta fechada en Madrid el 11 de enero de 1634 se solicitaron las copias y los Diputados del Reino de Aragón, tal vez a sugerencia del Protonotario Jerónimo Villanueva, establecieron el 23 de mayo un contrato con Francisco Camilo ⁶¹², Vicente Tió y los hermanos Pedro y Andrés Urzainqui, para que copiasen los retratos y cuadros del Salón de Cortes. Se estipuló que cobrarían 840 libras por su trabajo, siempre que mereciese la aprobación de los maestros Juan Galván y Jusepe Martínez y la serie tendría que estar concluida en noviembre de 1634 por “haber encargado su majestad la brevedad”. El conjunto de pinturas fue enviado a Madrid hacia finales de marzo de 1635 y debían estar ya en la corte el 16 de junio de ese año, fecha en que se pagaron los bastidores sobre los que se montaron los lienzos.

Como ya hemos mencionado, la serie estaba formada por cuarenta y dos retratos de cuerpo entero, en los que se había representado siete efigies de los reyes de

⁶¹¹ Los retratos fueron pintados por Felipe Ariosto en 1587, salvo los de Carlos V y Felipe II, obra de Alonso Sánchez Coello. Las pinturas desaparecieron durante los sitios de Zaragoza en 1809 al incendiarse el edificio. Sobre esta serie E. TORMO: *Las viejas series icónicas de los reyes de España, op. cit.*, pp. 99-116; y en especial C. MORTE GARCÍA: “Pintura y sociedad en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I) y (II)”, *Boletín del Museo del Prado*, 29 (1990) y 30 (1991), pp. 19-35 y 13-28; C. MORTE GARCÍA: “Enseñas, blasones, emblemas, divisas y motes en las series icónicas reales”, *Emblemata*, 20-21 (2014-2015), pp. 351-377; sobre este tema, véase también D. CARRIÓ-INVERNIZI: “Las galerías de reyes. Usos de las series de retratos en la corte de Felipe IV”, en A. JIMÉNEZ ESTRELLA y J. J. LOZANO NAVARRO (eds.): *Actas de la XI reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Comunicaciones*, Granada, Universidad de Granada, 2012, vol. I, pp. 238-249.

⁶¹² El documento se titulaba “capitulacion de los quadros de la Sala Real”. Como los pintores con los que Camilo compartió el encargo eran conocidos y estimados en la ciudad aragonesa, Pérez Sánchez ha señalado que el joven madrileño –que andaría entre los 18 y los 20 años– debía de gozar ya de algún prestigio y de protectores de suficiente peso para poder asumir ese trabajo, de evidente responsabilidad, en tan corto plazo (A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, pp. 25-26). Además, sabemos que Francisco Camilo también pintó para el real sitio “al olio y al fresco catorce fábulas sacadas de los [*sic*] metamorfosis de Ovidio” (N. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, CONDE DE MAULE: *Viage de España, Francia e Italia*, 14 tomos en 10 vols., Cádiz, Manuel Bosch, 1812, tomo XI, p. 358).

Sobrarbe, seis de los condes de Aragón y veintinueve de soberanos de Aragón⁶¹³. De menor tamaño que los originales –2,50 m de altura por 1,30 m–, los distintos soberanos aparecen en una postura frontal o tres cuartos sobre un fondo oscuro en cuya parte superior figura el correspondiente escudo de Navarra, Aragón o Sobrarbe y en la zona inferior una inscripción de gran tamaño que lo identificaba, así como el escudo heráldico de cada monarca. Los monarcas lucen armadura o bien traje de corte y asimismo portan objetos cuyo simbolismo está vinculado al valor militar y a la justicia⁶¹⁴. En la actualidad se conservan cuarenta retratos en las colecciones del Museo del Prado y gracias a los números y anotaciones que aún muestran sobre su superficie, hemos podido identificar con ciertas garantías las distintas obras que formaron parte de la serie⁶¹⁵.

Es muy posible que en esta estancia también estuvieran colgados los retratos ecuestres del infante cardenal don Fernando –de quien recientemente ha sido

⁶¹³ La serie estaba formada por reyes de Sobrarbe (García Ximénez, García Íñiguez, Fortunio Garcés I, Sancho García, Íñigo Ximénez Arista, García Íñiguez y Fortunio Garcés II el Monje), condes de Aragón (Aznar, Galindo, Ximeno Aznar I, Ximeno Aznar II, García Aznar y Fortunio Ximénez), y reyes de Aragón (Sancho Garcés I Abarca Cesón, García Sánchez I Abarca, Sancho Garcés II Abarca y Galindo, García Sánchez II Abarca el Tembloroso, Sancho Garcés III el Mayor, emperador de España, Ramiro Sánchez I el Cristianísimo, Sancho Ramírez IV, Pedro Sánchez I, Alonso Sánchez I el Batallador, Emperador de España, Ramiro Sánchez II el Monje, Petronila Ramírez y Ramón Berenguer, Alonso II el Casto, Pedro II el Católico, Jaime I el Conquistador, Pedro III el Grande, Alonso III el Liberal, Jaime II el Justo, Alfonso IV el Benigno, Pedro IV el Ceremonioso, Juan I, Martín, Fernando I el Honesto, Alonso V el Sabio y el Magnánimo, Juan II el verdaderamente Grande, Fernando II el Católico, Carlos I Emperador de Romanos, Felipe I [II de Castilla] el Prudente, Felipe II [III de Castilla] el Piadoso y Bueno, y Felipe III [IV] el Grande).

⁶¹⁴ Es especialmente significativa la presencia de la espada, símbolo de la justicia y del poder de los monarcas, ya que en el ceremonial de la corona de Aragón el rey la tomaba del altar en su coronación sin que nadie se la entregara. Sobre la importancia de esta simbología en las monarquías de la Edad Moderna, M. A. VISCEGLIA: “La manifestación del poder a través de los ritos y ceremonias”, *Libros de la corte.es*, 2 (2010), pp. 60-65 [última consulta, junio de 2015].

⁶¹⁵ Las pinturas que forman parte de esta serie tienen los siguientes números de inventario del Museo del Prado: MNP, P-3952; MNP, P-3953; MNP, P-5042; MNP, P-5043; MNP, P-5044; MNP, P-5228; MNP, P-5537; MNP, P-5866; MNP, P-5867; MNP, P-5868; MNP, P-5869; MNP, P-5870; MNP, P-5871; MNP, P-5872; MNP, P-5873; MNP, P-5874; MNP, P-5875; MNP, P-5876; MNP, P-5877; MNP, P-5878; MNP, P-5879; MNP, P-5880; MNP, P-5881; MNP, P-5882; MNP, P-5883; MNP, P-5884; MNP, P-5885; MNP, P-5886; MNP, P-5887; MNP, P-5888; MNP, P-5889; MNP, P-7422; MNP, P-7423; MNP, P-7424; MNP, P-7425; MNP, P-7426; MNP, P-7427; MNP, P-7428; MNP, P-7429; y MNP, P-7664.

localizado un posible boceto atribuido a Velázquez⁶¹⁶– y el del emperador Fernando III. Ambos aparecen registrados en el inventario de pinturas del real sitio redactado tras la muerte de Carlos II⁶¹⁷, si bien no tenemos constancia de que se hayan conservado.

La presencia de ambas pinturas en esta sala se debía a que, tras la victoria de Nördlingen, había intención de dedicar una sala del palacio un retrato del infante-cardenal, tal y como recogieron los *Avisos* de Madrid publicados en Florencia en abril de 1635⁶¹⁸, para completar la galería de victorias militares y retratos ecuestres iniciada en el Salón de Reinos, aunque desconocemos más datos sobre este tema.

Es posible que en esta sala, o tal vez en sus inmediaciones, estuvieran también ubicados los ocho retratos de los duques de Milán –título que también ostentaba el rey de España desde tiempos de Felipe II– mencionados en el inventario del real sitio de 1701, de mano anónima y de los que actualmente se conservan tres en el Museo del Prado⁶¹⁹.

La galería del Prado. El Coliseo y el Casón

Esta galería, que fue la última en ser concluida, alojaba dos importantes estancias públicas del real sitio, el Coliseo y el Casón, además de parte de las estancias privadas de los soberanos dotadas de miradores con vistas a los jardines⁶²⁰.

Sobre esta zona del palacio son muy escasos los datos que conocemos relativos a esta época. Probablemente, con motivo de la inauguración del Coliseo el

⁶¹⁶ E. GARCÍA HERRAIZ: “Un nuevo retrato del cardenal infante don Fernando, conmemorando la victoria de Nördlingen (1634), *Archivo Español de Arte*, 330 (2010), pp. 159-172. El retrato pintado al óleo sobre lienzo, actualmente en una colección particular, tiene unas medidas de 102 x 81 cm.

⁶¹⁷ “Una pintura de tres varas y media de alto y dos varas y quarta de ancho [294 x 189 cm] con un retrato a cavallo del señor emperador fernando terzero con marco tallado y dorado tasada en treinta doblones [1.800 reales]” y “otro retrato a cavallo del mismo tamaño y marco del señor ynfante Cardenal tasado en 30 doblones [1.800 doblones]” (*Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, p. 294, asientos 218 y 219).

⁶¹⁸ *Avisos* de Madrid, 28 de abril de 1635 (ASF, MPr, filza 4.960, ff. 875v-877).

⁶¹⁹ MNP, P-574; MNP, P-3376 y MNP, P-3568.

⁶²⁰ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, pp. 112 y 114.

4 de febrero de 1640 toda la decoración de las salas que componían esta crujía fue remodelada, aunque desconocemos qué obras se eligieron y cómo fue su distribución ⁶²¹.

• *El Coliseo*

Las obras para la construcción del teatro del palacio, denominado Coliseo, comenzaron en 1638, y a partir de su inauguración el 4 de febrero de 1640 el real sitio contó con un espacio específico destinado a la representación de grandes comedias de aparato, a imitación de los modelos italianos, acondicionado con los más modernos elementos escenotécnicos ⁶²².

Distintos autores han subrayado la innovación que supuso su creación al consistir en un edificio independiente, al mismo tiempo comunicado con los aposentos reales y, sobre todo, construido *ex novo* para acoger representaciones teatrales, dado que no existía ningún espacio de estas características en otros sitios reales ⁶²³.

Conocemos su disposición gracias a los distintos planos conservados relativos a la distribución del público en las representaciones. La planta de la sala era una solución intermedia entre la traza oval y el diseño en U, y se aproximaba

⁶²¹ Barbara von Barghahn hizo un intento de reconstrucción de la decoración de las estancias de esta crujía basándose en los planos de Robert de Cotte y en los datos del inventario de 1701, pero sus conclusiones nos resultan una mera hipótesis, debido a la falta de datos de esta zona del edificio durante el reinado de Felipe IV (B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 277-316).

⁶²² Sobre el teatro cortesano en esta época O. ARRONIZ: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Book, 1982; M. R. GREER y J. E. VAREY: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997. Respecto a las distintas fiestas y representaciones teatrales celebradas en el real sitio continúa siendo fundamental el trabajo de J. ALENDA Y MIRA: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas...*, *op. cit.*, y M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

⁶²³ Sobre este tema véase M. A. FLÓREZ ASENSIO: "El coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano", *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 171-195; M. TORRIONE: "El Real Coliseo del Buen Retiro", en M. TORRIONE (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322; M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, *op. cit.*, pp. 79-107; y J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 367-370.

bastante a las del teatro mediceo del Palacio Pitti en Florencia, al Olímpico de Sabbioneta o al Farnesio del Palacio della Pilotta de Parma ⁶²⁴.

Calderón de la Barca definió el Coliseo como

[...] de forma abobada, que es la más a propósito para que casi ygualmente se goze desde cada una de sus partes. Está vestido de tres órdenes de balcones, y aunque enfrente del theatro [escenario], en su primer término, buela uno q. llena el semicírculo del óbalo quedando en forma de media luna, a el q. se entra por el cuarto de su Majestad ⁶²⁵.

La sala o patio de butacas no difería mucho del habitual esquema de los corrales de comedias castellanos. Era plana y alargada, con 37 metros de largo por 23 de ancho, según la reconstrucción planteada por Rafael Maestre ⁶²⁶. Los aposentos se distribuían en vertical a su alrededor, en tres alturas de palcos a cada lado. Enfrente del escenario el alzado se dividía en tres aposentos bajos para los aljeros; una cazuela más arriba, la luneta o palco real y sobre ella una última cazuela alta aunque, como recoge Calderón, Felipe IV gustaba de seguir las comedias desde el patio, “por gozar del punto ygal de la perspectiva” y lo hacía sobre un sitio preparado al efecto que se cubría con valiosas alfombras ⁶²⁷. Cuando la representación se abría al pueblo, el público accedía al edificio por la plaza grande del real sitio, mientras que la familia real y los miembros de la corte lo hacían desde el palacio.

Las innovaciones del Coliseo en el ámbito técnico se centraron en el escenario, casi tan grande como el patio, que quedaba aislado de éste sin que el espacio

⁶²⁴ Respecto al nacimiento y estabilización del edificio teatral moderno, véase L. BENEVOLO: *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*, 2 vols., Barcelona, Gustavo Gili, 1981, vol. 2, pp. 871-894.

⁶²⁵ P. CALDERÓN DE LA BARCA: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 3 de marzo de 1680, transcrito en M. TORRIONE: “El Real Coliseo del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 299.

⁶²⁶ R. MAESTRE: “Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro”, en J. M. DíEZ BORQUE (ed.): *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de teatro clásico. Almagro 1990*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 185-197.

⁶²⁷ “Se forma abajo un sitio levantado una vara del suelo. Este se cubrió de riquisimas alfombras que felices lograron mantener un camon [cancel] de brocado encarnado, fundadas sus puertas en doradas molduras cuyos cuatro lados terminavan ramilleteros de oro, prosiguiendo la techumbre con disminución de las propias molduras y brocado, y rematando en un vellísimo florón de oro” (P. CALDERÓN DE LA BARCA: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, reproducido en M. TORRIONE: “El Real Coliseo del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 299).

destinado al público le rodeara, según la tradicional disposición del teatro español. El marco de representación o embocadura estaba perfectamente establecido gracias a un muro frontal que recorría el proscenio a una altura de 1,40 metros. En su parte central quedaba una gran apertura protegida por una cortina que se descorría durante la representación. A partir de ahí el escenario, en ligera inclinación, iba estrechándose por las mayores dimensiones de los decorados o mutaciones hasta un vano final que se abría a los jardines del sitio, que en ocasiones era utilizado como fondo de la representación.

Respecto a la autoría del diseño del teatro, Juan Luis Blanco Mozo atribuye la traza a Cosme Lotti, el ingeniero toscano llegado a España en 1626 en respuesta a la petición que el conde-duque de Olivares había hecho al duque de Pastrana, embajador español ante la Santa Sede, solicitando “un fontanero hábil” para las residencias reales. Si bien a su llegada a la corte se ocupó inicialmente de los jardines y fuentes de los sitios reales, posteriormente pasó a encargarse también de la organización de festejos, gracias a su habilidad para la creación de autómatas, la escenotecnia y los fuegos de artificio, que puso en práctica de forma espectacular en las numerosas representaciones teatrales celebradas en el Coliseo del Buen Retiro ⁶²⁸.

Blanco Mozo también apunta que el diseño general del Coliseo estuviese bajo la responsabilidad del maestro mayor Alonso Carbonel, como se puede intuir por la similitud demostrada en el modo de resolver la ejecución de un gran espacio diáfano, muy parecida a la solución dada por el arquitecto madrileño en el Casón ⁶²⁹.

Por el contrario, Teresa Chaves ha atribuido sin embargo la traza únicamente a Carbonel, dejando al florentino solo el papel de asesor técnico ⁶³⁰.

⁶²⁸ Sobre su llegada a España y los distintos trabajos que realizó en la corte, véase D. GARCÍA CUETO: “Introduttione al Tempio dell’Eternità: un giardino allegorico ideato da Cosimo Lotti per Filippo IV re di Spagna”, en C. MAZZETTI DI PIETRALATA (ed.): *Giardini storici: artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Roma, Gangemi, 2009, pp. 235-258; y J. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS: “‘Ianua Palladis, Templum Virtutis Honorisque’: An Instructional Garden of Automata Devised by Cosimo Lotti for the Count-Duke of Olivares”, en M. VON BERNSTORFF y S. KUBERSKY-PIREDDA (coords.): *L’arte del dono...*, *op. cit.*, pp. 183-199.

⁶²⁹ J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, p. 370.

⁶³⁰ M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, *op. cit.*, p. 79.

• *El Casón*

Respecto a la construcción del Casón, en febrero de 1637 se decidió que para “mayor adorno de la casa del sitio de Buen Retiro” Alonso Carbonel construyese “un salon entre los dos jardines altos de las flores”, en donde ese año se habían colocado en uno de ellos –el jardín de los Reinos– las estatuas de bronce de los *Planetas* enviadas desde Flandes por el cardenal-infante. Para la obra se entregaron al arquitecto 26.000 ducados y debía quedar concluida en enero de 1638⁶³¹.

El espacio elegido para su construcción era en el que anteriormente se había comenzado a hacer una gruta diseñada por Cosme Lotti y a la que tal vez corresponda el diseño que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid⁶³², que cuando fue entregado a Olivares en 1634 iba acompañado de una maqueta⁶³³ y para cuya construcción se hicieron distintos pagos al cantero Eugenio Montero en septiembre de 1636, si bien por su elevado coste finalmente la idea se desechó⁶³⁴.

Como Blanco Mozo ha señalado, es poco lo que se puede decir de esta construcción dado que se han perdido los planos y las escrituras de obligación que el maestro mayor suscribió con los contratistas particulares, pero gracias a Palomino

⁶³¹ Sobre este tema véase M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*, p. 37; J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 224; y J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 363-369.

⁶³² AHPM, prot. 5283, f. 636.

⁶³³ El embajador florentino informaba a su corte que Cosimo Lotti le había dicho “*che gli è stato ordinato di fare il disegno d'una bella grotta p i giardini del nuovo Palazzo; ma che havendo bisogno di 100 scudi p fabricarne il modello, si stá sempre dietro a metterli insieme, pero che le nuove impos[izion] sopra il carbon, et sopra la neve, sarebbono state sufficieni a pagare il disegno, et l'opera intera*”. Carta del comendador de Sorano al Sr. Bali Cioli, Madrid, 4 de marzo de 1634 (ASF, MPr, filza 4.960, f. 116v).

⁶³⁴ En 1634 se pensó en sustituir la gruta por una pajarera debido a su elevado coste (*Avisos* de Madrid, 11 de mayo de 1634; ASF, MPr, filza 4.960, f. 125 r y v), pero finalmente fue construida en 1636. Sobre este tema, M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*, p. 37; J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 117; G. MARTÍNEZ LEIVA: “En torno a Cosme Lotti: nuevas aportaciones documentales”, *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, núm. 3 (2000), pp. 323-354; y J. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS: “‘Janua Palladis, Templum Virtutis Honorisque’: An Instructional Garden of Automata...”, *op. cit.*, en especial pp. 190-192, donde este autor descarta que esta traza correspondiera a una gruta destinada al Retiro.

sabemos que la sala, de gran tamaño, recibía el nombre de “el Casón [...] por haber estado informe” hasta que fue decorada al fresco por Luca Giordano⁶³⁵.

En un memorial de 1637 Carbonel informaba de que, siguiendo las trazas del salón, escaleras y entresuelos que había presentado al rey, el salón estaría dotado de un balcón interior que recorrería toda la estancia, probablemente a imitación del que había en el Salón de Reinos, para facilitar de este modo la contemplación de las fiestas que tuvieran lugar en su interior. Se harían de cantería las ventanas y “los espejos” o campos resaltados colocados en la fachada, y el chapado y solado del interior sería de mármol, al igual que los adornos de puertas, ventanas y “del requadro para la estatua de Su Mag”, en alusión a la escultura ecuestre en bronce que Pietro Tacca estaba haciendo en Florencia por encargo de la corte española. Además, en el jardín anejo al Casón también se colocaron “las fuentecillas que se han de traer de la guerta del condestable”, que se colocarían en “las quatro esquinas del salon por la parte de afuera donde estan dibuxadas en la traza”⁶³⁶.

Seguramente también aluden a esta estancia del palacio los pagos realizados en 1637 al marmolista Juan Francisco Sormano para labrar veinte basas “de piedra marmol de los montes de Toledo [...] para el salón que se esta haziendo en Buen Retiro”⁶³⁷.

Carbonel debió cumplir con los plazos de ejecución, ya que el 21 de enero de 1638 se murmuraba en la corte que “S. M. dicen se vendrá pronto del Pardo al Buen-Retiro, y en el salonazo que allí se hace, se tendrán grandes fiestas”⁶³⁸.

No tenemos constancia hasta entonces de la existencia de una estancia específica en los palacios reales para albergar un salón de baile y tampoco parece que haya sido una práctica habitual en el contexto europeo.

Respecto a la configuración interior de la gran sala central en donde poder celebrar saraos y otras diversiones, se trataba de un amplio espacio diáfano dividido en tres alturas. El piso inferior estaba situado a ras de suelo y tenía comunicación

⁶³⁵ A. A. PALOMINO: *El Museo pictórico y escala óptica* [1794], 3 vols., Madrid, Aguilar, 1947, vol. III, p. 520.

⁶³⁶ Así consta en el memorial que redactó Alonso Carbonel relativo a la construcción del Casón fechado el 5 de febrero de 1637 (AGS, OB, leg. 309, doc. 255-bis).

⁶³⁷ Abril y julio de 1637; M. AGULLÓ COBO: *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte, 2005, p. 300.

⁶³⁸ Madrid, 21 enero 1638 [RAH, Jesuitas, T. 119, ff. 178-179, publicada en P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, Tomo II, p. 304].

directa con los “jardines altos de las flores” ubicados al norte y al sur de la sala, a los que se accedía a través de las cinco puertas de cada una de las fachadas laterales. La planta intermedia estaba dotada de cinco ventanas en cada uno de sus laterales y un balcón interior que recorría todo el perímetro de la estancia. Y por último otra hilera de cinco vanos ubicados sobre la línea del entablamento, en los lunetos de la bóveda encamionada de madera que cubría la sala y que años más tarde sería decorada por Luca Giordano, permitían que la estancia estuviera excelentemente iluminada.

La sala central del Casón estaba precedida en los testeros por dos pequeñas estancias de planta rectangular que servían de magníficas antesalas y comunicaban, a través de puertas colocadas en enfilada, por un lado con los jardines, y por el otro con las estancias privadas de la familia real en el palacio, que años más tarde también fueron decoradas por el pintor napolitano a finales del reinado de Carlos II.

Respecto al aspecto exterior de esta parte del edificio, según Blanco Mozo, posiblemente fue uno de los más monumentales que en esta época se podría encontrar en el Buen Retiro, gracias a los vanos que articulaban sus fachadas, que se combinaban en perfecto orden y simetría con una rica decoración arquitectónica consistente en una alternancia de frontones y campos de mármol resaltados sobre ladrillo.

La escalera de bufones

Ubicada en la torre del reloj —denominada así por el instrumento horario que se colocó en su parte superior en 1633⁶³⁹—, ésta era la única escalera claustral del palacio, junto con “la del rey”, frente al resto que seguían el modelo renacentista italiano consistente en dos tramos paralelos unidos por un único rellano.

Sabemos que lindaba con el cuarto de la infanta y con el de la reina⁶⁴⁰ y que, según Palomino, era utilizada por la familia real para tomar los coches y acceder al jardín de los Reinos⁶⁴¹.

⁶³⁹ El reloj fue colocado por el religioso de la orden del Carmen Descalzo Jerónimo Juan de la Madre de Dios el 10 de noviembre de 1633, y su coste ascendió a 400 ducados (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764 y AVOT, leg. 169-2, s. fol.).

⁶⁴⁰ Así consta en el inventario de pinturas del real sitio redactado hacia 1661, en dos entradas: “Estan junto a la escalera de los bufones en el qº de la infanta” y “Esta en la pieza junto a los bufones en el qº de la Reyna”.

⁶⁴¹ A. A. PALOMINO: *El Museo pictórico...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 233-234.

Revestida en su interior con trabajos de “chapeado”⁶⁴², debe su nombre a las seis pinturas de bufones de cuerpo entero realizadas por Velázquez hacia 1634 que la decoraban⁶⁴³: el bufón *don Juan de Austria, Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*, el sugerente retrato de *Pablo de Valladolid*⁶⁴⁴, el de *Calabacillas*⁶⁴⁵, el de *Francisco Bazán* –del que solo se conserva una copia– y un sexto, actualmente perdido, de *Cárdenas, el bufón toreador*⁶⁴⁶.

Desde la Antigüedad, los bufones preservaban en los ámbitos palatinos un rudimentario derecho de existencia de la crítica y la burla. No estaban sometidos a la etiqueta y en la corte de Felipe IV, además de divertir, según Saavedra Fajardo –a quien no le gustaba ver que en las mesas de los príncipes, en vez de filósofos, fueran bufones y contrahechos los que marcaran el entretenimiento mediante sus

⁶⁴² AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764.

⁶⁴³ Este conjunto de obras ha sido estudiado en la mayoría de los trabajos dedicados a Velázquez. Entre ellos, queremos destacar los de C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, *op. cit.*, pp. 573-580; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Algunas sugerencias acerca de los ‘bufones’ de Velázquez”, en A. GALLEGO BURÍN (dir.): *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. I, pp. 250-256; J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 140-143; J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “Further Observations on Velázquez’s Portraits of Jesters at the Buen Retiro”, *Gazette de Beaux Arts*, 98 (1981), pp. 163-166; J. LÓPEZ-REY: “On Velázquez portraits of Jesters at the Buen Retiro”, *Gazette des beaux arts*, 97 (1981), pp. 136-166; B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 342-344; I. MATEO: “Velázquez pintor de la comedia humana: los bufones”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte...*, *op. cit.*, pp. 141-150; y más recientemente J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Precisiones sobre algunos retratos de Velázquez”, *op. cit.*, pp. 69-73, que recuerda que buena parte de los cuadros de la serie fueron grabados por Goya entre 1778 y 1779; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 169-176.

⁶⁴⁴ Como acertadamente señaló Julián Gallego, viste de negro, sobriamente, igual que el rey, aunque solo sea un “hombre de placer” [J. GALLEGO: “Manías y pequeñeces”, en M. B. MENA MARQUÉS (com.): *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del “Retrato de enano” de Juan de Van der Hamen)*, Madrid, Museo Nacional del Prado (Catálogo de la Exposición), 1986, p. 21.

⁶⁴⁵ Sobre este tema, H. S. FRANCIS: “Portrait of the Jester Calabazas”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 52/9 (1965), pp. 117-123. Y más recientemente, A. ATERIDO FERNÁNDEZ: “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Portrait of the Jester Calabazas, c. 1631-1632”, en J. PORTÚS PÉREZ (com.): *Diego Velázquez, The early court portraits*, Dallas, Meadows Museum (Catálogo de la Exposición), 2012, pp. 94-96.

⁶⁴⁶ En el Museo del Prado se conservan tres pinturas de esta serie: MNP, P-1198; P-1199; P-1200.

“alabanzas disformes” – eran útiles “espías públicos de los palacios” y solían ser “buenos por las verdades que dicen a los príncipes”⁶⁴⁷.

La presencia de retratos de locos, bufones y “hombres de placer” en los palacios reales de los Austrias no era infrecuente y generalmente se encontraban entremezclados con los de príncipes y caballeros⁶⁴⁸.

Desconocemos las circunstancias en las que se produjo el encargo de este conjunto de retratos, a los que Velázquez dotó de enorme dignidad y gravedad y que fueron pagados al pintor el 11 de diciembre de 1634, destinados a adornar una alcoba el cuarto de la reina, espacio con el que lindaba la conocida como escalera de los bufones. Pero no hay que descartar, como acertadamente ha señalado Cruz Valdovinos, que el encargo se debiera al deseo expreso del rey de inmortalizar, tal y como habían hecho sus antepasados, a sus bufones más apreciados⁶⁴⁹.

Respecto a los motivos por los que la serie fue colocada en un espacio tan poco adecuado para su contemplación como era una escalera claustral –debido a su escasa amplitud y su regular iluminación–, solo podemos señalar que existía un precedente en el real alcázar, ya que en la escalera de la galería del cierzo también fueron inventariados, en 1666 y en 1686, los retratos de varios enanos pintados por Velázquez y de distintos “hombres de placer”, entre ellos el *Pejerón* de Moro, en unas condiciones similares a las que debía tener la escalera de bufones⁶⁵⁰.

Las ermitas

Desde 1632 tenemos constancia de pagos por las obras de construcción de distintas ermitas distribuidas por los jardines del real sitio. Estos edificios, además de permitir a Felipe IV recuperar una devoción rústica, tuvieron otros usos

⁶⁴⁷ D. DE SAAVEDRA FAJARDO: *Empresas políticas* [1640], ed. F. J. Díez de Revenga, Madrid, Planeta, 1988, p. 505, empresa 72.

⁶⁴⁸ Sobre este tema, sigue siendo fundamental J. MORENO VILLA: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, México, Presencia, 1939. Véase también M. B. MENA MARQUÉS (com.): *Monstruos, enanos y bufones...*, *op. cit.*; F. BOUZA ÁLVAREZ: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991; y F. BOUZA ÁLVAREZ: *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 180–213.

⁶⁴⁹ J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁵⁰ Y. BOTTINEAU: “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVIII^e siècle”, *Bulletin Hispanique*, 60 (1958), p. 315.

seculares y se construyeron siguiendo el modelo de las trece ermitas que el rey había ordenado edificar en el real sitio de Aranjuez a su regreso de Cataluña en 1626, viaje durante el que visitó el monasterio de Montserrat⁶⁵¹, en cuyas capillas probablemente estaban inspiradas⁶⁵², o las siete que el duque de Lerma había construido en los jardines del palacio de su villa solariega⁶⁵³.

Como ha señalado Blanco Mozo, los estudios sobre el tema arrastran numerosos errores⁶⁵⁴. En el plano de Teixeira aparecen representadas seis: San Antonio de los Portugueses, San Pablo, San Jerónimo, San Bruno, San Juan y Santa María Magdalena. Y en 1642 se construyeron otras cuatro, que en 1649 fueron demolidas⁶⁵⁵. Además, las ermitas de San Jerónimo y Santa María Egipciaca son, con toda probabilidad, las que en algún momento aparecen mencionadas en la documentación bajo las advocaciones de San Isidro y la Magdalena, respectivamente.

Todas ellas estaban construidas, al igual que el palacio, con ladrillo y piedra barroqueña para los marcos de puertas y ventanas y arrimaderos de azulejos de Talavera. Al exterior, todas se remataban con chapiteles de pizarra, salvo la ermita de San Pablo, cerrada al exterior con un tejado a dos aguas. Solían constar de dos pisos y en su interior disponían de una capilla con retablo decorado con esculturas y

651 Respecto a la estancia de la familia real en Montserrat, sabemos que el primer día visitaron cinco de las trece ermitas, comenzando por la de san Dimas, y aunque al día siguiente quisieron acudir a conocer el resto, debido a la lluvia y a lo escarpado del terreno tuvieron que posponerlo hasta el siguiente día por la tarde. “Relacion de lo que en el viaje que han hecho Su Mag^d y alz^s desde el monasterio de Poblet hasta llegar a esta S^{ta} casa de Monserrate ha pasado y de la subida y baxada de su M^d y alz^s a las hermitas” (BNE, mss. 3.827, ff. 193-196).

652 J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 81.

653 El Papa Paulo V concedió en 1609 a los fieles que orasen en cada una de las siete ermitas las mismas indulgencias que gozaban los que visitaban las siete iglesias de Roma, y actualmente, solo se conserva la del Humilladero. Sobre este tema y sus precedentes en España, A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio*, 15-16 (2009-2010), pp. 135-148, en especial pp. 136-140.

654 Sobre las distintas ermitas del Retiro, su decoración y sus usos durante el reinado de Felipe IV, véase M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*, pp. 39-44; J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*; J. DE CORRAL: “Las ermitas del Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986), pp. 27-35; B. VON BARGHAHN: *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro...*, *op. cit.*, pp. 391-401; y J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1669)...*, *op. cit.*, pp. 340-357.

655 J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 126.

pinturas, frontales de jaspe y todo el mobiliario y ornamentos litúrgicos necesarios para la celebración del culto, además de salones y distintas estancias en donde los visitantes podían merendar, descansar o disfrutar de pequeños espectáculos teatrales. Rodeadas de jardines ornamentados con fuentes y estatuas, algunas también disponían de pequeños estanques, así como de grutas y fuentes de engaño, muy alabadas por los viajeros.

La ermita de san Pablo, que debía su advocación al iniciador de la vida anacoreta, fue una de las primeras en comenzar a ser edificada en 1632 y era una de las más cercanas al palacio, por lo que la familia real se refugió en ella cuando se declaró un incendio en el cuarto real en febrero de 1640. De planta cuadrada, estaba precedida por una pequeña plaza rectangular en la que se instaló un jardín y varias fuentes y para donde Bartolomé Zumbigo entregó en 1637 otras “dos tazas y dos pedestales de jaspe de san Pablo”⁶⁵⁶ y el milanés Giovanni Antonio Ceroni realizó una escultura de piedra del santo titular de la ermita⁶⁵⁷. Respecto al interior, es muy posible que el altar mayor de la capilla, para la que en 1633 se hizo un retablo, estuviera adornado con el lienzo de la *Visita de san Antonio Abad a san Pablo ermitaño* de Velázquez que se mantuvo allí hasta mediados de siglo, cuando la ermita fue remodelada y decorada por Mitelli y Colonna⁶⁵⁸. Asimismo, también tenemos noticia de que en 1633 se adquirió para alhajar el interior, una colgadura de paño verde⁶⁵⁹.

La ermita de San Juan, comenzada a construir en 1633, era la más amplia de todas y estaba destinada a servir como residencia del alcaide. De planta cuadrada y dotada de un chapitel, tenía adosada la vivienda utilizada con frecuencia por Olivares, que instaló en uno de los cuartos parte de su biblioteca⁶⁶⁰. En 1633 se

⁶⁵⁶ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁵⁷ M. L. CATURLA: *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁵⁸ En el inventario de 1701 aparece en la ermita de San Antonio, aunque es posible que fuera trasladada a este lugar desde la de San Pablo a finales de la década de 1650 por la intervención que hicieron en dicha ermita Mitelli y Colonna. Sobre esta pintura, D. ANGULO ÍÑIGUEZ: “El ‘San Antonio Abad y San Pablo ermitaño’ de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer”, *Archivo Español de Arte*, 73 (1946), pp. 18-34; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁶⁵⁹ Así consta en la cuenta de gasto que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro entre 1633 y 1634 (BNE, Mss. 7.797, f. 172, asiento 1).

⁶⁶⁰ El 8 de noviembre de 1633 se emitió una cédula por la que el rey ordenaba que todo lo que se había edificado y edificase en la ermita de la advocación de San Juan “sirviese y fuese

hicieron pagos al milanés Juan Antonio Ceroni por el retablo que realizó de piedra de Tamajón, que ese mismo año fue dorado por Miguel Viveros y Pedro Núñez también entregó varias pinturas con destino a esta ermita. Asimismo, en 1633 también se hicieron pagos y se colocaron en la capilla una reja y un cuadro, si bien ignoramos su autoría y temática⁶⁶¹. Gracias al inventario del real sitio redactado tras la muerte de Carlos II sabemos que el retablo –“que hiço por su cuenta en blanco” Alonso Carbonel⁶⁶²–, estaba compuesto por varias pinturas, entre las que destacaba una de *san Juan en el desierto* de gran tamaño obra de Tintoretto⁶⁶³. Es probable que también formaran parte de la decoración fundacional de la ermita la pareja de cuadros de la vida de san Juan atribuidos en el inventario de 1701 a Felix Castelo⁶⁶⁴, que actualmente se conservan en el Museo del Prado –el *Banquete de Herodes* y el *Bautismo de Cristo*– atribuidos a Alessandro Turchi, cuya presencia está documentada en los inventarios del real sitio⁶⁶⁵. En 1637 tenemos

precisam^e bibienda fixa del alcay[d]e, siempre que qualquier de los Reyes, sus subcesores asistieren, y estubieren en aquel sitio, sin que p' ningun caso en ningun tpo forma y manera se pudiese dar ni acomodar en ella, en semejantes ocasiones a otra ninguna persona, por prehememente oficio q tubiese” en la dicha casa real” (AGP, BR, 11. 731, exp. 57).

⁶⁶¹ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁶² AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, Cuentas extraordinarias libradas por el conde-duque de Olivares, pliego 55.

⁶⁶³ “[869] Una pintura la principal del retablo de tres varas de alto y dos de ancho con un San Juan Bautista en el desierto original de Jacobo Tintoretto tasada en doscientos doblones – 12.000” (*Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II...*, *op. cit.*, vol. II, p. 346, asiento 869).

⁶⁶⁴ A juzgar por la atribución, las medidas y los marcos con los que aparecen descritos en el inventario de 1701 y 1716, es muy posible que estos cuadros con escenas de la vida de san Juan formaran parte de una misma serie, junto con otro que no se ha conservado: “Numº 398. Una de dos varas de largo y vara y media de alto de S^o Juan Bautista en el Jordan bautizando algunas personas de mano de Phelix Castelo con marco tallado y dorado”; “Numº 400. Otra de dos varas de largo y vara y media de alto con la mesa del rey Herodes y Herodías pidiendole la caveza del Baup^a de mano de Phelix Castelo con marco tallado y dorado”; “Numº 396. Una pintura de dos varas de largo y vara y m^a de alto de la degollacion de Sn Juan Baup^a original de Phelix Castelo con marco tallado y dorado”.

⁶⁶⁵ El *banquete de Herodes* (MNP, P-6165) y el *Bautismo* (MNP, P-5133) figuran con los asientos 398 y 400 en el inventario de 1716 y con los números 277 y 342 –que aún se conservan en los respectivos lienzos– en el realizado entre 1787 y 1789. Sobre este tema G. FINALDI: “Works by Alessandro Turchi for Spain and an unexpected Velázquez connection”, *The Burlington Magazine*, 1256 (2007), en especial pp. 754-756.

constancia de nuevos pagos destinados al amueblamiento y decoración de esta ermita, esta vez por chimeneas, bufetes para sostener los tableros de jaspe y pilas de este mismo material, así como por un frontal de alabastro y jaspe destinados a las estancias que, en algunos documentos, aparecen denominadas con el término “camarines”⁶⁶⁶. Y respecto al exterior, sabemos que estaba adornado con distintas fuentes procedentes de la huerta del condestable que se fueron colocando una en 1634, y algunas más en 1637 y 1638⁶⁶⁷.

En 1634 ya estaban construidas las ermitas de San Bruno, Santa María Magdalena –también denominada en ocasiones Santa María Egipcíaca– y San Jerónimo –a la que también se alude en la documentación como San Isidro–, que disponían de jardines y grutas y eran utilizadas para disfrutar de meriendas campestres y como marco de pequeñas representaciones teatrales⁶⁶⁸. Las noticias que tenemos relativas a su disposición y decoración son muy difusas.

La ermita de Santa María Egipcíaca o de la Magdalena, situada muy cerca del camino de Alcalá, constituía un emplazamiento privilegiado para recibir a las visitas de alto rango que llegaban a la ciudad, como ocurrió cuando el duque de Módena visitó el real sitio en 1638. Comenzada a construir bajo la dirección del maestro de obras Juan de Aguilar en 1634, sabemos que disponía de una gruta y una vivienda para el ermitaño que la habitaba y respecto a su decoración, sabemos que en 1636 se colocaron en dicho espacio y en los jardines distintas “bolas, pedestal, impostas y losas”⁶⁶⁹. También tenemos constancia de que en 1637 Juan de Solís, quien ya había realizado anteriormente para la decoración del real sitio cinco pinturas de santos anacoretas, pintó con destino a esta ermita cuatro “países y una figura de Baco y un pedestal de retablo y otras cosas” por los que recibió 1.038 reales⁶⁷⁰. Es posible que en ese año también se colocara en la ermita un vaciado en bronce de la *Piedad* de Miguel Ángel, instalado sobre un pedestal pentagonal del mismo material decorado con relieves de figuras de ángeles portando los instrumentos de la Pasión y fragmentos de piedras duras, del que desconocemos su paradero. Como publicó hace algunos

⁶⁶⁶ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, pp. 113, 119 y 120.

⁶⁶⁸ Véase los pagos por las distintas intervenciones que se realizaron en ellas en *Ibidem*.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 119.

años David García Cueto, esta valiosa obra fue remitida a España en 1627 por el cardenal Innocenzo Massimi, antiguo nuncio pontificio en Madrid, como regalo al conde-duque de Olivares. Y aunque inicialmente estaba destinada a la iglesia fundada por el padre de don Gaspar en su villa solariega situada en las inmediaciones de Sevilla —que el valido remodeló y elevó a la categoría de colegiata— finalmente don Gaspar prefirió destinarla al Buen Retiro para alhajar uno de los espacios de recepción por el que los ilustres visitantes accedían al real sitio, añadiendo así otra pieza excepcional al conjunto de obras maestras reunidas por Olivares para la decoración del palacio ⁶⁷¹.

Respecto a la ermita de San Bruno, construida bajo la dirección del maestro de obras Lucas Rodríguez, sabemos que era de planta rectangular rematada con un chapitel de pizarra y contaba con un edificio adosado y una pequeña fuente a la entrada realizada por el marmolista Pedro de Tapia “parte della de marmol natural y parte de los finxido” ⁶⁷². Su decoración fue costeada por el comerciante judío de origen portugués Manuel Cortizo de Villasante, en su intento de pasar a formar parte del escalafón cortesano. En 1637 hay constancia de que se colocaron en la ermita distintas piezas de mobiliario, un Nacimiento y “cinco cuadros grandes y de payses pequeños” y también sabemos que en esa fecha Juan Francisco Soriano estaba trabajando en cinco peanas de mármol de san Pablo para la gruta de la ermita ⁶⁷³. Dos años más tarde Juan de Caramanchel hizo una remodelación de dicha gruta con “conchas, riscos, vidrios y colores”, Bartolomé Zumbigo realizó cuatro peanas de jaspe de san Pablo “para quatro cabeças”, además de dos tazas también de mármol de san Pablo, el escultor Antonio de Herrera hizo cinco estatuas de piedra y Simón López se ocupó de las pinturas, así como del techo de la ermita ⁶⁷⁴. Tal y como aparece marcado en el plano de Teixeira con el número 95, aneja a la ermita se encontraba una “sala de las burlas”, en la que sin duda los visitantes podrían “refrescarse” durante las meriendas y veladas que allí se organizaban.

⁶⁷¹ Sobre la llegada de la escultura a España, D. GARCÍA CUETO: “De la *Piedad* a la Virgen de las Angustias. Una copia de Miguel Ángel donada por Innocenzo Massimo para el Buen Retiro”, *Goya. Revista de arte*, 336 (2011), en especial p. 221.

⁶⁷² Se libró carta de pago el 6 de mayo de 1637 ante el escribano Pedro de la Torre (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764).

⁶⁷³ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁷⁴ AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 122.

La ermita de san Jerónimo o san Isidro⁶⁷⁵, construida a partir de 1634 bajo la dirección del maestro de obras Juan de Aguilar, también era de planta cuadrada, estaba rematada por un chapitel, disponía de un edificio adosado destinado a la vivienda del ermitaño y tenía en su parte posterior un estanque que servía como lugar de pesca que se comunicaba con el estanque grande a través de un canal navegable. Su interior estaba decorado con una interesante combinación de obras profanas y religiosas, entre las que destacan cuatro copias de las pinturas que Tiziano había hecho para el camerino de alabastro de Alfonso de Este en Ferrara, que llegaron al real sitio a través de Jerónimo Villanueva, así como distintos bodegones⁶⁷⁶. El 18 de abril de 1635 se contrató a Jusepe Leonardo para que realizara distintas pinturas —de las que desafortunadamente desconocemos su temática— en la pieza baja “al óleo y al temple como convenga las paredes techo y lados de ella por todas partes de adentro”, siguiendo las instrucciones de Alonso Carbonel, maestro mayor del real sitio y por las que cobraría 34.000 maravedíes⁶⁷⁷. La decoración tenía que estar acabada para el día de san Juan de dicho año y entre las condiciones que se le impusieron se incluía que pintara al óleo las historias que Francisco de Rioja, bibliotecario del conde-duque de Olivares y de Felipe IV, “escogiere y señalar y en las figuras sueltas o solas del mismo modo cada cosa para el lugar que tocare”⁶⁷⁸, pero finalmente se suspendió la realización de los trabajos⁶⁷⁹. En relación con la decoración de la ermita, también se conserva el contrato fechado el 28 de abril de 1638 por el que Antonio de Herrera se comprometió a labrar cinco figuras de cuatro pies cada una, dos de piedra de Tamajón de las figuras de Venus y Adonis, y las de los Reyes Magos en alabastro, que se debían colocar en los nichos hechos bajo la dirección de Alonso Carbonel⁶⁸⁰.

⁶⁷⁵ Como acertadamente ha señalado José Manuel Cruz Valdovinos, se trataba de un santo no eremita pero campesino y aficionado a la oración en soledad, además de patrono de la Villa de Madrid (J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 164).

⁶⁷⁶ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asientos 6 y 12. Actualmente, desconocemos el paradero de estas piezas.

⁶⁷⁷ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁷⁸ M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO: “Artistas madrileños (1592-1850)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57 (1953), pp. 176-178.

⁶⁷⁹ Sobre la suspensión del encargo, AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, pliego 162.

⁶⁸⁰ M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO: “Artistas madrileños (1592-1850)”, *op. cit.*, pp. 143-144.

Por último la ermita de San Antonio de Padua, que también fue denominada “de los portugueses” debido a que fue construida con fondos del Consejo del reino luso, es la que mejor conocemos de todas las ermitas, ya que se han conservado un dibujo de su planta y su exterior entre los apuntes realizados con motivo de la estancia en Madrid del conde de Sandwich⁶⁸¹ y también fue inmortalizada en distintas estampas. Fue comenzada a edificar en 1635 con trazas de Alonso Carbonel y su construcción provocó una nueva ampliación de los terrenos del real sitio que prácticamente duplicó su superficie. El edificio, de planta cuadrada y rematado con un chapitel cubierto de pizarra, consistía en dos hileras de sillares sobre los que se levantaba la fábrica de mampostería y ladrillo con las esquinas de piedra berroqueña y su acceso se hacía atravesando un pequeño foso, ya que estaba rodeada en todo su perímetro por uno de los canales que recorrían los jardines del real sitio, de forma lobulada, que conectaban con el estanque grande. El pórtico de ingreso estaba formado por cuatro columnas de mármol y sobre él había una escultura de san Antonio de alabastro. Tras atravesar un zaguán se accedía a la capilla, cuyo interior estaba decorado con dos altares laterales, hechos en jaspe, dedicados a santa Isabel y a san Gonzalo y en torno a ella se disponían pequeñas estancias en las que se colocaron cuatro chimeneas de jaspe de Tortosa⁶⁸². También disponía de una gruta y de varios miradores y fue sede de numerosas fiestas y celebraciones.

Los jardines del Real Sitio, el estanque grande y la leonera

Uno de los mayores atractivos del real sitio del Buen Retiro eran sin duda sus amplios jardines, destinados al deleite del monarca y la familia real, y que aún hoy en día, a pesar de todas las transformaciones, continúan haciendo del recinto un lugar de recreo y descanso⁶⁸³.

Antes de la creación del Retiro, los reyes solían frecuentar los jardines de las diferentes residencias nobiliarias ubicadas en la zona del Prado, pero con la

⁶⁸¹ Sobre su estancia en Madrid y los dibujos incluidos en sus diarios, J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁶⁸² Se libró carta de pago el 13 de junio de 1637 ante el escribano Pedro de la Torre (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764).

⁶⁸³ Sobre este tema, M. NIETO BEDOYA: *La composición del Parque del Retiro: discontinuidad e integración de las formas espaciales de su paisaje*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2008.

construcción del real sitio abandonaron esta práctica, dado que el Retiro les resultaba “*il piú commodo, et migliore*”⁶⁸⁴.

Cuando Felipe IV recibió en diciembre de 1633 las llaves del nuevo palacio del Buen Retiro, el real sitio contaba con algunas zonas dedicadas a jardines y zonas verdes organizadas en forma de recintos autónomos y a partir de 1635 se adquirieron varias huertas y terrenos en los alrededores para ampliarlos aún más, hasta llegar a una extensión aproximada de 170 hectáreas⁶⁸⁵.

Los distintos espacios verdes, que se extendían desde el paseo del Prado hasta el convento de Atocha por un lado y el camino de Alcalá por el otro, carecían de una perspectiva de conjunto. Cada una de las zonas tenía carácter independiente y una estructura diversa y en ellos se conjugaban los fines estéticos con el del suministro de una parte importante de los alimentos para la Casa Real, por lo que junto a flores, también se plantaron frutales y huertas.

En el plano de Teixeira se pueden distinguir las tres grandes zonas que se configuraron en el real sitio: la primera, al noreste del palacio, estaba compuesta por el jardín Ochavado, el estanque lobulado o de las campanillas –que con algunas modificaciones, ha llegado a nuestros días–, y una serie de jardines, jardincillos, viveros y huertas que, regadas por el “Río Chico” y sus canalillos, se extendían hasta el límite del real sitio en dirección al camino de Alcalá. La segunda zona englobaba parte de los olivares y huertas del santuario de Atocha y un gran espacio de terreno yermo que se elevaba en su extremo sur formando un cerrillo que recibía el nombre de san Blas por la ermita que lo coronaba. Y por último, se puede distinguir una tercera zona en la que se incluían el estanque grande, el cazadero de liebres y el campo grande, una enorme extensión sin cultivar que estaba rodeada en todo su perímetro por una doble fila de árboles junto a los cuales, por sus lados norte, este y sur, transcurría el “Río Grande”, un canal que conectaba con el estanque y que podía ser recorrido en barca, que constituía uno de los grandes atractivos del real sitio⁶⁸⁶.

Sabemos que, cuando el rey se encontraba en el Retiro, solía pasear cada día una o dos horas por los jardines –visitando las ermitas, contemplando las aves

⁶⁸⁴ 30 de julio de 1633; *Avisos de Madrid* (ASF, MPr, filza 4.959, f. 849r y v).

⁶⁸⁵ Sobre las sucesivas ampliaciones de los jardines y su articulación, véase A. SANZ HERNANDO: *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 177-204.

⁶⁸⁶ R. MARIBLANCA: *Historia del Buen Retiro*, Madrid, La Librería, 2008, pp. 41-42.

instaladas en el “gallinero”⁶⁸⁷, etc.—, y luego se dirigía a pie, acompañado por la familia real, hasta el convento de Atocha. Y también los miembros de la familia real solían recorrer los espacios verdes del real sitio en pequeños carruajes contruidos para tal fin, o bien disfrutar de ellos desde los numerosos miradores con los que estaba dotado tanto el palacio como distintos edificios del real sitio.

Algunas de las avenidas principales que articulaban el real sitio se decoraron con estructuras abovedadas cubiertas de vegetación y esculturas de mármol. Asimismo, cada uno de los distintos jardines estaba ornamentado a su vez con fuentes y estatuas y en algunas ocasiones también contaban con grutas, fuentes de engaño y estanques —alimentados por canales y norias— de tal modo que, junto con el perfume de las distintas especies vegetales, la estancia en estos espacios constituía un deleite para los sentidos por el sonido del agua y de las aves.

Desde el comienzo de los trabajos de construcción del real sitio hubo una contribución general de distintas ciudades para el embellecimiento de los jardines. De Valencia y Andalucía llegaron limoneros, naranjos y almendros y de reales sitios como El Pardo, Aranjuez y la Casa de Campo numerosas semillas y personal especializado. Asimismo, desde Roma, en 1636 el embajador Castel Rodrigo se encargó de buscar un jardinero y semillas y plantas para el real sitio⁶⁸⁸ y procedente de Italia llegó en 1638 el ingeniero y jardinero Benedetto Babestrelli, junto con cuarenta y cuatro cajas de laurel de Génova y otros árboles⁶⁸⁹. También está documentado que en 1638 Jean de Croÿ, II conde de Solre —amante de la botánica, dueño de uno de los jardines más interesantes de la corte situado en la ribera del Manzanares y mecenas del pintor especialista en bodegones Juan van der Hamen⁶⁹⁰—, hizo traer de

⁶⁸⁷ Sobre este tema, C. GÓMEZ-CENTURIÓN: *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2011, pp. 220-222.

⁶⁸⁸ El marqués de Castel Rodrigo actuó como mediador para que el cardenal Pío se ocupase de adquirir flores para los jardines del real sitio y enviar “persona platica desto para componerlo” (AGS, Estado, leg. 3.150 y ASF, MPr, filza 4.961, s. fol. [entre el 12 de enero y el 26 de abril de 1636]).

⁶⁸⁹ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹⁰ En relación a estos temas, W. B. JORDAN (com.): *Juan de van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional (Catálogo de la Exposición), 2005, pp. 169-182; F. SCHEFFLER Y L. RAMÓN-LACA: “The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the ‘Offering to Flora’ by Juan van der Hamen”, *Garden History*, 33/1 (2005), pp. 135-145.

Génova 6.300 plantas de diversos géneros para los plantíos del Retiro⁶⁹¹. Además, en enero de 1636 se trasladaron desde Bruselas un grupo de jardineros flamencos para trabajar en el real sitio, a cuyo frente estaba Juan Barrón o Juan de la Barra⁶⁹². Y en 1639, desde Brabante, Jacques Van Ophen, “por ser persona práctica en la materia” se ocupó de remitir flores para el real sitio⁶⁹³.

En cuanto a las especies elegidas, gracias a las cuentas conservadas tenemos constancia de la plantación de claveles, jazmines, rosales, cipreses, 1.405 árboles de avellano, 1.700 frutales –principalmente cerezos, guindos y naranjos– y 450 álamos que se colocaron en las calles del entorno del estanque.

Algunos jardines tenían un carácter íntimo y privado y eran de acceso restringido para la familia real, como los situados a ambos lados del Casón, denominados de forma genérica “jardines altos” y más específica “jardín de los Reinos” o “jardín alto donde están las figuras de bronce”, ubicado entre el Casón y el jardín del caballo. Sin embargo, otros tenían un uso más público, como el jardín de la reina o del caballo –donde los miembros de la corte podían asistir a los ejercicios ecuestres que solía practicar en él el joven Baltasar Carlos antes de que fuera instalado allí el retrato ecuestre de bronce de Felipe IV realizado por Pietro Tacca–, o el jardín ochavado o “de las ocho calles”, donde se podía pasear cómodamente disfrutando de la sombra que proporcionaban las folias o arcos de madera recubiertos de rosales, moreras y membrillos que formaban una especie de enrejado con ventanas a trechos. Además, los jardines que rodeaban las ermitas también eran agradables lugares donde descansar, tomar un refrigerio o asistir a una representación teatral.

El real sitio también contaba con varios laberintos, destacados por distintos viajeros⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ AGS, TMC, 4ª época, leg. 3764, ff. 78-79.

⁶⁹² J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁹³ J. J. PÉREZ PRECIADO: “La burocracia española en los Países Bajos y la importación de pintura flamenca: el secretario Miguel de Olivares”, en J. L. COLOMER (dir.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op. cit.*, p. 288, nota 22.

⁶⁹⁴ Los laberintos estaban presentes en la mayoría de los jardines de la época y eran una invitación al juego y a dejarse extraviar en un lugar seguro. En los sitios reales, tenemos constancia de su existencia en la Casa de Campo, Aranjuez, La Fresneda, El Escorial, estando este último adornado con fuentes y un cenador, y los reales alcázares de Sevilla. Sobre este tema véase A. ARACIL: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 202 y ss. Sobre su presencia en jardines europeos, P. SANTARCANGELI: *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 274-301.

Además de servir para el deleite, los espacios verdes del Retiro también eran utilizados por el conde-duque de Olivares para recuperar las fuerzas en los momentos de desánimo, paseando y “*prendendo aire [sic] nel recinto di quel luogo*”⁶⁹⁵ y en ocasiones también para tratar asuntos de Estado con embajadores y representantes diplomáticos, o preservar “asuntos delicados”. Solo por mencionar algunos ejemplos, sabemos que en junio de 1639 el embajador veneciano Alvisè Contarini fue citado en el Retiro por Olivares y cuando la conversación tomó un cariz comprometido para el diplomático y el conde-duque comenzó a contrariarse, el veneciano decidió cambiar el tema de la conversación y comenzó a alabar las delicias del real sitio, en particular las falúas que había en el estanque enviadas por el virrey de Nápoles y la belleza del lugar, para terminar el encuentro “*con suavità*”⁶⁹⁶. En otro sentido, cuando en 1641 llegó a la corte procedente de Lisboa un castellano que tenía el cargo de pagador regio, Olivares lo alojó en el Buen Retiro para evitar que nadie pudiera hablar con él⁶⁹⁷.

Respecto al estanque, poblado de peces y aves acuáticas, constituía uno de los mayores atractivos del real sitio y su construcción concluyó en 1634, si bien fue ampliado en 1636. El proyecto fue obra de Alonso Carbonel y su función era tanto la de depósito de agua para el riego de los jardines como la de lugar de deleite y celebración de fiestas, e incluso naumaquias⁶⁹⁸. Contaba con cuatro molinos de agua que, por medio de un sistema de norias, la extraían de los viajes subterráneos, bombeándola para alimentar el Río grande —el gran canal construido en 1638 que recorría buena parte del real sitio y que era navegable—, así como una amplia red de canales que permitían regar las distintas zonas verdes del real sitio. El estanque estaba además dotado de cuatro templetos rematados con tejadillos puntiagudos denominados “pescaderos”, por pescar desde ellos las personas reales y

⁶⁹⁵ Despacho del embajador Alvisè Contarini al Senado, Madrid, 12 de junio de 1639 (ASVe, Senado, Dispacci, Spagna, f. 74).

⁶⁹⁶ “[...] *Io volsi replicar discretam^e qualche cosa per la sopresione d'arme à Roma, ma se vi mostro tanto averso, e contrario, che conveni divertir il ragionamento, e parlar di cose piacevoli, cioè d'alcune feluche che si ritrovano in un lago del Rettiro mandate dal Vice Ré di Napoli, della bellezza del luoco, et d'altre cose simili, che niente importa, il riferirle, procurando che il tutto terminassi (come segui) con suavità [...]*” (Despacho del embajador Alvisè Contarini al Senado, Madrid, 12 de junio de 1639. ASVe, Senado, Dispacci, Spagna, f. 74).

⁶⁹⁷ ASVe, Senado, Dispacci, Spagna, f. 76.

⁶⁹⁸ Pellicer describe la fiesta que tuvo lugar en el estanque en junio de 1639 como “una imitación de aquellas naumaquias de los romanos” (J. PELLICER: *Avisos históricos*, op. cit., p. 33).

los cortesanos las distintas especies piscícolas que fueron traídas *ex profeso* para tal menester. Posteriormente, al Estanque Grande se le añadió una isleta oval que ocupaba su centro –mencionada en la documentación como “el jardín de la isla del estanque grande”⁶⁹⁹– y que hizo convirtió este lugar en increíble escenario para los múltiples espectáculos acuáticos que se celebraron en el real sitio⁷⁰⁰.

Un interesante testimonio de hasta dónde eran apreciadas las diversiones que ofrecía el Buen Retiro en general y las que tenían lugar en el estanque del real sitio en particular lo constituye el encargo, inédito hasta ahora, de distintos juguetes destinados al príncipe Baltasar Carlos que el conde-duque de Olivares hizo en 1641 al muñequero Jorge Salvador, entre los que figuraban una reproducción en miniatura de “el estanque grande del retiro con la isla y todas sus torres con in[venci]ón de espejos” y otra de “los moflones del Retiro y un hombre puesto con una tabla y un moflon dandole en la tabla con in[venci]ón”⁷⁰¹.

Por último, en relación con los lugares de ocio del real sitio, respecto a la leonera, ésta respondía a una larga tradición en los palacios españoles, tanto de la Corona como de la nobleza. En el caso de la Casa Real, hay testimonios de la presencia de este tipo de construcciones para el alojamiento de animales salvajes en el real alcázar de Madrid desde tiempos de Felipe II y también sabemos que antes de la construcción del Retiro había una en el Real Bosque de la Casa de Campo, si bien la construida en los jardines del palacio erigido por Olivares la suplantó rápidamente.

Situada en el lugar que habría debido de ocupar la fachada principal del edificio, la leonera del Retiro fue construida a imitación de la de Florencia, uno de los más famosos *serragli* de la Europa de la época y era utilizada como escenario para hacer luchar a las fieras entre sí, además de poder contemplarlas desde la galería alta con la que contaba⁷⁰².

Para conseguir animales salvajes, Felipe IV mandó al virrey del Perú una real cédula fechada el 20 de junio de 1632 con orden de que enviase fieras al Retiro

⁶⁹⁹ ADA, c. 145, doc. 42.

⁷⁰⁰ R. MARIBLANCA: *Historia del Buen Retiro*, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰¹ Fueron realizados respectivamente el 6 y el 14 de abril de 1641 y tasados en 110 y 100 reales (AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 2-2).

⁷⁰² Sobre este tema, véase C. GÓMEZ-CENTURIÓN: *Alhajas para soberanos...*, *op. cit.*, pp. 83-84.

[...] para la diversión del ánimo y ocupar los ratos que puedo dar a tiempo, después de haber asistido a la continua ocupación y despacho de tantos negocios como dependen del Gobierno de esta Monarquía.

Según explicaba el propio monarca en dicho documento,

[...] deseo tener en parte distinta y separada un circo donde estén encerrados algunos de los animales feroces que naturaleza cría, como son leones, tigres, osos y sus semejantes y habiendo hecho traer para este efecto de los Reinos extranjeros los que hayan y querido se haga lo mismo de los que en esas provincias nacen y se crían y así os encargo que luego os informéis de la diversidad de animales feroces que hubiere en todo el distrito de vuestro gobierno, y que, con la mayor maña y destreza que se pudiere, se procure encerrar dos de cada género y me los enviéis en la primera ocasión que se ofrezca con relación de cómo se crían y sustenta, encargándolos a personas que con todo cuidado y diligencia me los traiga, que en ello me haréis servicio⁷⁰³.

Los combates entre animales salvajes se convirtieron en una más de las diversiones de las que era posible disfrutar en el Retiro y emulaban a los espectáculos del circo romano, que también se podían contemplar en algunas de las pinturas que decoraban la galería que daba acceso a la leonera⁷⁰⁴. Como señaló Carlos Gómez-Centurión en su magnífico libro sobre los animales “coleccionados” por los monarcas hispanos de la Casa de Austria y de Borbón, a pesar del progresivo abandono en que fue cayendo el Retiro tras sus primeras décadas de esplendor, a lo largo del siglo XVII hay constancia documental de que se alojaron en la leonera del real sitio un elefante, varios leones, tigres, osos y algunas águilas, al menos hasta 1688⁷⁰⁵.

Una reflexión sobre la imposible reconstrucción de la decoración del palacio

Frente a la colección del real alcázar, la residencia oficial del monarca en donde se atesoraban las grandes pinturas de maestros antiguos junto con algunas adquisiciones de obras de grandes pintores contemporáneos como Rubens, Orazio y Artemisia Gentileschi, Domenichino, Guido Reni, etc., en el Buen Retiro por

⁷⁰³ F. SOLER JARDÓN: “Tres tigres para el Buen Retiro”, *Revista de Indias*, 28-29 (1947), pp. 501-508.

⁷⁰⁴ Véase una recopilación de los principales combates celebrados en la leonera durante el siglo XVII en C. GÓMEZ-CENTURIÓN: *Alhajas para soberanos...*, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 83.

el contrario se reunió una galería de pintura contemporánea que constituía un recorrido por las distintas tendencias pictóricas italianas, flamencas y españolas de la década de 1630, en donde predominaban las obras de temática de paisaje, acorde con la condición de villa suburbana que tenía el palacio.

A pesar de los intentos hechos en los últimos años para reconstruir la colección de obras de arte que decoraban el real sitio en la década de 1630, teniendo en cuenta la información disponible, tratar de identificar con precisión las pinturas, esculturas, tapicerías, mobiliario, etc. que albergaba el palacio del Buen Retiro y saber en qué estancias se exhibían y cómo estaban colocadas resulta prácticamente imposible, ya que para ello solo contamos con pequeñas piezas sueltas de un inmenso puzzle que todavía no podemos completar con éxito. Por ejemplo, sabemos que en una estancia estaban colocadas seis pinturas de *Condenados* de Ribera, conocemos con bastante certeza los lienzos que decoraban el Salón de Reinos, intuimos los que estaban colgados en el salón de guardias, la “sala de máscaras”, el oratorio del cuarto del rey o la escalera de bufones, tenemos constancia de la presencia en el palacio de importantes pinturas mitológicas que contenían desnudos obra de Rubens o Tiziano, pero las noticias de que disponemos para el resto de espacios –para cuyo conocimiento arquitectónico contamos únicamente con los planos que René Carlier realizó a comienzos del siglo XVIII– tan solo nos permiten hipotizar vagamente sobre las obras que adornaban el palacio en esta primera etapa.

A los problemas de la falta de inventarios que nos permitan conocer la composición de la colección con detalle –ya que tan solo se conservan unos cuantos pliegos del primero que se redactó de pinturas del real sitio hacia 1661 que hemos localizado al hilo de la realización de nuestra tesis– tenemos que sumar otros muchos para conocer la ubicación de las pinturas en el interior del edificio. Bien porque las series no se llegaron a concluir –como sucede con la de reyes godos–, o porque las obras fueron llegando al palacio en envíos muy espaciados en el tiempo –como las de pinturas de paisajes con anacoretas o las de escenas de la Antigua Roma, que se encargaron en 1633 y cuyo último envío no llegó hasta 1641–, desconocemos cómo y dónde se instalaron. Asimismo, los conjuntos decorativos sufrieron cambios de emplazamiento o importantes mermas, como la serie de retratos de los reyes de Aragón, que estuvo durante una temporada colgada en los aledaños del salón de Reinos, pero que en 1640 en parte se encontraba en las estancias afectadas por el incendio que ese año sufrió el cuarto del rey⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶ Así consta en las cuentas de los reparos que se hicieron en el palacio tras el incendio de 1640, especificándose que se hicieron y reedificaron cien pies “que se quemaron

Respecto a los responsables de los programas decorativos, sin duda hay que identificar al conde-duque de Olivares como el coordinador último de todas las obras, encargos y cambios que sufrieron las colecciones del Buen Retiro desde su creación a su expulsión de la corte en 1643. Todo el programa decorativo estuvo orquestado por el valido –que tenía el control absoluto del real sitio gracias a que ostentaba los cargos de alcaide y mayordomo mayor–, con el objetivo de deleitar a un rey que desde su llegada al trono con 16 años mostró un gran interés por las artes y en especial por la pintura⁷⁰⁷. Durante su juventud Felipe IV había estudiado dibujo bajo las enseñanzas de Maíno y de Santiago Morán⁷⁰⁸; era un apasionado de la historia y de la lectura, políglota, traductor, y a lo largo de su reinado, además de incrementar de modo notable la colección real, mostró en numerosas ocasiones un especial interés por el diseño de los programas decorativos de sus palacios, como tenemos constancia en los casos del real alcázar de Madrid⁷⁰⁹, la Torre de la Parada⁷¹⁰ y El Escorial⁷¹¹.

de la galería que llaman de los Reyes de Aragon hasta topar en la Torre del Reloj” (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, f. 119; J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 123).

⁷⁰⁷ Según expresó Rubens en una de sus cartas escritas en diciembre de 1628 durante su estancia en Madrid, Felipe IV “parece tener placer extremo en la pintura” [R. SAUNDERS MAGURN (ed. y trad.): *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955, carta 180, p. 292]. Asimismo, tal y como recogió Jusepe MARTÍNEZ en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, el rey “manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular, se señaló en la pintura” (Madrid, 1886, p. 116).

⁷⁰⁸ Maíno acompañó a Lisboa a don Felipe cuando éste era todavía Príncipe. Respecto a Santiago Morán, pintor de cámara de Felipe III y posteriormente de Felipe IV, en una reclamación presentada por su nuera de lo que se debía a su marido y a su suegro hacía constar que “fue el que enseñó a pintar al Rey nro señor, padre de V^a Mag^d” (AGS, OB, leg. 317, doc. 13). Sobre su figura, D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, *op. cit.*, pp. 68-73 y J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, núm. extraordinario (2008), pp. 171-187.

⁷⁰⁹ Respecto a este tema, J. BROWN: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995, pp. 95-145.

⁷¹⁰ Llegó a redactar un memorial sobre su decoración (A. VERGARA: *Rubens and His Spanish Patrons*, *op. cit.*, p. 126).

⁷¹¹ Véase A. BUSTAMANTE GARCÍA: “El Panteón del Escorial: papeletas para su historia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 4

Respecto al conde-duque de Olivares, si bien él no era un coleccionista de obras de arte, ya que su verdadera pasión eran los libros, su condición de hombre de estado y su erudición le proporcionaron los recursos necesarios para poder diseñar, construir, decorar y “hacer funcionar” el palacio del Buen Retiro, definido por sus contemporáneos como una “*gran fattura tutta di sua mano, et capriccio*”⁷¹². Durante su juventud el conde-duque había residido en Italia debido a la condición de diplomático de su padre y había conocido los principales palacios y villas suburbanas de la Ciudad Eterna⁷¹³. Asimismo, a sus recuerdos personales el conde-duque también sumó la amplia cultura italiana que había adquirido durante su formación y la que le proporcionaba su rica biblioteca⁷¹⁴. Prueba de ello es que don Gaspar se consideraba a sí mismo un buen conocedor de los “edificios y jardines de Roma [...] y de perspectivas y pinturas”, como puso de manifiesto en una conversación que mantuvo con Fulvio Testi, embajador de Módena en Madrid, en 1636 mientras asistían a una comedia en el coliseo del Buen Retiro⁷¹⁵.

(1992), en especial pp. 190 y siguientes; y B. BASSEGODA I HUGAS: *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego de Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, Universitat de Barcelona/Universitat Autònoma de Barcelona et alii, 2002, pp. 38-51.

⁷¹² *Avisos de Madrid*, 19 de noviembre de 1639 (ASF, MPr, filza 4.964, f. 790v).

⁷¹³ Don Enrique de Guzmán, padre del conde-duque, ocupó los cargos de embajador de España ante la Santa Sede (1582-1591), así como los de virrey de Sicilia (1591-1595) y Nápoles (1595-1599). Sobre este tema, G. MARAÑÓN: *El conde-duque de Olivares...*, *op. cit.*, pp. 45-48 y J. H. ELLIOT: *El conde-duque de Olivares...*, *op. cit.*, p. 34.

⁷¹⁴ Entre otros libros, Olivares poseía en su biblioteca un ejemplar del tratado de arquitectura de Vitrubio, así como varios textos sobre fortificaciones y obras hidráulicas. Sobre este tema, G. MARAÑÓN: “La biblioteca del conde-duque”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CVIII (1935), pp. 677-692; G. DE ANDRÉS: “Historia de la biblioteca del conde-duque de Olivares”, *Cuadernos bibliográficos*, 28 (1972), pp. 131-142 y 30 (1973), pp. 5-73; K. WAGNER: “Sobre el paradero de algunos libros de la biblioteca del conde-duque de Olivares”, *Archivo Hispalense*, 226 (1991), pp. 157-171; G. DE ANDRÉS: “Biblioteca selecta del conde-duque D. Gaspar de Guzmán. 2ª parte. Materias”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, núm. 21 (1996), pp. 115-142; y más recientemente J. ROE: “La biblioteca del conde-duque de Olivares y la geografía de la imaginación barroca”, en O. NOBLE WOOD, J. ROE y J. LAWRENCE (dirs.): *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia...*, *op. cit.*, pp. 261-276.

⁷¹⁵ “*Mi descrisse tutta la fabrica del Ritiro con qualche propria compiacenza, e certo la fabrica è sontuosissima, ma piú di dentro che di fuori, piú nell'effetto che nell'apparenza. Si parlò poi delle fabriche di Roma e di quei giardini. Si ragionò di prospettive e di pittura, di teatri, di feste*

Olivares era plenamente consciente de la importancia que un palacio real podía dar de un soberano. En este sentido es muy ilustrativa la máxima de Núñez de Castro, quien afirmaba que

[...] no puede negarse que los palacios sumptuosos, ya en la hermosura de la fábrica, ya en la riqueza de los atabios son adorno que hazen plausible la Magestad, como también el acompañamiento de guardas, criados y confidentes que sirven a las ceremonias de respeto, con que a fuer de deidades humanas, deuen ser venerados los príncipes⁷¹⁶.

Por ello el conde-duque se aseguró de que el Buen Retiro estuviera decorado de un modo fastuoso en no faltase absolutamente de nada y para ello se rodeó de las personas que mejor podían ayudarle a conseguir su objetivo, logrando reunir en el real sitio “*le piu belle cose del mondo*”⁷¹⁷ y hacer del palacio un lugar en el que “*non manchi cosa, che sia curiosa da vedere*”⁷¹⁸.

Un excelente resumen visual de todo esto lo constituyen el cuadro en el que aparece representado el conde-duque haciendo de *cicerone* de la familia real en el jardín del caballo del Buen Retiro, revestido de arquitecturas efímeras, que se conserva en la colección de Sir William Stirling Maxwell en Pollock House (Glasgow) (Fig. 3)⁷¹⁹, o la *Lección de justar* de Velázquez de la colección del duque de Westminster, en la que los soberanos contemplan cómo el príncipe Baltasar Carlos obliga a su caballo a hacer la compleja posición ecuestre conocida como la

e di tornei e finalmente di poesia [...]” (Carta de Fulvio Testi a Francesco I de Este, duque de Módena, Madrid, 10 de mayo de 1636, transcrita en F. TESTI: *Lettere, op. cit.*, vol. II, carta 1150, pp. 653-654, citada en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 92).

⁷¹⁶ A. NÚÑEZ DE CASTRO: *Libro histórico político, solo Madrid es corte...*, *op. cit.*, p. 192.

⁷¹⁷ Carta de Gabriel Ricardi a B. Cioli, Madrid, 16 de julio de 1638 (ASF, MPr, filza 4.963, ff. 1.010-1.011).

⁷¹⁸ *Avisos de Madrid*, 19 de noviembre de 1639 (ASF, MPr, filza 4.964, f. 790v).

⁷¹⁹ Sobre esta enorme pintura –200 x 300 cm–, procedente de la subasta de la colección Meade en 1851 en la que figuró como *Interior del Palacio del Buen Retiro* por Velázquez, véase H. MACARTNEY: “La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow”, *Goya. Revista de arte*, 291 (2002), pp. 349-351; y I. RODRÍGUEZ MOYA y V. MÍNGUEZ CORNELLES: “Olivares y la escenificación del poder a través de la arquitectura: un lienzo de Juan de la Corte en Pollock House (h. 1635)”, *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 7 (2014), pp. 159-177.

levade bajo la atenta supervisión del valido, que está recibiendo la lanza para impartir al príncipe la lección sobre el manejo de este arma (Fig. 4)⁷²⁰.

Teniendo en cuenta los datos que hemos manejado, pensamos que muy probablemente nunca hubo un programa global y detallado para la construcción y decoración del palacio y Olivares fue improvisando sobre la marcha, apoyándose en distintos colaboradores con los que pudo contar en cada momento con el fin de obtener los mejores resultados, de la manera más inmediata posible. Los ejemplos son infinitos: desde el encargo inicial de doce pinturas de la vida de Hércules a Zurbarán, de las que finalmente solo se pintaron diez, a las imprecisiones en el encargo de la serie de paisajes con eremitas o las pinturas para el oratorio de los soberanos en Italia, o al apremio —como acertadamente ha señalado Peter Cherry— con el que Olivares y sus colegas emprendieron la decoración del palacio y que les llevó a no contratar a pintores especialistas para la realización de las pinturas de bodegones, lo que demuestra la falta de un programa detallado para la decoración de la mayoría de sus salas y habitaciones⁷²¹.

Dos son las constantes que encontramos en la documentación relativa a las obras del real sitio: prisa y supervisión de Olivares de todo lo que se hacía. Prisa por acabar las obras, por decorar las estancias del palacio de cara a su inauguración, por tener concluidas las series de pinturas que adornasen las galerías, etc. El Buen Retiro fue un palacio construido con el objetivo de estar acabado lo antes posible y ser cómodo de habitar, en vez de atender “*alla maestà et durabilità dell’opera*”, que como señalaba el embajador de los Medici en España, siempre debía observarse en una fábrica real⁷²².

Para poder llevar a cabo esta tarea y no descuidar ningún detalle, el conde-duque de Olivares recurrió a personas de su confianza y acudía todos los días al real sitio para tratar personalmente con los arquitectos, ingenieros, escultores y jardineros sobre el avance de los trabajos. De cara a la inauguración, ya hemos mencionado cómo supervisó personalmente los últimos detalles mano a mano

⁷²⁰ Sobre esta obra —de la que conserva otra versión de muy dudosa autenticidad en la Wallace Collection (Londres)—, véase E. HARRIS: “Velázquez’s Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School”, *The Burlington Magazine*, 878 (1976), pp. 266-275; J. F. MOFFITT: “La lección ecuestre del príncipe Baltasar Carlos”, en J. F. MOFFITT: *Velázquez, práctica e ideas. Estudios dispersos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1991, pp. 195-213; y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, pp. 193-195.

⁷²¹ P. CHERRY: *Arte y naturaleza. El bodegón español...*, *op. cit.*, p. 172.

⁷²² *Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633 (ASF, MPr, filza 4.959, ff. 1041-1043v).

con Crescenzi y Mora ⁷²³. Sin duda, otra buena prueba de esta absoluta dedicación hacia el real sitio es que en 1637, cuando el embajador florentino en Madrid pidió audiencia a Olivares para mostrarle el dibujo de la estatua del caballo que le había enviado Tacca, le costó trabajo conseguirla porque el válido, aunque estuviese en el Retiro, “*stà quasi sempre occupat[issi]^{mo} nel disegnare, et provare feste a S. M[ae]stà*” ⁷²⁴.

LOS AÑOS DE FELIPE IV Y MARIANA DE AUSTRIA.

CONSOLIDACIÓN DE LAS COLECCIONES DEL BUEN RETIRO (1648-1665)

La caída en desgracia del conde-duque de Olivares en enero de 1643 y la posterior fundición de todos los muebles y objetos de plata del real sitio como símbolo del inicio de una nueva época dieron comienzo a un período de declive del Retiro ⁷²⁵.

A partir de entonces, el real sitio dejó de ser tan frecuentado por la familia real en beneficio de otros palacios –principalmente el real alcázar de Madrid y Aranjuez–, agravándose esta situación a raíz de los fallecimientos de Isabel de Borbón en 1644 y del príncipe Baltasar Carlos dos años más tarde.

Prueba de ello es que poco a poco se fueron desmantelando algunos de los conjuntos decorativos emblemáticos que adornaban el Retiro, como la serie de esculturas de los *Planetas* de Jonghelinck, que en 1647 fueron trasladados junto con un retrato de Felipe II, otro de Carlos V y otro de la reina de Hungría también de bronce al real alcázar para ser colocados en la sala ochavada mientras llegaban los

⁷²³ Avisos de Madrid, 3 de diciembre de 1633 (ASF, MPr, filza 4.959, ff. 1041-1043v).

⁷²⁴ Carta del comendador Sorano a B. Cioli, Madrid, 21 de junio de 1637 (ASF, MPr, filza 4.963, f. 365).

⁷²⁵ “A esta hora, como raudal y en torbellino, se vio correr en carros toda la plata del Retiro a la casa de la moneda, a hacer reales de ella y fundirla; los leones del salón y de las farsas, que eran doce, los bufetes, las camas, blandones, lampiones, candilones, braseros, perfumadores, punzieras y toda la demas plata del servicio” [M. DE NOVOA: *Historia de Felipe IV...*, op. cit., tomo IV (CODDIN, 86), p. 96]. En este mismo sentido, P. DE GAYANGOS (ed.): *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*, Tomo IV: (1640-1643), en *Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica la Real Academia de la Historia*, vol. XVI, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, p. 506 (27 de enero de 1643).

vaciados encargados por Velázquez en Italia⁷²⁶. Desconocemos si fue también en este momento cuando pasaron a la residencia oficial de los Austrias otras pinturas del Retiro que figuran ya en el inventario del alcázar redactado en 1666 como la *Lucha de mujeres* y la *Visita de Baco-Dionisos a los hombres de Ribera* y el *Sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione, pertenecientes a la serie de pinturas de la antigua Roma⁷²⁷, así como las *Vistas de Villa Medici* de Velázquez, la *Dánae* de Tiziano —que fue sustituida por otra pintura del mismo tema obra del maestro veneciano que hasta entonces había estado en el alcázar⁷²⁸—, o las *Tres Gracias* de Rubens⁷²⁹.

⁷²⁶ Consta el traslado por el pago que se hizo de 745 reales por la limpieza de las diez estatuas a los maestros doradores Francisco de Córdoba y Juan Cerrano, otorgada por el veedor de las obras de dicha estancia, Diego Velázquez, y el maestro mayor de ellas, Juan Gómez de Mora el 28 de mayo de 1647 [AGS, Contaduría Mayor, legs. 756 y 1409, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Noticias sobre Velázquez en la corte”, *op. cit.*, pp. 371-372, y J. M. PITA ANDRADE (dir.): *Corpus Velazqueño. Documentos y Textos*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, 2000, Vol. 1, p. 180, doc. 201]. Sobre su colocación en el alcázar, S. N. ORSO: *Philip IV and the decoration of the Alcázar...*, *op. cit.*, p. 157, y J. M. BARBEITO DÍEZ: “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, en J. M. LUZÓN NOGUÉ (dir.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, *op. cit.*, pp. 121-122. Actualmente se encuentran expuestas en el Palacio Real de Madrid, repartidas entre el Salón del Trono y el Salón de Columnas.

⁷²⁷ Según consta en el inventario de pinturas del alcázar de 1666, los lienzos de Baco pintados, respectivamente, por Ribera y Stanzione estaban colocados en la “pieza q llaman donde Su Magd cenava” en el cuarto bajo, mientras que uno de los paisajes de Velázquez formaban parte de la decoración de la galería del cierzo y las “gladiadoras peleando de mano de Jusepe de Ribera” estaban colgadas en la escalera del zaguanete (AGP, AG, Bellas Artes, leg. 38, exp. 2, ff. 7-7v, 49-49v, 56v, 58v-59). Respecto a la pintura de Ribera, desconocemos las circunstancias en las que se encargó, sufrió graves daños en el incendio del alcázar de 1734 y actualmente solo se conservan cuatro fragmentos —una cabeza femenina de sibila (MNP, P-1122), la de Dionisos-Baco (MNP, P-1123), la cabeza de un sátiro (Colección Laserna, Bogotá) y la de un joven con corona de hiedra (colección marquesa de Torres, Madrid)—. Sobre este tema, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA (coms.): *Ribera. 1591-1652*, *op. cit.*, pp. 276-281; y N. SPINOSA: *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 400-402.

⁷²⁸ Como recientemente ha publicado M. Falomir, la *Dánae* de Tiziano comprada por Velázquez en Italia y vendida por el pintor en 1634 para engrosar las colecciones del Buen Retiro (MNP, P-425), permaneció en el real sitio hasta que algunos años antes de 1666 fue trasladada por Velázquez a las bóvedas del alcázar, ocupando su lugar la *Dánae* que Tiziano había enviado a Felipe II en 1553, y que actualmente se conserva en la colección Wellington. Sobre este tema, M. FALOMIR FAUS y P. JOANNIDES: “*Dánae y Venus y Adonis*: origen y evolución”, *op. cit.*, p. 26.

⁷²⁹ Ambas pinturas aparecen inventariadas en el alcázar en 1666 en la “pieza q llaman donde Su Mag^d cenava” en el cuarto bajo en el inventario del real alcázar de 1666 (AGP, AG, Bellas Artes, leg. 38, exp. 2, f. 7-7v).

Vicisitudes del Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV y Mariana de Austria

En 1648, con motivo del nuevo matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria, el rey decidió que se adecentara el real sitio del Buen Retiro y se realizaran

[...] los reparos de las ruinas que aquella fábrica ha empezado a padecer, y de que se reduzca a estado que cuando [...] llegue mi sobrina pueda gozar desta recreación ⁷³⁰.

Para supervisar las obras, el 6 de diciembre de 1648 el soberano nombró por real decreto a don Luis Méndez de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio y II de Heliche –que desde 1648 ocupaba el cargo de valido del rey–, como alcaide interino del real sitio mientras se resolvía el litigio por la herencia del conde-duque de Olivares ⁷³¹.

Debido a que, en palabras de Felipe IV, por “la estrechez de los t[iem]pos” no se podían hacer más que los gastos “inexcusables”, de cara a la llegada de Mariana de Austria se decidió tomar distintos muebles, colgaduras y alfombras del Retiro para alhajar las habitaciones de la nueva reina en el alcázar, aunque el soberano indicó que la selección debía hacerse “con atencion a que quede en él lo

⁷³⁰ AGP, Personal, Luis Méndez de Haro, c. 668, exp. 2, citado en L. DE FRUTOS SASTRE: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta. El marqués de Heliche y la corte de Felipe IV”, en J. M. PITA ANDRADE, Á. RODRÍGUEZ REBOLLO (coords.): *Tras el centenario de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. 244, nota 22.

⁷³¹ Don Luis se ocupó de los asuntos artísticos del Buen Retiro desde 1648 –fecha en la que fue nombrado por real cédula de 29 de diciembre de dicho año, con las mismas atribuciones y poderes que disfrutó el conde-duque de Olivares– hasta agosto de 1654, cuando delegó estas responsabilidades en su hijo don Gaspar. Sobre su figura en relación con las artes, M. B. BURKE: “Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte”, en J. BROWN Y J. H. ELLIOT (dirs.): *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 87-106; L. DE FRUTOS SASTRE: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta...”, *op. cit.*, pp. 209-216; L. DE FRUTOS SASTRE: “El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN Y M. RIVERO RODRÍGUEZ (coords.): *Centros de poder italianos...*, *op. cit.*, vol. III, en especial pp. 1896-1903; A. MALCOLM: “En los márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648”, en O. NOBLE WOOD, J. ROE Y J. LAWRENCE (dirs.): *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia...*, *op. cit.*, pp. 71-95; y distintos trabajos incluidos en R. VALLADARES (ed.): *El mundo de un valido. Don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661*, Madrid, Marcial Pons, 2016.

necesario para que los días que mis hijos quisieran gozar de aquella recreacion, aya lo neces[ari]o al serv[izi]o y adorno”⁷³².

Es muy posible que dentro de esta campaña de remodelación se colgara en el Retiro el lienzo de *Lot y sus hijas* obra de Furini que el duque Ferdinando II de Medici regaló a Felipe IV con motivo de su enlace matrimonial y que figura entre las pinturas que decoraban el palacio en 1701⁷³³.

Gracias a los jardines –que la reina podría disfrutar tanto a pie como en los cochecillos disponibles en el real sitio para recorrerlos⁷³⁴, a pesar de que se encontraban un tanto descuidados debido a la precariedad de la situación económica de la tesorería real que impedía emplear en ellos a todo el personal necesario para su mantenimiento⁷³⁵–, a la posibilidad de navegar en el estanque⁷³⁶ y a las representaciones teatrales que tenían lugar en real sitio⁷³⁷, el Buen Retiro se convirtió en la residencia preferida de la nueva soberana. Es posible que esos jardines sean los que aparecen al fondo del retrato de la reina pintado por el taller de Velázquez conservado en el Kunsthistorisches Museum, fechado a finales de la década de 1650⁷³⁸. Y como es bien conocido, era tal el gusto de Mariana de Austria por el real sitio que Barrionuevo llegó a asegurar que “no hay que sacarla del Retiro, que se aflige en Palacio, donde gasta las mañanas frescas en montería de flores⁷³⁹, los

⁷³² AGP, AG, leg. 878, disposición de 27 de julio de 1646, citada en D. DE LA VÁLGOMA: *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1958, pp. 140-141.

⁷³³ MNP, P-144. Sobre esta pintura, que figura en el inventario del real sitio de 1716 bajo el asiento 378, véase *Museo del Prado. Catálogo de pinturas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 117.

⁷³⁴ El 31 de diciembre de 1649 se entregaron, por real cédula 1.500 reales a Martin Goblet, furrier de la caballeriza, para aderezar y componer los trece cochecillos que había en el real sitio para “quando biniese la Reyna nra S^{aa}” (AGP, AG, leg. 6.733).

⁷³⁵ ADA, c. 145, f. 16.

⁷³⁶ Se conserva una vista realizada por Martínez del Mazo en el MNP, P-1215.

⁷³⁷ Sobre las representaciones organizadas durante estos años, M. A. FLÓREZ ASENSIO: “El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los festejos reales”, *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 145-182.

⁷³⁸ Taller de Velázquez, *Retrato de Mariana de Austria*, 1655-1660. KHM inv. GG 2131. 128,5 x 99 cm.

⁷³⁹ El 31 de diciembre de 1649 el maestro de cámara libró por real cédula a Martin Goblet, furrier de la caballeriza, 1.500 ducados de vellón para que se aderezaran y compusieran

días en festines y las noches en farsas”⁷⁴⁰. Por este motivo, durante los siguientes años se realizaron importantes obras de reforma en el Coliseo, que hay que poner en relación con la llegada a España de Baccio del Bianco y convirtieron al teatro del real sitio en uno de los más innovadores a nivel escénico de toda Europa⁷⁴¹.

Pero en lo que respecta a las colecciones del Retiro, durante esta época continuó el traslado de obras de arte en beneficio de otros palacios, en especial al real monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El 1 de abril de 1649 se sacaron del Buen Retiro dos columnas grandes de jaspe verde de Génova con las que se armó el retablo del Panteón escorialense⁷⁴². Al año siguiente el rey ordenó que se mandasen dieciséis alfombras a dicho monasterio de San Lorenzo para colocarlas en los cuartos de Mariana de Austria durante la jornada⁷⁴³. En 24 de julio de 1651, “se trajeron del Buen Retiro doze piezas de artillería, que pesaron ochenta arrovas, para ir vaciando dellas los bronce que faltavan en el Panteón”⁷⁴⁴. Y probablemente también fue en esta época cuando se remitió desde el guardajoyas del real sitio al monasterio escorialense la lámpara obra de Juan Antonio Ceroni que se colocó en la escalera nueva que daba acceso al Panteón, donde aún

trece “cochecillos del Buen Retiro [...] que se havian de ajustar” para cuando la reina se trasladase al real sitio (AGP, AG, leg. 6.734).

⁷⁴⁰ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, Atlas (*Biblioteca de Autores Españoles*, 221), 1968, vol. I, p. 166, *Avisos* de 24 de julio de 1655. En este mismo sentido, Barrionuevo afirmaba que “no hay que sacar a la reina del Retiro, que el desahogo con que allí lo pasa es grande, afligiéndose su corazón en viéndose en Palacio” (*Ibidem*, vol. I, p. 214, *Avisos* de 6 de noviembre de 1655). Este “odio” hacia el alcázar se irá haciendo cada vez mayor, y en 1656 este cronista afirmaba que, tras dar a luz, cuando se pudo levantar Mariana de Austria se trasladó al Retiro, porque “la Reina no puede ver a Palacio” (*Ibidem*, vol. I, p. 236, *Avisos* de Madrid, 8 de enero de 1656).

⁷⁴¹ Sobre las numerosas representaciones teatrales celebradas en el palacio, véase M. L. LOBATO: “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), pp. 79-111.

⁷⁴² A. BUSTAMANTE GARCÍA: “El Panteón del Escorial: papeletas...”, *op. cit.*, 1992, p. 205.

⁷⁴³ RAH, S. y C., 9/1075, ff. 328-329, citado en B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro...”, *op. cit.*, p. 63; y ADA, c. 145, doc. 51.

⁷⁴⁴ F. NAVARRO FRANCO: “El real panteón de San Lorenzo de El Escorial”, en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Tomo II: *Arquitectura. Arte*, Madrid, Patrimonio Nacional (Catálogo de la Exposición), 1963, p. 733.

se conserva⁷⁴⁵. Asimismo, también tenemos constancia de que en 1650 Luis Méndez de Haro recibió instrucciones para que entregase la tapicería de *Teseo* o la de la *Vida del hombre* para que se colgara en una pieza que ocuparía la infanta doña Margarita en el real alcázar⁷⁴⁶.

Pero a pesar de todas estas bajas que sufrió el amueblamiento del palacio, también hay constancia de alguna excepción, como fue el traslado que se hizo en 1652 de un tablero de mármol desde el real alcázar al Retiro⁷⁴⁷.

A esta dispersión de las colecciones también hay que sumar los daños que ocasionó en el palacio el segundo gran incendio que el Buen Retiro sufrió a lo largo de su historia el 15 de marzo de 1653, que comenzó en una chimenea del cuarto del Rey⁷⁴⁸. Gracias a una carta inédita dirigida al duque del Infantado ese año, sabemos que los daños alcanzaron también al cuarto de la Reina, si bien apenas dos meses después del incendio ya estaba todo reconstruido, “tanta fue la prisa que en esto se puso y la superintendencia de esto corrió por el mar[qué]s de Liche”⁷⁴⁹.

Respecto a las obras que se llevaron a cabo para reparar los desperfectos, en el archivo de la Casa de Alba hemos localizado numerosos pagos relativos a materiales y a las labores que realizaron todo tipo de oficiales (pintores, ebanistas, entalladores, canteros albañiles, etc.) en el real sitio bajo la dirección del maestro mayor Alonso Carbonel. Una memoria de las tareas realizadas por Bartolomé Zumbido en esas fechas enumera los reparos que realizó en el “patinejo” –consistentes en la colocación de una grada, basas para las pilastras y distintas losas– y en la plaza, los distintos trabajos de cantería que llevó a cabo en los pies de sillares de las esquinas

⁷⁴⁵ *El Escorial 1563-1963...*, *op. cit.*, Tomo II, p. 726. Agradezco esta noticia a Almudena Pérez de Tudela.

⁷⁴⁶ RAH, S. y C., 9/1075, ff. 322-323, citado en B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro...”, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁴⁷ AGP, AP, El Pardo, c. 9.398, exp. 3. Agradezco esta noticia a Almudena Pérez de Tudela.

⁷⁴⁸ Así consta en el memorial del carpintero Juan Bautista, en el que solicitaba ser incluido en la plantilla del Buen Retiro al haber asistido “últimamente a los tres incendios que ha habido en dicho Real Sitio: uno, el de la Casa, otro, en la Plaza, y el último en la chimenea del cuarto del Rey” (S. f. [1653]. RAH, S. y C., 9/1075, ff. 306-307, citado en B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro...”, *op. cit.*, pp. 61-62).

⁷⁴⁹ Carta de Francisco Bardaxi al duque del Infantado, Madrid, 17 de mayo de 1653 (AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, c. 16, doc. 9).

de las ventanas, las portadas de los corredores que daban a los jardines, en la puerta por donde salía la reina y en el corredor que daba al jardín del rey, así como los arreglos que hizo en “el mirador sobre la charca de agua”, en la fuente del jardín, o los gastos que tuvo por asentar dos chimeneas en la galería del cuarto del rey para sustituir a las que se deterioraron durante el incendio, siendo una de ellas de jaspe procedente de la ermita de San Bruno⁷⁵⁰.

En lo tocante a los muebles y obras de arte que se trasladaron al Retiro para sustituir a los que fueron dañados por el incendio, Angelo Nardi fue el responsable de reparar las pinturas, si bien desconocemos de que obras se trataban⁷⁵¹. También se entregaron a Damien Goetens, tapicero mayor y guardajoyas del Buen Retiro, dos biombos finos del Japón y una colgadura que habían pertenecido al obispo del Yucatán, que se remitieron desde la ciudad de Sevilla⁷⁵². Además, el pintor que aparece citado en la documentación como “Benito Martín” y cuya identidad corresponde con toda probabilidad a Benito Manuel Agüero, entregó unos paños “que hizo para el quarto de su magestad y tribuna de Atocha”, que fueron muy alabados por Palomino⁷⁵³. Fue en este momento cuando también se adquirió “una cortina de damasco carmesí con sus cordones de seda para la pintura de la discordia [...] por estar demasiado desnudas las tres diosas”⁷⁵⁴.

Pero a pesar de las dificultades económicas y de los traslados de obras de arte a otros palacios reales, gracias a varios documentos inéditos tenemos constancia de que el Buen Retiro siguió siendo un referente para la corte en esta época, como prueba el hecho de que cuando en 1653 el duque del Infantado reformó algunas

⁷⁵⁰ ADA, c. 145, docs. 28, 30, 32, 34-41 y 60-61.

⁷⁵¹ Sobre la restauración de las pinturas, J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁵² Los biombos “finos del Japon” tenían dos varas y media de alto y estaban compuestos “de ocho tableros cada uno”, y la colgadura de brocatel carmesí de oro estaba formada por trece paños y setenta y dos piernas, y nueve piernas de cenefa del mismo género con franjón de oro en la caída, y un baldaquín con su cielo y sitial y dos cojines y paño de sitial, y la colgadura de cama del mismo brocatel con sus cortinas y cielo, sobrecama y rodapiés, y catorce sillas (AGS, DGT, inv. 24, leg. 589).

⁷⁵³ Entre las obras de Agüero que Palomino menciona en su tratado, destacó mucho “los paisajes de muchas puertas y ventanas del Buen Retiro (que los grandes son de manos de unos italianos)”. Sobre este tema, M. M. DOVAL TRUEBA: “Los paisajes de Agüero”, *Goya. Revista de Arte*, 286 (2002), pp. 10-14.

⁷⁵⁴ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 128.

estancias de su residencia de Madrid, los interiores se decoraron siguiendo el ejemplo de los del real sitio, cubriéndose las estancias con cielos rasos –en vez de bovedillas– decorados en todo su perímetro con una cornisa formada por “una media caña y dos filetes que les dan mucha gracia”, al igual que también habían hecho otros importantes cortesanos como el marqués de Leganés⁷⁵⁵.

En 1654 los traslados de mobiliario y obras de arte del Retiro con destino a otros reales sitios continuaron y ese año se llevó al real alcázar una cama “compañera de la que tiene la infanta doña Margarita [...] que está sirviendo y es de ébano y bronce dorado, con colgaduras de tafetán blanco”⁷⁵⁶. Es muy posible que también se enviaran en este momento a la residencia oficial del monarca –tal vez para colocarlos sobre los leones de bronce encargados por Velázquez en Italia para el salón de los espejos⁷⁵⁷– alguno de los tableros de jaspe que originalmente alhajaban el Salón de Reinos, ya que cuando Bargrave visitó el palacio ese año, de los dieciséis iniciales solo quedaban diez⁷⁵⁸.

En otro orden de cosas, desde agosto de 1654 don Luis Méndez de Haro delegó sus funciones de alcaide en su hijo don Gaspar de Guzmán, futuro VII marqués del Carpio, que fue el responsable, junto con Velázquez, de la llegada al real sitio de distintos artistas italianos para encargarse de la decoración del palacio, los jardines y de las representaciones teatrales, como Dionisio Mantuano, Antonio María Antonozzi y los boloñeses Mitelli y Colonna⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ Carta de Francisco Bardaxi al duque del Infantado, Madrid, 17 de mayo de 1653 (AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, caja 16, doc. 9).

⁷⁵⁶ RAH, S. y C., 9/1075, ff. 287-288, citado en B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro...”, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁵⁷ Aunque en el inventario del alcázar de 1686 se describen como iguales los tableros de pórvido montados sobre leones que decoraban esta estancia, inicialmente se utilizaron los tableros de mármol antiguo que había en el alcázar, por lo que la idea de que los que se trasladaron desde el Retiro fueran colocados temporalmente en esta sala es plausible. Sobre la realización de los leones y su instalación, M. J. HERRERO SANZ: “Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli”, en J. M. LUZÓN NOGUÉ (dir.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, *op. cit.*, en especial pp. 145-154.

⁷⁵⁸ Así consta en la descripción del palacio realizada por Bargrave en 1654 [R. BARGRAVE: *Relación de varios viajes...*, *op. cit.*, ff. 138-139, traducido y transcrito en J. L. CHECA CREMADES (ed.): *Madrid en la prosa de viaje*, I, *op. cit.*, pp. 45-47].

⁷⁵⁹ Sobre la figura de don Gaspar de Guzmán, sobre el que hay una extensa bibliografía, véase un estado de la cuestión en L. DE FRUTOS SASTRE: *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.

La delicada situación económica que atravesaba la Corona en 1655 obligó a tener que restringir numerosos gastos, e incluso a que los Consejos solicitaran formalmente a Felipe IV que no acudiera con tanta frecuencia al Retiro, debido a los fuertes desembolsos que estos traslados acarrearaban y que utilizara para pasear los jardines del real alcázar⁷⁶⁰. Ciertamente, en el Retiro las restricciones económicas se cumplieron con rigor, como demuestra el hecho de que ese año solo teníamos constancia de un gasto para la decoración del palacio de tan solo 1.000 reales, destinados a esterar de nuevo “el saloncete”⁷⁶¹.

Ante la tristeza de Felipe IV por la preocupante situación política y económica que atravesaba la Corona, don Luis Méndez de Haro no dudó en recurrir a uno de los mecanismos utilizados por el conde-duque de Olivares cuando quería levantar el ánimo del monarca, consistente en proyectar nuevos espacios y decoraciones para el Retiro.

Sabemos que en 1656 Heliche solicitó fondos de forma urgente para adquirir varios cuadros destinados al real sitio. Confesando estar “tan ahogado con las obras de el Retiro”, el marqués pidió a Juan Francisco Parda al menos 6.300 reales para comprar varias pinturas, por ser “la prisa tan grande, que no da lugar al tiempo que podía tardarse en buscarse con yntereses”. Los lienzos que debían incorporarse a la decoración del palacio eran una *Venus y Adonis*⁷⁶² y un “niño monstruo” de Ribera, así como un “retrato de un lombardo con un libro en la mano” y una *Santa Catalina* grande de Artemisa Gentileschi⁷⁶³.

Es posible que la nueva decoración que Heliche ideó con estos cuadros estuviera relacionada con el traslado al Buen Retiro de varias pinturas procedentes

⁷⁶⁰ Como afirma Barrionuevo, los reyes así lo hicieron durante algunos días “con harto pesar de la reina, que resistió lo que pudo, que se aflige en Palacio; pero el Reino y Consejos le suplicaron lo hiciese por muchas causas y no la menor el gasto de 1.000 ducados más que hace el Rey cada día que asiste allí, así en raciones como en mesas de estrado y otras cosas, no habiendo de donde sacarlos” (J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 167-168, *Avisos de Madrid*, 31 de julio de 1655).

⁷⁶¹ Orden de Diego de Torres Camargo, maestro de Cámara, para que se den a Francisco González, espartero de S. M, 19 de noviembre de 1655 (AGP, AG, leg. 6.735).

⁷⁶² Esta pintura aún se encontraba en el palacio del Buen Retiro en 1716, año en que fue identificada con el número 97, tal como consta en el inventario redactado en dicho año (AGP, Administrativa, leg. 773 [Inventarios, leg. 14], exp. 1).

⁷⁶³ ADA, c. 145, docs. 64 y 65, transcritos en M. del R. FALCÓ Y OSORIO, DUQUESA DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo...*, *op. cit.*, p. 487. Sobre las pinturas de Ribera, R. LÓPEZ TORRIJOS y J. L. BARRIO MOYA: “A propósito de Ribera...”, *op. cit.*, pp. 46-47.

del palacio real de Valladolid realizado el 17 de octubre de 1656, si bien desconocemos de qué obras se trataban ⁷⁶⁴. Y es probable que también hubieran llegado al real sitio en este momento algunos de los cuadros que Velázquez –que por entonces ocupaba el cargo de aposentador de palacio– escogió de la almoneda de pinturas de don Juan José de Austria celebrada en Barcelona, si bien también desconocemos su temática y autoría ⁷⁶⁵.

Asimismo, ese mismo año Heliche puso en marcha la construcción de nuevos jardines en el real sitio. Aunque Barrionuevo recogió el profundo rechazo que expresó Felipe IV al marqués cuando le presentó las trazas de un proyecto de jardín para el real sitio ubicado “en la plaza de los toros” ⁷⁶⁶, todo parece indicar que algunas de las ideas propuestas por el valido finalmente sí que se llevaron a cabo.

De nuevo es Barrionuevo quien nos informa del comienzo de la construcción de “un jardín con cinco fuentes, muchas estatuas y otras curiosidades”, cuyo coste ascendería a 100.000 ducados ⁷⁶⁷. En la documentación de la época este proyecto también aparece mencionado como el “fortín que se hace ahora en una fuente del jardín del Retiro, en la plaza donde se corrían los toros” ⁷⁶⁸ y es muy

⁷⁶⁴ AGS, OB, leg. 313, doc. 276, citado en J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 129 y J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁶⁵ Se desconoce el destino de las pinturas de la almoneda que don Juan José de Austria celebró en Barcelona entre 1656 y 1657, y que Velázquez “ha entendido [...] que hay algunas que pueden ser a propósito para Palacio” [AGS, OB, leg. 211, citado en E. GONZÁLEZ ASEÑO: *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 189-192].

⁷⁶⁶ En este sentido, Barrionuevo recoge una noticia del 15 de noviembre de 1656 según la cual “muy triste y mermado ha estado el Rey, según dicen, estos días, después que vino de El Escorial, por un papel de Palafox que le envió, y porque Araújo, obispo de Segovia, y el marqués de Aitona, le han dicho con claridad lo que pasa y cómo se pierde sin remedio, con que se dice no ha mirado al conde de Peñaranda de buen ojo, antes vuéltole la cara, y que llegando el marqués de Liche a mostrarle la planta del jardín que se labra en la plaza de los toros del Retiro, no la quiso ver, diciéndole: ‘Quitáos de ahí: no me enseñéis esas cosas, que no las quiero ver’” (F. LÓPEZ IZQUIERDO: “Corridas de toros en el Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 109).

⁷⁶⁷ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, Atlas (*Biblioteca de Autores Españoles*, 222), 1968, vol. II, p. 73, *Avisos* de Madrid, 27 de octubre de 1656.

⁷⁶⁸ Estos gastos le valieron al rey una reprimenda del gobierno, por emplear los fondos públicos “en fuentes y no en defender las plazas, con que todas se perdían por mal gobierno,

posible que se corresponda con algunos de los dibujos que aparecen en el diario del conde de Sandwich, a juzgar por la coincidencia del número de fuentes y la mención a la forma de fortificación ⁷⁶⁹, al igual que también sucede con la “fuente en forma de una ciudadela de las más regulares, teniendo sus fosos y sus contraescarpas y todos sus bulebares en punta de diamante” descrita por Muret tras visitar el Retiro en 1667 ⁷⁷⁰. Respecto a la fortuna de esta construcción, sabemos que en esta “plaza del fortín” se celebraron unas fiestas de cañas con motivo de la onomástica de la reina María Luisa de Orleans en agosto de 1682 ⁷⁷¹. Aún se conservaba a comienzos del siglo XVIII, ya que aparece representada en uno de los planos del real sitio realizado por Carlier, ubicada en las inmediaciones de la ermita de san Bruno, identificado como la “*place qui renferme le jardin appellé le Petit Fort*” ⁷⁷².

No sabemos si fue también en 1656, dentro de esta iniciativa de don Luis de Haro, cuando se instaló en el jardín del caballo la fuente del tritón obra de Battista Lorenzi, que también fue dibujada en el diario del conde de Sandwich, ubicada en el jardín del caballo, en donde años después también la reprodujo Meunier ⁷⁷³.

y no acudirles en lo necesario” (J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. II, p. 17, *Avisos de Madrid*, 8 de noviembre de 1656).

⁷⁶⁹ Sobre este tema, véase J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁷⁷⁰ J. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 558-559.

⁷⁷¹ Así consta en el “Repartimiento de valcones, hecho por el señor condestable de Castilla Mayordomo Mayor de el Rey nro s^{or} para las fiestas de cañas que se han de zelebrar al nombre de la reina nuestra señora el día 25 de agosto de 1682 en la Plaza del Fortin de el Real Sitio de Buen Retiro” (BNE, Mss. 20273/28).

⁷⁷² Así se describe en la leyenda del plano del real sitio realizado por Carlier en 1712 el espacio marcado con el número 8 (BNF, Cabinet des Estampes, Papier relatifs aux travaux de Robert de Cotte, D 998).

⁷⁷³ Como ha publicado recientemente Fernando Loffredo, muy probablemente fue enviada a Madrid en 1644 por el Almirante de Castilla desde Palermo cuando finalizó su mandato como virrey de Sicilia y en 1901 todavía se conservaba en la Casa de Campo de Madrid, formando parte de la “Fuente del Castaño”, como consta en una estampa [F. LOFFREDO: “La vasca del *Sansone* del Giambologna e il *Tritone* di Battista Lorenzi in un’inedita storia di duplicati (con una nota sul *Miseno* di Stoldo per la villa dei Corsi)”, *Saggi e memorie di Storia dell’arte*, 36 (2012), en especial pp. 63-67].

No volvemos a tener constancia de intervenciones en el real sitio hasta 1658, año del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, cuando el corregidor de Madrid costeó las obras de empedrado de toda la subida al Retiro⁷⁷⁴ y ese mismo año llegaron a la corte, por mediación de Velázquez, los fresquistas Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, que realizaron a partir del año siguiente la intervención decorativa más interesante de esta época llevada a cabo en el real sitio, en la ermita de San Pablo, tema que abordaremos más adelante, y que esta vez sí que fue seguida con enorme interés por Felipe IV, quien en numerosas ocasiones acudió a ver cómo trabajaban los artistas y a interesarse por cuándo estarían concluidas sus obras⁷⁷⁵.

Sobre el estado que ofrecían las colecciones a finales de la década de 1650, han llegado distintas noticias a través del testimonio de artistas e ilustres visitantes.

En su tratado, Lázaro Díaz del Valle destacaba entre las obras que albergaba el palacio los lienzos de la *Historia de san Juan* del “cavallero Maximo” y de Artemisa Gentileschi, muchas pinturas de Pedro de Orrente “que se recogieron por orden del conde duque de Olivares [...] para adorno de aquel palacio”, las que decoraban el salón grande o de Reinos, obras de “grandes artífices de este tiempo” y “muchas y muy insignes pinturas” de Francisco Rizi⁷⁷⁶.

Cuando en 1659 el mariscal Antonio de Gramont, embajador extraordinario del rey de Francia, visitó el real sitio durante su estancia en Madrid con motivo de la petición de mano de la infanta María Teresa para el futuro Luis XIV, lo que más le llamó la atención fue el gran número de pinturas y tapicerías que adornaban el palacio. Según el diplomático galo, lo más significativo del Buen Retiro

[...] son los cuadros de que todas las habitaciones están llenas, y los soberbios tapices, muchos más bellos que los de la Corona de Francia, de los que su majestad católica posee ochocientos paños en sus guardamuebles; lo que me obligó una vez

⁷⁷⁴ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. II, p. 153, *Avisos* de Madrid, 24 de enero de 1658. Estos trabajos se prolongaron hasta 1664 con la construcción de una calzada que facilitase el acceso peatonal al palacio desde el Prado, evitando los lodazales que se formaban en época de lluvia.

⁷⁷⁵ D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 224. Sobre las gestiones realizadas por Velázquez para que los pintores se trasladaran a España, véase M. P. SILVA MAROTO: “En torno al segundo viaje de Velázquez...”, *op. cit.*, en especial pp. 144-145.

⁷⁷⁶ D. GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores...*, *op. cit.*, pp. 203 y 250-251, 279-280, 320 y 385.

a decir a Felipe v [*sic*], cuando estuve de embajador extraordinario cerca de él, que era preciso vender cuatrocientos para pagar a sus tropas y hacer la guerra, y que aún le quedarían los bastantes para amueblar cuatro palacios como el suyo⁷⁷⁷.

Otro testimonio muy interesante que nos ha llegado a este respecto lo constituye la carta que en agosto de 1660 Camillo Massimi –Nuncio Pontificio en Madrid entre 1656 y 1658– escribió a Giovanni Pietro Bellori dándole cuenta “*all'improvviso*” de los cuadros presentes en los distintos palacios del rey de España, destacando las excelentes pinturas de Poussin y Domenichino –de la serie de paisajes con anacoretas y de escenas de la antigua Roma– que había visto en el palacio del Buen Retiro⁷⁷⁸.

Y lo mismo sucede con las impresiones sobre el Retiro de Lodewijck Huygens, gentilhombre de uno de los embajadores extraordinarios que componían la delegación que los Estados Generales enviaron a la corte de Felipe IV entre 1660 y 1661. Durante su viaje, este holandés, hijo del gran poeta Constantijn Huygens, secretario del estatúder Federico Enrique de Nassau, príncipe de Orange, llevó consigo un diario en el que fue reflejando sus impresiones, que constituye una preciosa fuente de información para el conocimiento de la corte y del estado de los distintos palacios reales de Felipe IV a comienzos de la década de 1660⁷⁷⁹. En el caso del Buen Retiro, que fue visitado por la delegación holandesa el 12 de enero de 1661, la comitiva accedió al palacio por el cuarto del rey, recorrió la galería de paisajes –decorada con tapices, tal y como correspondía a esa época del año–, y a continuación la del cierzo, deteniéndose en la contemplación de las batallas del Salón de Reinos. Hasta llegar al Coliseo recorrieron varias estancias de esa crujía en donde se habían colocado las pinturas de paisajes con anacoretas encargadas en Italia y desde allí se dirigieron a las estancias del cuarto de la reina

⁷⁷⁷ J. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 375.

⁷⁷⁸ Carta de Camillo Massimi a Giovanni Pietro Bellori, Roccasecca dei Volsci, 30 de agosto de 1660 (*Archivio Massimo*, Roma, Reg. 276, ff. 355r-356v, transcrita en L. BEAVEN: “‘Reni’s Cupid with a bow’ and Guercino’s ‘Cupid spurning riches’ in the Prado: a gift from Camillo Massimi to Philip IV of Spain”, *The Burlington Magazine*, 1168 (2000), p. 441. Sobre su perfil como coleccionista, véase L. BEAVEN: *An ardent patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle*, Madrid, Paul Holberton Publishing/ Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

⁷⁷⁹ L. HUYGENS: *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario del viaje de Lodewijck Huygens (1660-1661)*, ed. M. Ebben, Madrid, Doce Calles/Fundación Carlos de Amberes, 2010, pp. 207-211.

y posteriormente a las del Príncipe, que anteriormente habían sido ocupadas por la infanta María Teresa hasta su matrimonio con Luis XIV en 1660. En esta zona a Huygens le llamó mucho la atención “una pintura que es una cabeza de un hombre que tiene por lo menos 6 pies de alto y de ancho a proporción, y es buen paño”, colgada en los muros de una de las escaleras –probablemente la de “los bufones”–, que seguramente se corresponde –tal y como ha señalado Maurits Ebben en la espléndida edición que ha realizado del diario de Huygens– con la *Cabeza de gigante* de Vicente Carducho que se conserva actualmente en el Museo del Prado, siendo ésta la primera mención que conocemos de su presencia en el Buen Retiro⁷⁸⁰. Por último la comitiva visitó los jardines, en donde pudieron contemplar los trabajos de mejora y decoración que se estaban llevando a cabo en la ermita de San Pablo por Mitelli y Colonna y “la casa de los esclavos del marqués de Heliche”, muy probablemente el lugar en donde vivían los remeros de las falúas que navegaban por el estanque, que llamó mucho la atención de los visitantes holandeses⁷⁸¹.

En relación a otras zonas del real sitio en esta época, se conservan numerosos pagos relativos a las mejoras que se hicieron en 1661 en los jardines que miraban a San Jerónimo, que se volvieron a nivelar por medio de la construcción de varios muros, escaleras y ramales.

Gracias a la documentación conservada en el Archivo de los duques de Medina Sidonia, sabemos que entre los treinta y dos jardineros que trabajaban en el real sitio en esa época estaban los franceses “Francesco Melon” y “Martin Lerun”, los florentinos “Laboratin” y “Farfán”, el genovés “Jacome Turpia” y los hermanos flamencos “Potbin”, además de una veintena más de españoles⁷⁸².

También nos han llegado documentos contables de ese año relativos a reparos de tapias y, sobre todo, por reformas efectuadas en la ermita de San Pablo, tanto en sus jardines –alisado, instalación de una nueva fuente, obras de fontanería– como en su interior –obras de solado, colocación de nuevas puertas y ventanas–,

⁷⁸⁰ MNP, P-1625. Sobre este tema, L. HUYGENS: *Un holandés en la España de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. 211, nota 39.

⁷⁸¹ En la edición del diario Ebben ha subrayado cómo el marqués del Carpio, cuanto atentó fallidamente contra el rey mandado colocar un explosivo bajo el Coliseo en 1662, finalmente se entregó para evitar más torturas a su fiel esclavo que había sido detenido tras colocar el artefacto (L. HUYGENS: *Un holandés en la España de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. 211, nota 43).

⁷⁸² ADMS, leg. 831, libro 52, ff. 26-28.

aunque en las cuentas del aparejador Juan Fernández no figuran los pagos a los pintores “porque no se a considerado el t[iem]po que tardaran en concluir con la pintura”⁷⁸³.

De 1662 data un proyecto, obra de Sebastián de Herrera Barnuevo, para crear una calzada de acceso desde el Prado al real sitio, que se construyó para que los peatones pudieran acceder sin dificultades desde la esquina de la huerta del duque de Lerma hasta “la puerta principal del Buen Retiro”, sobre todo en época de lluvias, cuyo coste corrió por cuenta de la Villa⁷⁸⁴.

En 1663 sabemos que el marqués de Caracena envió al real sitio un navío en forma de fragata para que el monarca pudiera navegar en el estanque del Buen Retiro⁷⁸⁵. Ciertamente, la navegación por el estanque era uno de los grandes atractivos del Retiro, y a pesar de las dificultades económicas, como vemos no dejaron de llegar al Retiro nuevas embarcaciones. Sin embargo, en agosto de 1664 las atarazanas del real sitio sufrieron un grave incendio que, a pesar de la presteza con la que acudieron al Retiro oficiales del real sitio, caballeros y

[...] muchas religiones [...] eran tan vorazes las llamas por todas partes, y particularmente por las puertas, que de ninguna manera se pudieron atajar, ni salvarse ninguna embarcacion,

por lo que quedaron reducidas a cenizas todas las embarcaciones que con gran esfuerzo se había conseguido reunir. Gracias a la documentación que hemos localizado en el archivo de los duques de Medina Sidonia sabemos que el fuego estuvo ocasionado por una negligencia de una hija de Carlos de Rabasquier, maestro de embarcaciones del real sitio,

[...] quien dejó un candil, pegado a una arroba de estopa, y yendo a buscar unos huevos para sus padres, y habiendo topado el fuego con una cantidad de brea, y de pez, que tenía para aconchar los barcos que estaban allí pegados, y con cantidad de madera vieja, que havia quedado de algunos bergantines, o galeras que se havian deshecho, fue comunicándose el fuego de man[e]^{ra} que en muy breve espacio, ocupó todo el sitio.

⁷⁸³ ADA, c. 125, doc. 143.

⁷⁸⁴ C. LOPEZOSA APARICIO: *El paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 63-66.

⁷⁸⁵ ADMS, leg. 831, libro 52, ff. 78, y 84-85. Sobre todo lo necesario para aderezarla, *Ibidem*, f. 133.

Afortunadamente, todas las velas, pinturas, tejidos y adornos del navío y galearas que había en las atarazanas estaban custodiados en el guardarropa, pero, en palabras del alcaide tras visitar el lugar del incendio al día siguiente “no ha quedado, ni una astilla en señal de que hubiese habido allí embarcación ninguna”⁷⁸⁶.

Durante los últimos años de reinado de Felipe IV son pocas las mejoras e intervenciones que se realizaron en el real sitio, a pesar de que era necesario intervenir, tal y como consta en una declaración fechada en febrero de 1665, en los cuartos del rey y de la reina, así como en las ermitas, reedificar el atarazanal, fabricar nuevas embarcaciones y “acabar de meter el agua del arroyo” del Abroñigal⁷⁸⁷. A pesar de todas estas necesidades, tan solo tenemos constancia de la reparación en enero de 1665 de un balcón en el palacio, que por deseo expreso del rey fue supervisada por el maestro mayor Sebastián de Herrera Barnuevo, un “padre de la Compañía de Jesus que es mui inteligente en estas mat[e]rias”, y varios arquitectos más, con el objetivo de que

[...] entre todos se confiera y ajuste, la forma en que se podrá disponer, que sin quitar la hermosura que da el balcón, quede firme y buena la obra q se ha de executar⁷⁸⁸.

De 1665 datan las distintas estampas de los principales edificios del real sitio que Louis Meunier publicó dentro de la obra titulada *Diversas vistas de las casas y jardines de placer del Rei despaña dedicado a la Reina*. Las vistas reproducidas correspondían al jardín del caballo –que significativa y erróneamente se describe como “la entrada del Real Sitio en Madrid”–, la ermita de San Pablo, la de San Antonio, el estanque grande y el estanque pequeño. Si bien tienen un enorme interés documental, son testimonios visuales que hay que tomar con enorme precaución por lo mucho que falsen el tamaño y las proporciones de los lugares representados⁷⁸⁹.

De esta misma época datan también los dibujos incluidos en el diario de Edward Montagu, primer conde de Sandwich –que estuvo en Madrid desde mayo

⁷⁸⁶ Carta del duque de Sanlúcar, dando cuenta al rey sobre el incendio ocurrido en las atarazanas del Buen Retiro, 6 de agosto de 1664 (ADMS, leg. 831, libro 52, ff. 185-188). El incendio se consideró un desafortunado accidente, y no tuvo consecuencias para Carlos Rabasquier ni su familia.

⁷⁸⁷ ADMS, leg. 831, libro 52, f. 246.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, f. 241.

⁷⁸⁹ BNE, ER/5824.

de 1666 a febrero de 1668 para negociar un tratado de paz entre Inglaterra y España—, de varias fuentes del real sitio situadas en el jardín privado del rey y en el de la reina, así como de la ermita de San Antonio de los portugueses, sin duda uno de los edificios más interesantes del Retiro⁷⁹⁰.

Siguiendo con el testimonio de otro viajero, cuando en 1666 el clérigo y erudito boloñés Domenico Laffi visitó el Buen Retiro una de las cosas que más destacó del real sitio, además del Coliseo y la estatua ecuestre de bronce de Felipe IV, fueron los jardines, y en especial el de la Reina, en el que se habían plantado flores dibujando los escudos de todos los reinos de España⁷⁹¹.

Asimismo, sabemos que paulatinamente, entre 1665 y 1667, algunas pinturas del palacio del Buen Retiro, entre las que se encontraba la *Túnica de José de Velázquez*⁷⁹², se trasladaron al monasterio de San Lorenzo de El Escorial para formar parte de la nueva decoración del edificio emprendida por el artista sevillano, junto con el grueso de obras procedentes de la colección Serra de Cassano, adquirida en Nápoles por el conde de Peñaranda en 1664⁷⁹³.

Pero a pesar de los traslados y deterioros que había sufrido la colección en los últimos años, el real sitio todavía seguía sorprendiendo a los viajeros por la riqueza de sus interiores y de los objetos que los decoraban. Así se puede deducir de las impresiones del clérigo francés Jean Muret, que residió en la corte entre 1666 y 1667 acompañando al embajador de Luis XIV y que tras visitar el Buen Retiro durante tres horas, afirmaba que “fuimos sorprendidos desde la entrada por la cantidad de los cuadros” y que “había allí más que en toda la ciudad de París”. Además de admirar el Coliseo y el Casón, el francés subrayó cómo las estancias

⁷⁹⁰ Sobre estos dibujos véase J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 77-78 y 82-83. Respecto a su estancia en España y los dibujos del real sitio de Aranjuez contenidos en su diario, J. PORTÚS PÉREZ: “El conde de Sandwich en Aranjuez (las fuentes del Jardín de la Isla en 1668)”, *Reales Sitios*, 159 (2004), pp. 46-59.

⁷⁹¹ D. LAFFI: *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae (1681)*, ed. A. Sulai Capponi, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1989, pp. 307-310. Un ejemplo de este tipo de plantaciones puede apreciarse en el plano realizado por Sebastián Van der Borch de los reales alcázares de Sevilla en 1759, en la zona denominada “jardín de las aguas” (AGP, plano 5956), reproducido en J. L. SANCHO GASPAS: *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, p. 623.

⁷⁹² La pintura se colocó en el capítulo vicarial. Sobre este tema véase B. BASSEGODA I HUGAS: *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble...*, *op. cit.*, pp. 49-50 y 179-180.

⁷⁹³ A. VANNUGLI: *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989.

principales tenían las paredes totalmente cubiertas de pinturas, entre las que se daban cita todos los géneros: batallas modernas, historias sagradas y profanas, retratos y “en otra parte, las más deshonestas desnudeces”⁷⁹⁴.

Reformas en el Coliseo

En 1651, seguramente por mediación de Velázquez, llegó a la corte para suceder a Cosme Lotti al frente del Coliseo el florentino Baccio del Bianco, que permaneció en Madrid hasta su muerte en 1657⁷⁹⁵. Bianco se encargó de reformar la tecnología de la instalación escénica del real sitio, convirtiendo el teatro del Buen Retiro en un marco especializado para puestas en escena de gran maquinaria. Además, instaló en el Salón de Reinos un escenario gemelo al del Coliseo, seguramente para poder cumplir con el intenso programa de representaciones que tenían lugar en el real sitio⁷⁹⁶.

De la intensa actividad que hubo en el Coliseo esos años dan testimonio los pagos y listados de jornales de los numerosos trabajadores empleados de la realización de todo tipo de máquinas y perspectivas bajo la dirección de del Bianco en 1653 conservados en el Archivo de la Casa de Alba⁷⁹⁷. Y entre sus colaboradores, sabemos que uno de ellos fue el también italiano Dionisio Mantuano, que entre otras tareas se encargó de decorar al fresco la techumbre del edificio con los emblemas heráldicos de la monarquía⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ J. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 558.

⁷⁹⁵ El escenógrafo había recibido ofertas, al menos desde marzo de 1650, de don Luis de Haro para trasladarse a la corte española para suceder a Cosme Lotti. Respecto a este tema, S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, *op. cit.*, pp. 124-126.

⁷⁹⁶ Respecto a este tema, R. MAESTRE: “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en J. M. DíEZ BORQUE (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Book, 1989, pp. 177-193.

⁷⁹⁷ ADA, c. 145, docs. 69-84.

⁷⁹⁸ “La techumbre del Coliseo estava pintada de una perfecta perspectiva que representava una media naranja rodeada de corredores, y servia de dosel a un escudo en que estavan fielmente unidas las armas de las dos Coronas rodeadas de las dos insignias de los Reynos, y festones de flores y Cupidos, obra de Don Dionisio Mantuano, ynsigne pintor de este siglo” (P. CALDERÓN DE LA BARCA: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, transcrito en M. TORRIONE: “El Real Coliseo del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 299). Sobre este tema, véase también J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ y D. GARCÍA CUETO: “Dionisio Mantuano, un artista en las

A pesar de las dificultades económicas, los espectáculos celebrados en el Retiro fueron increíbles, tal y como recogen los *Avisos* de Barrionuevo, y en alguna ocasión no se dudó en trasladar incluso “una araña de plata de Nuestra Señora de Atocha para que luciese y adornase más el coliseo”⁷⁹⁹.

Tras el fallecimiento del italiano en 1657, Francisco Rizi se ocupó temporalmente de la dirección del teatro hasta 1662. El pintor madrileño ya había desempeñado este cargo tras la muerte de Lotti y hay constancia de que en 1658 se encargó de la renovación de parte de las pinturas que decoraban la sala⁸⁰⁰. Además, como nos informa Palomino, durante muchos años tuvo a su cargo la dirección “de los teatros de mutaciones de las comedias, que se hacían entonces, con gran frecuencia en el Retiro [...] porque era grandísimo arquitecto, y perspectivo”⁸⁰¹.

Pero cinco años después, fue de nuevo un italiano quien ocupó la dirección del Coliseo, el pintor Antonio María Antonozzi, sacerdote, miniaturista al servicio de Urbano VIII, “criado del nuncio”, y discípulo y amigo de Pietro da Cortona⁸⁰².

La decoración de la ermita de San Pablo por Mitelli y Colonna

Además de las fiestas y representaciones teatrales que durante esta época tuvieron lugar en el Buen Retiro, sin duda la intervención más interesante que se

cortes de Felipe IV y Carlos II. Más allá de el más único que hay en estos reynos en pintar al fresco”, en A. SERRA y J. L. COLOMER (dirs.): *Bolonia y España. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 274.

⁷⁹⁹ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. I, p. 248, *Avisos* de Madrid, 27 de febrero de 1656.

⁸⁰⁰ En 1658 se le pagó por la renovación de las pinturas que había hecho anteriormente en el Coliseo (J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 130).

⁸⁰¹ Acerca de este tema, y respecto a la anécdota que protagonizó Rizi con el pintor José Antolínez por el desprecio de éste hacia la pintura de mutaciones, véase A. A. PALOMINO: *El Museo pictórico...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 339 y 392.

⁸⁰² Sobre su figura, M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, *op. cit.*, pp. 265-285, y J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ: “Antonio María Antonozzi, ingeniero de las comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de “maravillosas apariencias”, *Archivo Español de Arte*, 319 (2007), pp. 261-273.

realizó en el palacio fue la decoración al fresco de la ermita de San Pablo por parte de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, especialistas en *quadratura* boloñeses que llegaron a España en 1658 por mediación de Velázquez⁸⁰³, tras la negativa de Pietro da Cortona a trasladarse a Madrid en 1650 para decorar al fresco varias estancias del real alcázar⁸⁰⁴.

Antes de la llegada de los artistas italianos, en la ermita se realizaron distintas obras que convirtieron el antiguo eremitorio en un casino profano, similar al de Pío IV en el Vaticano diseñado por Pirro Ligorio.

En la decoración había trabajado en 1656 Francisco Rizi, a quien se pagaron 101.300 reales por el material que utilizó en la

[...] pintura que hizo [...] en la fachada y techo del salón de la hermita y jardín de San Pablo del dicho sitio que después volvieron a pintar de orden de su Magd. los pintores que vinieron de Italia⁸⁰⁵.

Es bien conocido que en 1657 la ermita había sido ampliada añadiéndole un salón de planta cuadrada rematado con un chapitel, al que se le antepuso un nuevo jardín en forma de plaza elíptica delimitado por dos pérgolas y adornado con varias fuentes –tal como se puede ver en la vista que realizó Benito Manuel Agüero conservada en una colección privada de Baltimore–, en donde se solían

⁸⁰³ Respecto a la obra de Colonna y Mitelli en España véase E. HARRIS: “Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los portugueses”, *Archivo Español de Arte*, 34 (1961), pp. 101-105; A. BONET CORREA: “Nuevas obras y noticias sobre Colonna”, *Archivo Español de Arte*, 37/nº 148 (1964), pp. 307-312; E. FEINBLATT: “Angelo Michele Colonna: A profile”, *The Burlington Magazine*, 919 (1979), pp. 618-630; S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, *op. cit.*, pp. 167-171; G. RAGGI: “Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002), pp. 151-166; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*; y D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y siglo de oro español...*, *op. cit.*, pp. 219-236.

⁸⁰⁴ En 1999 Pilar Silva dio a conocer distintos documentos inéditos sobre las gestiones de Velázquez para que estos pintores se trasladaran a España (M. P. SILVA MAROTO: “En torno al segundo viaje de Velázquez...”, *op. cit.*, en especial pp. 144-145). Sobre las negociaciones para la venida de Cortona y su negativa, D. GARCÍA CUETO: “Diplomacia española e historia artística italiana: la embajada en Roma de don Rodrigo Día de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), y su colección de pinturas”, *Storia dell'arte*, 127 (2010), en especial pp. 113-116.

⁸⁰⁵ J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 130. Sobre las decoraciones al fresco realizadas por este pintor, D. ÁNGULO ÍÑIGUEZ: “Francisco Rizi. Pinturas murales”, *Archivo Español de Arte*, 188 (1974), pp. 361-362.

celebrar comedias al aire libre, representadas en un escenario enmarcado por una especie de arco triunfal que daba acceso al jardín ⁸⁰⁶.

Asimismo, en esta zona Baccio del Bianco, fallecido en junio de 1657, comenzó a construir una fuente rematada con una estatua de Narciso ⁸⁰⁷, que conocemos gracias a la estampa editada por Meunier ⁸⁰⁸.

La obra fue concluida por Dionisio Mantuano, dentro de un programa de renovación y ampliación de la ermita y del jardín que la rodeaba que se desarrolló entre octubre de 1659 y febrero de 1661, coincidiendo con el período en el que don Juan José de Austria se encontraba residiendo en el real sitio ⁸⁰⁹. Probablemente también fue en esta época cuando se colocó en el techo “del salón que se ha hecho nuevo” la pintura de la fábula de “Adonis muerto de dos baras y dos y media” y que con el comienzo de los trabajos de decoración al fresco del edificio por parte de Mitelli y Colonna debió de ser trasladado a otro lugar del real sitio ⁸¹⁰.

Los proyectos decorativos iniciales referentes al diseño del jardín debieron de sufrir algunos cambios, ya que en diciembre de 1661 “de la hermita de San Pablo se quitaron dos fuentes de colunas que se abian puesto alli y despues no

⁸⁰⁶ Tenemos constancia de que a finales de enero “todas las tramoyas y aparatos se han traído al Retiro, para el nuevo coliseo que se ha hecho en la ermita de San Pablo” (J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. II, p. 53, *Avisos de Madrid*, 23 de enero de 1657).

⁸⁰⁷ Se trataba de una copia en bronce del vaciado de Narciso de la colección Borghese que trajo Velázquez de su segundo viaje a Italia [J. M. LUZÓN NOGUÉ: “Narciso”, en J. M. LUZÓN NOGUÉ (dir.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, *op. cit.*, pp. 509-512]. Actualmente se conserva en Aranjuez, a donde fue trasladada durante el reinado de Carlos IV e instalada en una de las fuentes del jardín del Príncipe realizadas por Joaquín Dumandré. Tras sufrir desperfectos durante la Francesada, en 1827 fue reconstruida por Isidro González Velázquez. Sobre este tema, C. M. CORRECHER: “Jardines de Aranjuez. (II): Jardín del Príncipe”, *Reales Sitios*, 73 (1982), pp. 32-33.

⁸⁰⁸ *Diversas vistas de las casas y jardines de placer del Rei despaña dedicado a la Reina* (BNE, ER/5.824).

⁸⁰⁹ González Asenjo considera este primer encuentro entre ambos como el desencadenante de que en 1677, cuando don Juan José era primer ministro, recurriese a Dionisio Mantuano y Francisco Rizi, los pintores que aún quedaban en España de los que trabajaron en el Retiro en la década de 1660 discípulos de Mitelli y Colonna. Sobre este tema, E. GONZÁLEZ ASEÑO: *Don Juan José de Austria y las artes...*, *op. cit.*, pp. 320-322.

⁸¹⁰ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 9.

fueron de servicio ni lo pueden ser para otra parte de aquel sitio”, proponiendo que fueran trasladadas a Loeches⁸¹¹.

Volviendo a la intervención que realizaron Mitelli y Colonna, en junio de 1658, una vez que concluyeron los trabajos que llevaron a cabo en el real alcázar de Madrid, el marqués de Heliche, “gran inventor de tramoyas y de dar gusto al rey”⁸¹², los llevó al Buen Retiro para que decorasen la fachada y el techo de la ermita de San Pablo. Los trabajos de David García Cueto sobre la estancia española de Mitelli y Colonna han aclarado notablemente en qué consistió la intervención que llevaron a cabo los artistas boloñeses, seguida con enorme interés por Felipe IV, quien en numerosas ocasiones acudía a verles trabajar.

Los frescos que ambos hicieron en la ampliación de la ermita sustituyeron a las pinturas murales que había realizado Rizi, descritas en la *Vita del Mitelli* como la decoración de una *loggia*. Las decoraciones se desarrollaban en la bóveda, las cuatro paredes y las dos fachadas de la ermita, que en invierno se cubrían con esteras para tratar de evitar su deterioro⁸¹³. En el mencionado texto se describe la bóveda de la ermita, decorada en el centro con las figuras de Céfalo y Aurora, rodeada de un rico conjunto monumental en el que también se incluían sátiros, niños, festones, bajorrelieves y distintos adornos⁸¹⁴.

En este mismo sentido, Laffi describió el conjunto como:

⁸¹¹ Memorial del veedor y contador del Buen Retiro dirigido a Felipe IV describiendo el estado en que se encontraban los oficios del Buen Retiro y de Madrid (RAH, S y C, 9/633, f. 95).

⁸¹² J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. II, p. 190, *Avisos* de Madrid, 5 de junio de 1658.

⁸¹³ Sobre la decoración de este edificio véase E. FEINBLATT: “A boceto by Colonna Mitelli in the Prado”, *The Burlington Magazine*, 748 (1965), pp. 349-357; J. M. DE AZCÁRATE: “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *op. cit.*, pp. 133-135; J. L. SANCHO GASPAS: “El ‘boceto’ de Colonna-Mitelli para el techo de la ermita de San Pablo”, *Boletín del Museo del Prado*, 22 (1987), pp. 32-38; S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, *op. cit.*, pp. 169-172; A. ATERIDO FERNÁNDEZ: “Il salone dell’Eremo di San Paolo nel Buen Retiro”, en F. FARNETI Y D. LENZI (dirs.): *Realtà e illusione nell’architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Florencia, Alinea, 2004, pp. 29-41; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 148-177; y L. DE FRUTOS SASTRE: “Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta...”, *op. cit.*, pp. 210-216.

⁸¹⁴ “Diedero principio alla loro opera in una loggia grandissima a proporzione di questo immensa habitatione dove da capo a piedi; come si suole dire, l’abbelivano di vari ornati satiri giocosi, di puttini festeggianti che in una maniera chi in un altra composta di bellissimi bassirilevi di adorni

[...] una capillita para decir la misa, cosa muy soberbia, sustentada por delante por dos columnas de ágata, de la altura de un hombre, está toda pintada por fuera y por dentro por los señores Colonna y Mitelli [...] hay también un bellissimo salón también pintado por los antedichos, donde hay seis columnas de ágata oriental [...] puestas en la fachada que mira al teatro de las comedias⁸¹⁵.

Gracias a la minuciosa descripción de Magalotti sabemos además que el interior de la ermita tenía el suelo y un arrimadero cubierto con azulejos de colores, estaba adornada con distintos cuadros colgados en el espacio que quedaba entre el zócalo cerámico y el techo, así como con una serie de emperadores romanos de pórvido y mármol colocados sobre pedestales de mármol⁸¹⁶.

Del proceso de creación del conjunto se conservan varios dibujos preparatorios en la Biblioteca Nacional de Madrid⁸¹⁷ y en la *Kunstbibliothek* de Berlín, pero sin duda el más importante es el boceto para la decoración de la bóveda sobre lienzo descubierto en los depósitos del Museo del Prado por Alfonso E. Pérez Sánchez, identificado como obra de Mitelli y Colonna por Ebria Feinblatt en 1965⁸¹⁸.

Respecto al exterior la fachada, dotada de grandes ventanales, estaba decorada con pinturas al fresco –obra únicamente de Colonna, debido al fallecimiento de Mitelli el 2 de agosto de 1660⁸¹⁹– que fingían arquitecturas y que incluían

*quasi inimitabili di ben compartiti festoni che tutto rendono a somma stupidità: et nel mezzo poi mi viene figurato il rapoto di Cefalo tutto rendono a somma stupidità: et nel mezzo poi mi viene figurato il rapoto di Cefalo dall'Aurora amato, così ben disegnato e rapresentato che non riesce favola nelli vaghegiatori, mentre chi una volta le pupile inalza per mirarlo si sente rapito di incorco al ammirarlo, che a guisa del simulacro di Diana in Chio pare mostrarsi questi che per non restarsi immobili trattano la partenza”, transcrito en S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia, op. cit.*, p. 169.*

⁸¹⁵ Hemos tomado la traducción de D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 157.

⁸¹⁶ L. MAGALOTTI: *Viaje de Cosme de Médicis...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 103-107.

⁸¹⁷ Sobre este tema, J. M. BARBEITO DíEZ: “*Decoración del frontón de la ermita de San Pablo en el Buen Retiro* (Primera mitad del siglo XVIII)”, y “*Dibujo para la decoración de un techo*”, en I. C. GARCÍA-TORAÑO (ed.): *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional/Fundación Banco Santander, 2009, fichas 295 y 296, pp. 243-245.

⁸¹⁸ MNP, P-2907. Tal vez sea uno de los “dos lienzos en bastidares que son dibujos del ornato de la hermita de San Pablo en el Retiro para pintar el techo por ellos” que en 1694 se conservaban en el obrador del alcázar (AGP, AG, leg. 768, exp. 4).

⁸¹⁹ Así lo apuntó D. GARCÍA CUETO (*La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 172) y recientemente lo ha confirmado Riccardo Spinelli gracias a una carta escrita por

distintas inscripciones y versos latinos, completándose su decoración con la colocación de cuatro esculturas de mármol de Génova.

Con motivo de la remodelación de la ermita en esta época también se trasladó al centro del jardín el grupo de *Carlos V y el Furor* obra de Leoni que anteriormente estaba colocado en el centro del patio del Emperador, tal y como se puede apreciar en la estampa de Domingo de Aguirre, si bien en cuando fue realizada la fachada ya había perdido su decoración pictórica⁸²⁰.

El inventario de pinturas del Real Sitio de 1661

En el caso del Buen Retiro, el control y cuidado de las obras de arte que decoraban las distintas dependencias del real sitio eran responsabilidad del guardajoyas y del guardarropa. Estos cargos estaban bajo la autoridad directa del alcaide y según dictaban las ordenanzas del Buen Retiro otorgadas por Felipe IV el 23 de enero de 1634 para el gobierno del real sitio, ambos oficios debían ser desempeñados por la misma persona, entre cuyas principales funciones estaban las de llevar el control de todo el “menaje, tapicería, colgaduras, pinturas, alfombras, escritorios, plata y todo lo demas que ay” en el palacio, y tenerlo debidamente inventariado⁸²¹.

Gracias a distintos documentos inéditos sabemos que a comienzos de la década de 1660 se realizó un primer inventario, al menos de pinturas, que ha permanecido inédito hasta ahora⁸²².

Angelo Michele Colonna a Filippo Niccolini escrita desde Madrid el 13 de julio de 1661 (R. SPINELLI: *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Pisa, Pacini, 2011, pp. 69 y 102-104).

⁸²⁰ Realizada en 1778, se conserva en la BNE (DIB 14/48/48), y cuando fue realizado las cuatro esculturas de mármol de la fachada habían sido sustituidas por dos estatuas de bronce de Felipe II y la emperatriz María obra de Leoni. Sobre esta obra, J. M. BARBEITO DÍEZ: “Aguirre, Domingo de (ca. 1742-1805). *El jardín de San Pablo en el Buen Retiro* (1778)”, en I. C. GARCÍA-TORAÑO (ed.): *Dibujos de arquitectura y ornamentación...*, *op. cit.*, ficha 4, pp. 7-8.

⁸²¹ Sobre este tema, F. J. DÍAZ GONZÁLEZ: *La Real Junta de Obras y Bosques...*, *op. cit.*, p. 262. Respecto a las funciones y el proceder del tapicero mayor, la furriera, el guardajoyas y el guardarropa durante el reinado de Felipe III, véase R. MAYORAL LÓPEZ: “La Cámara y los oficios de la Casa”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN Y M. A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III*, Vol. I: *La Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, pp. 541-571.

⁸²² Hemos presentado las primeras conclusiones sobre el estudio de este inventario en M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*

La primera noticia que tenemos al respecto data del 1 de noviembre de 1658, fecha en que se realizó un “reconocimiento” de la colección, durante el que se procedió a dar de baja aquellas pinturas que ya no se encontraban en el palacio –bien porque habían sido trasladadas a otras residencias reales, o porque habían quedado destruidas durante alguno de los incendios que sufrió el palacio en 1640 y 1653–, aunque desconocemos en qué consistió exactamente, y si esta revisión llegó a plasmarse en un documento escrito ⁸²³.

Tres años después, con motivo del cambio de titularidad de la alcaidía del real sitio, en diciembre de 1661 se procedió a realizar el primer inventario formal de pinturas del Retiro.

Ese año, tras la muerte en noviembre de don Luis Méndez de Haro, Felipe IV decidió quitar la alcaidía del Retiro a su hijo don Gaspar, otorgándosela al II duque de Medina de las Torres, titular del ducado de Sanlúcar la Mayor ⁸²⁴.

Al parecer, el motivo del enfado del rey con don Gaspar de Guzmán había sido, entre otras cosas,

[...] por una pintura de gran estimación que don Luis le mandó que la diese al Rey luego que muriese, que no sé qué cambalache hizo con ella que lo ha sentido mucho el Rey ⁸²⁵.

Dicha pintura era una *Virgen con el Niño y san José* atribuida a Rafael, pero desconocemos por qué motivos don Gaspar se negó a ceder al monarca una obra de la que se había prendado, máxime cuando lo que estaba en juego era nada más y nada menos que la continuidad en el valimiento ⁸²⁶.

⁸²³ Así consta en uno de los fragmentos del inventario. M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asientos 1, 2, 5, 13 y 14.

⁸²⁴ Una copia del título de alcaide, fechada el 9 de marzo de 1662, se conserva en ADMS, leg. 831, libro 52, ff. 113-115.

⁸²⁵ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. II, p. 256, *Avisos de Madrid*, s. f., 1661. Javier Portús señaló este hecho de nefastas consecuencias para Haro para demostrar lo muy receptiva que era parte de la nobleza del momento hacia el arte de la pintura (J. PORTÚS PÉREZ: “El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII”, en J. M. MORÁN TURINA y J. B. GARCÍA GARCÍA (eds.): *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVIII*, Vol. I: *Estudios Históricos*, Madrid, Caja Madrid, 2000, p. 184).

⁸²⁶ Años después, la pintura acabó en el colegio de jesuitas de san Ambrosio en Valladolid, según consta en los documentos relativos a la almoneda celebrada tras la muerte del marqués. Sobre este tema, L. DE FRUTOS SASTRE: *El templo de la fama...*, *op. cit.*, pp. 62, y 705-706.

Todo apunta a que don Gaspar se resistió a aceptar su cese en el cargo que venía desempeñando oficiosamente desde 1654 por voluntad de su padre, ya que a comienzos de diciembre de 1661 Medina de las Torres aún no había tomado posesión de la alcaidía del Retiro. Para evitarse problemas, el duque no había querido hacerlo “hasta que se le entregue por inventario todo el menaje que hay en aquel Palacio, y esta es la causa de la demora”, muy probablemente debido a que el despedido don Gaspar

[...] hizo sacar del Retiro algunas pinturas y otras cosas de estimación y habiendo ido S. M. a este Real Sitio las hechó de menos, y mandó que se visitase a todos los oficiales del para que cada uno diese cuenta de los que había sido su cargo⁸²⁷.

Desconocemos cuáles eran las pinturas que el monarca había echado en falta, pero ante esta situación Felipe IV ordenó tajantemente a Heliche el día 14 de diciembre que hiciera entrega del real sitio del Buen Retiro a Medina de las Torres “y viendo que este mandato era urgente, por Real, juntó luego todas las llaves, y en persona las llevó y entregó a Su Majestad”⁸²⁸.

Es bien conocido el episodio que don Gaspar de Guzmán protagonizó pocos meses después y que acabó con las opciones de Heliche de poder desarrollar una prometedora carrera en la corte⁸²⁹. Muy probablemente en venganza por la retirada de la confianza del rey y “para no más de quemar las tramoyas que le habían costado mucho trabajo, y que no quería que el duque de Medina de las Torres luciese con lo que a él le había costado desvelo”, en febrero de 1662 el marqués preparó un incendio en el Retiro, con el objetivo de destruir el “Salón, y salonetes inmediatos al Coliseo” donde se debían celebrar las comedias y fiestas que se

⁸²⁷ BNE, Mss. 3.923, ff. 233v-234, citado en L. DE FRUTOS SASTRE: *El templo de la fama...*, *op. cit.*, p. 156, nota 299.

⁸²⁸ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, *op. cit.*, vol. II, p. 263, *Avisos de Madrid*, 17 de diciembre de 1661. Sobre este tema y la polémica por conseguir la alcaidía del Retiro en esta época, M. A. FLÓREZ ASENSIO: “La alcaidía del Buen Retiro y los festejos teatrales”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVI (2006), en especial pp. 75-80; y F. J. DÍAZ GONZÁLEZ: *La Real Junta de Obras y Bosques...*, *op. cit.*, pp. 304-306.

⁸²⁹ Sobre este tema, E. CALANDRE DÍAZ: *El marqués de Heliche y el proceso del Buen Retiro*, Tesis de Licenciatura de la Universidad de Madrid, 1961, inédita; R. LÓPEZ TORRIJOS: “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte...*, *op. cit.*, en especial p. 29; M. T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, *op. cit.*, pp. 293-295; y M. A. FLÓREZ ASENSIO: *op. cit.*, 2010, en especial pp. 172-180.

organizaron para entretener a los soberanos⁸³⁰. Aunque la carga explosiva, que debía estallar de madrugada, no llegó a encenderse, dada la proximidad del teatro con algunas estancias del soberano este acto fue interpretado como un atentado fallido contra Felipe IV⁸³¹, e inmediatamente don Gaspar de Guzmán y sus colaboradores, entre los que se encontraba el pintor Dionisio Mantuano, fueron arrestados⁸³².

Volviendo al análisis del inventario de pinturas del Retiro de 1661, en su espléndido *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Pedro de Madrazo no mencionó ningún inventario de pinturas del Buen Retiro anterior a 1701, si bien enumeró con detalle los que pudo consultar del real alcázar Madrid y del palacio del Pardo redactados durante el reinado de Felipe IV⁸³³.

Es muy probable que este hecho se debiera a que, ya en esa época, el inventario original de pinturas del Buen Retiro redactado en 1661 se hubiera perdido y lo único que se conservara de él fueran los dos fragmentos inéditos que hemos localizado en el Archivo General de Palacio, que en total consisten en tres pliegos de papel verjurado, escritos a tinta por cada una en sus cuatro caras, todos ellos con idéntica filigrana.

Cada uno de los pliegos presenta en su primera página una cifra en los ángulos superior e inferior izquierdo, que corresponde al lugar que ocupaban dentro de la numeración general del inventario, que a juzgar por las referencias mencionadas en los fragmentos conservados debía de estar formado por al menos 29 pliegos y sus correspondientes 116 páginas, de las que hasta ahora solo hemos localizado doce.

El que denominaremos “pliego 11”, constituye un documento inédito donde se describen cuarenta y seis pinturas⁸³⁴. Y en los “pliegos 12 y 13”, mencionados

⁸³⁰ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, op. cit., vol. II, p. 270, *Avisos de Madrid*, 5 de marzo de 1662, y FLG, Inv. 15.009, XIII, ff. 265-267.

⁸³¹ J. DE BARRIONUEVO: *Avisos del Madrid de los Austrias...*, op. cit., p. 272, *Avisos de Madrid*, s. f., marzo de 1662.

⁸³² Gracias a este episodio sabemos que uno de los patios anejos al coliseo recibía el nombre de “patinejo de la fragua”, ya que la pólvora fue introducida en el recinto por uno de los tejados que daban a este espacio (RAH, 9/7153, doc. 9).

⁸³³ P. DE MADRAZO: *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1884, pp. 134-138.

⁸³⁴ AGP, AG, leg. 38, exp. 1.

por Brown y Elliott aunque sin ponerlos en relación con el inventario de pinturas del real sitio y que durante algunos años han permanecido extraviados en el Archivo General de Palacio, se enumeran otras ciento diez obras⁸³⁵.

Todos los pliegos muy probablemente son copias de un original perdido, a juzgar por la distinta grafía que presentan y por la presencia de algunas erratas, como la que aparece en uno de los asientos en donde se describe “la dança original de Tiçiano” —en clara alusión a una *Dánae* del maestro veneciano—, y que se reitera de nuevo al margen, cuando se especifica que “la dança es copia de la orig[in]ª q se llevo a Palaçio y es la goçada en lluvia de oro”⁸³⁶.

En contra de lo que solía ser la práctica habitual, el inventario no está realizado por estancias, sino en función del modo de ingreso de las pinturas en el Buen Retiro. Este hecho muy probablemente se debe a que teniendo en cuenta que era el primer inventario que se realizaba del palacio, al elevado número de piezas que componían la colección y a la premura con la que seguramente fue hecho para permitir que el nuevo alcaide tomara posesión de su cargo, se decidió redactarlo utilizando los distintos listados de entrega de obras que se conservaban en el archivo del real sitio, ante la dificultad que suponía realizar un inventario detallado *ex novo*.

Aunque no tenemos constancia expresa de quién se encargó de realizar el inventario, muy probablemente debió de ser elaborado por el conserje, guardajoyas y guardarropa del real sitio, bajo cuya tutela estaban las pinturas, el flamenco Damian Goetens. Nacido en Bruselas en 1610, sabemos que era bordador, pertenecía al cuerpo de Archeros de los guardias de Corps⁸³⁷ y anteriormente había servido la plaza de ayuda de estos oficios en el Buen Retiro⁸³⁸.

⁸³⁵ J. BROWN y J. H. ELLIOTT: *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 265. Ha estado extraviado durante algunos años debido al cambio de signatura y de contenedores que ha sufrido la documentación del fondo Buen Retiro en el Archivo General de Palacio. Actualmente se conserva en la sección AG, leg. 771-3, exp. 42. Agradezco la noticia a la archivera Isabel Garzón.

⁸³⁶ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 16.

⁸³⁷ Sobre los archeros de corps, J. E. HORTAL MUÑOZ: *Las Guardias Reales...*, *op. cit.*, pp. 149-247.

⁸³⁸ Respecto a la faceta de Goetens como archero, B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro...”, *op. cit.*, p. 53, refs. 25 y 26; y J. E. HORTAL MUÑOZ: *Las Guardias Reales...*, *op. cit.*, p. 584.

Goetens comenzó a desempeñar los cargos de conserje, guardajoyas, tapicero mayor y furriera de la casa y sitio del Buen Retiro tras el fallecimiento del anterior titular, don Pedro de Arpe y Zúñiga, el 24 de septiembre de 1649⁸³⁹. E hizo solemne juramento de los mismos el 8 de enero de 1650 en manos del por entonces alcaide, don Luis Méndez de Haro, comprometiéndose a usar y ejercer fielmente sus obligaciones, y guardar y cumplir las instrucciones que para ello se le entregaron⁸⁴⁰.

Gracias a las mencionadas instrucciones, de las que se conserva un ejemplar en la Real Academia de la Historia, sabemos que era el responsable de cambiar la decoración del real sitio de invierno a verano o viceversa, y de custodiar las tapiçerías, colgaduras, camas, sillas, bufetes, pinturas “y todos los demás muebles que tocan los oficios de tapicero mayor”, que se almacenaban en la casa de la guardarropa⁸⁴¹. Asimismo, dentro de sus obligaciones también estaba la de ocuparse de “la limpieza y conservacion della y todo el menaje, alajas y adorno que toca, a los dhos oficios”, los cuales recibió de los herederos del dicho Pedro de Arpe, “con intervencion del veedor de la dha casa y sitio para que os haga cargo, asi de lo que al pr[esen]”^c ay como de lo que adelante, se os entregare”.

Tras su nombramiento, Goetens recibió las llaves de los aposentos que le estaban señalados para guardarropa y las de los cuartos reales, indicándole que cada vez que los reyes fueran a pasar al real sitio debería entregar la llave doble. Y respecto a sus honorarios, se le asignó un salario anual de 300 ducados, con 2.000 reales para la casa de aposento, médico y botica, y la que tenía en el dicho sitio en que había de vivir a partir del 25 de septiembre de 1649, día siguiente del fallecimiento de su antecesor, don Pedro de Arpe⁸⁴².

⁸³⁹ Según consta en su expediente personal, antes de ostentar ambos cargos Pedro de Arpe fue ayuda de guardajoyas y guardarropa del Retiro (AGP, Personal, c. 1.341, exp. 40).

⁸⁴⁰ Tal y como consta en el expediente personal de Damian Goetens, la fecha de la escritura de obligación de su nuevo cargo data del 30 de enero de 1650, si bien no fue otorgada hasta el 2 de marzo de ese año (AGP, Personal, c. 436, exp. 25).

⁸⁴¹ “Instrucciones que vos Damian Goetens haveis de guardar en el exercicio de los oficios de conserje tapicero maior guardajoiias y furriera de la casa RI de Buen Retiro en que se os he nombrado” (RAH, mss. 9/1075, ff. 77-96).

⁸⁴² Así consta en el expediente de Goetens, en donde además figura que era propietario junto con su mujer, doña Juana Sánchez Navarro, de una casa jardín en la villa de Madrid en la calle que llaman de la Hoz, de mancomún con Ana Navarro, su suegra (AGP, Personal, c. 436, exp. 25).

Sabemos que desde 1657 Goetens comenzó a compatibilizar sus obligaciones en el Retiro con el cargo de ayuda de furriera, y muy posiblemente debido a la obtención de este nuevo oficio solicitó que se le concediera la jubilación en la plaza de archero, emitiendo el Real Bureo informe favorable el 15 de julio de 1658⁸⁴³. Al año siguiente, el 3 de julio de 1659, en calidad de ayuda de la furriera, Goetens recibió licencia para acompañar a don Luis Méndez de Haro a la Jornada de Fuenterrabía con motivo del matrimonio de la infanta María Teresa, en calidad de ayudante de Velázquez⁸⁴⁴.

Y en 1678, ya en el reinado de Carlos II, tras llevar casi cuatro décadas desempeñando sus funciones en el Retiro⁸⁴⁵, Goetens presentó un memorial al rey solicitando la jubilación debido a su avanzada edad, 70 años⁸⁴⁶. Este documento resulta de enorme interés, ya que pone de manifiesto los amplios conocimientos que según el flamenco era necesario tener en muy diversos campos –pintura, tapices, mobiliario, etc.– para poder ocuparse correctamente del control y la conservación de las colecciones del Buen Retiro, y también su deseo de

⁸⁴³ F. NAVARRO, C. MORTERERO y G. PORRAS: *La nobleza en las armas. Noble guardia de arqueros de corps*, Madrid, Hidalguía, 1995, p. 90.

⁸⁴⁴ Sobre este tema, J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Velázquez. Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 355.

⁸⁴⁵ Véanse algunas noticias sobre sus funciones en el Retiro durante el reinado de Carlos II en M. R. GREER y J. E. VAREY: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Book, 1997, pp. 100, 106, 139, 143, 145 y 146.

⁸⁴⁶ En dicho memorial, que fue examinado por la Junta de Obras y Bosques, Goetens declaraba que “havia 40 años que estava sirviendo como archero, y hido a todas las jornadas que el Rey nro sor (que esta en gloria) hizo al Reyno de Aragon, sitio de Lerida, y 28 años en los ofiços de ajuda de furriera de palazio, conserje, guarda joyas y tapiçero mayor de la Real Casa, y sitio de Buen Retiro, con la aprouazion que es notorio”. Por su edad, se encontraba imposibilitado de continuar en los oficios referidos, y suplicaba al rey que le permitiera jubilarse, y nombrar a la persona que le debía suceder. En este sentido, Goetens hizo constar de forma expresa que su sustituto tenía que ser alguien “con la inteligencia nezesaria y que requiere tanta diversidad de alajas, pues de otra suerte sería en grave perjuicio del Real Serivicio de V. Mgd y de su hazienda, que es tan considerable, la que esta devaxo de su mano, como conserje, guarda joyas, y tapiçero mayor, a que se devia, atender”. La solicitud de Goetens fue aceptada, y “en atencion a tan continuados y buenos servicios” que prestó se le concedió la jubilación, y también se admitió la propuesta de nombramiento de su sucesor. En este sentido, Goetens declaró que habló con algunos que se excusaron tanto “por el corto salario que toca a dhos ofiços, como por el travaxo que han de tener con ellos”, y finalmente el candidato propuesto fue Juan Baptista Bruine, natural de Amberes y también archero de la noble guarda de corps (AGP, Personal, c. 436, exp. 25).

que estos oficios continuaran siendo desempeñados por un archero de corps, como así ocurrió en lo sucesivo, con las designaciones de Juan Baptista Bruine⁸⁴⁷ y posteriormente Manuel Mayers⁸⁴⁸.

Como ya hemos mencionado, todo apunta a que el primer inventario de pinturas del Retiro fue redactado a partir de distintos listados y documentos conservados en el archivo del real sitio, en los que el principal interés radicaba en describir las obras de una forma sencilla que permitiera identificarlas con rapidez y conocer si su estado de conservación era adecuado para alhajar el palacio. Por ello, los asientos del inventario tan solo incluyen, con mayor o menor detalle, el tema representado en cada pintura, su autor o la escuela a la que pertenecía, sus medidas y si disponía o no de marco. Además, en la mayoría de los casos, al margen figura el lugar en el que estaban ubicadas las obras y en caso de que se encontrasen deterioradas, cuál había sido la causa.

En total, las pinturas que se enumeran a lo largo de los 51 asientos descritos en los fragmentos conservados del inventario de pinturas del Retiro redactado en 1661 ascienden a 156, aunque a finales del reinado de Felipe IV en el real sitio debía de haber no menos de 800 obras⁸⁴⁹.

En cuanto a las zonas del palacio en donde estaban situadas las pinturas descritas en el inventario, por desgracia los fragmentos conservados no recogen las ubicadas en las principales salas públicas del edificio, sino que tan solo enumeran parte de las que colgaban en los cuartos de la familia real y puntualmente algunas otras ubicadas en la zona “pública” del palacio, como “el saloncete” o la galería de Madrid, así como las que estaban almacenadas en el oficio de guardarropa.

En su mayoría las pinturas inventariadas fueron adquiridas durante la década de 1630 en el entorno de la corte, o bien trasladadas desde el real palacio de la Ribera en Valladolid.

En cuanto a su temática, hay un claro predominio de pinturas de paisaje y bodegones, como era lógico en una residencia de recreo. También encontramos

⁸⁴⁷ Joan Baptista de Bruine ocupó estos cargos apenas durante un año, ya que debido a una enfermedad regresó a Flandes en 1680 (AGP, Personal, c. 16.690, exp. 5).

⁸⁴⁸ Contraste de oro y plata de las Casa reales desde 1651, en 1681 obtuvo los cargos de conserje y guardajoyas del Buen Retiro (AGP, Personal, c. 656, exp. 30). Sobre su perfil como archero de corps, J. E. HORTAL MUÑOZ: *Las Guardias Reales...*, op. cit., p. 749.

⁸⁴⁹ A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro”, en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.): *El Palacio del Rey Planeta...*, op. cit., p. 15.

numerosas representaciones de batallas, así como vistas de ciudades, retratos de miembros de la dinastía, algunos lienzos de carácter histórico, obras de temática religiosa –muchas veces formando series– y un pequeño número de pinturas mitológicas con una fuerte presencia de desnudo.

Respecto a la autoría de las obras descritas, predominan las de escuela italiana y española. Entre las primeras, encontramos nombres de grandes maestros antiguos de la talla de Tiziano, Veronés, Bassano o Cambiaso, si bien en algunos casos se trataba de copias y no de originales. Lo mismo ocurre con algunas pinturas atribuidas a Carracci, mientras que las descritas de Ribera son todas originales. Por desgracia, muchas otras atribuciones son más genéricas, y se limitan a señalar que fueron realizadas en Roma o en Italia. Asimismo, en el inventario también se mencionan algunos autores que no hemos podido identificar, si bien probablemente eran de origen italiano o flamenco, como “Manchino de Roma”, “Bacalero”, o “maese Juan”. Y en relación a las pinturas de escuela española, además de un par de cuadros de Velázquez, también se mencionan distintos lienzos atribuidos a Pedro de Orrente, Francisco Collantes, Van der Hamen –denominado en el inventario como “banderoman”–, Cristóbal de Acevedo, Matías Ximeno y “el bastardo”, apodo del pintor natural de Mallorca Juan Bastard o Bestard⁸⁵⁰.

Una vez trazadas las líneas generales de los fragmentos conservados del inventario de pinturas del Buen Retiro de 1661 vamos a desgranar el contenido de cada uno de ellos.

En cuanto al primero, al que nos referiremos como “pliego 11”, como ya hemos mencionado tiene una extensión de dos folios, y en él se describen un total de cuarenta y cinco pinturas y una “lámina”⁸⁵¹.

Las anotaciones que contiene se disponen en tres columnas, siendo la central la que concentra el grueso de la información, mientras que las laterales están reservadas a anotaciones relativas al estado y ubicación de las pinturas en 1658 y 1661, o a la subsanación de posibles errores de identificación.

La mayor parte de los cuadros inventariados en este documento resultan ser obras de gran formato, realizadas al óleo sobre lienzo –si bien se menciona en él una “lámina” de cobre–, y en cuanto a su autoría, la mayoría se describen sin

⁸⁵⁰ J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁵¹ AGP, AG, leg. 38, exp. 1.

indicar atribución, salvo en los casos de dos pinturas de “Baçan”⁸⁵², y doce lienzos de Orrente⁸⁵³.

El grueso de las pinturas descritas en este fragmento del inventario se incorporó a las colecciones del Retiro tras su inauguración oficial en diciembre de 1633, como se puede comprobar al cruzar las descripciones contenidas en este inventario con las cuentas relativas a las adquisiciones y los listados de los trasladados de piezas para alhajar el Retiro que se han conservado.

Las pinturas descritas en los nueve primeros asientos fueron algunas de las seleccionadas en 1635 por Francisco de Praves del palacio de la Ribera de Valladolid para ser llevadas al Retiro. Entre ellos encontramos desde retratos de miembros de la Casa de Austria como los de Isabel de Valois o Margarita de Parma, a una pintura que representaba la entrada en Madrid de la reina Margarita, además de una serie de siete lienzos de batallas de las guerras de Flandes, las vistas del real sitio de Valsaín y de la isla de Goa, un cuadro de las cuatro estaciones o la *Anunciación a los pastores* de “Baçan” conservada en el Museo del Prado⁸⁵⁴.

Algunas otras de las pinturas mencionadas formaban parte de las adquisiciones que se realizaron en 1634 para completar la decoración de distintas estancias del cuarto de Isabel de Borbón en el Retiro que dimos a conocer hace algunos años, entre los que se encontraban cuatro grandes cuadros de Orrente que fueron los adquiridos al corregidor Pedro de Arce, la vista de Sevilla comprada a Juan Bautista de la Estera o la de París a “Agustin Çipricindo”.

Respecto a la ubicación que tenían estas obras en el Retiro en 1661, destacan las pinturas que representaban la entrada en la corte de la reina Margarita y la vista del palacio de Valsaín, colgadas en el “trasq[uar]o del çierço”, formando parte de la decoración de exaltación dinástica que se desarrollaba en esta crujía del edificio en donde se ubicaba el Salón de Reinos. Otras se mencionan en la galería de Madrid “ençima de la puerta del salonzete” y en la pieza aneja a la escalera de bufones, denominada así en honor a los retratos obra de Velázquez que la decoraban.

Muchas otras pinturas colgaban en los cuartos de la familia real. Es el caso de siete lienzos de las guerras de Flandes que estaban “en las alcovas de Su

852 M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asientos 8 y 10.

853 *Ibidem*, asientos 10 y 13.

854 *Ibidem*, asiento 8. Francesco Bassano, *El anuncio a los pastores*. Ó/1. 126 x 171 cm. MNP, P-24.

Mag[esta]^d”, la pintura de la escalera de Jacob que decoraba la “pieza de audiencias”, mientras que fuera lo hacía otra de las bodas de Caná obra de Orrente que actualmente se conserva en el Museo del Hermitage⁸⁵⁵. Asimismo, sabemos que el cuarto de la infanta Margarita estaba alhajado con ocho cuadros de paisajes, distintas vistas de ciudades –entre ellas “la descripción de la Plaza de Palacio en una noche de máscara”– y un bodegón.

Por otro lado, la alcoba aneja al guardajoyas se había colgado un retrato de medio cuerpo de Margarita de Parma, mientras que otras pinturas habían sido almacenadas en el oficio de guardarropa, a pesar de que fueran obra de autores del gusto de Felipe IV, como la *Creación del Mundo* de Bassano –atribuida en el inventario a Orrente–, conservada actualmente en el Museo del Prado⁸⁵⁶.

Además, tal y como consta en el inventario, alguna pintura del palacio había sido trasladada al vecino santuario de Atocha –muy probablemente en torno a 1653⁸⁵⁷–, como sucedía con una “resurrección con la Magdalena”⁸⁵⁸.

En cuanto al estado de conservación de las obras en 1661, algunas habían perdido sus marcos a causa del incendio que sufrió el edificio en 1653, motivo por el que fueron dados de baja en el inventario, tal y como ya se había indicado en el reconocimiento de la colección que se hizo en 1658⁸⁵⁹.

Respecto al otro fragmento que se ha conservado del inventario, correspondiente a los pliegos 12 y 13, tiene una extensión de dos folios, y en ellos se describen ciento diez obras⁸⁶⁰.

⁸⁵⁵ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 13. En el inventario de 1716 del Buen Retiro aparece descrita en el asiento 658 como original de Orrente. Actualmente se conserva en el Museo del Hermitage, MEE 349 (Pedro de Orrente, *El milagro de los panes y los peces*. Ó/1. 106 x 136 cm.).

⁸⁵⁶ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 10. Taller de Bassano, *Adán y Eva en el Paraíso terrenal*. Ó/1. 99 x 112 cm. MNP, P-6169. Aún conserva sobre su superficie la cifra “201” en blanco que recibió cuando se renumeró la colección entre 1787 y 1789. Sobre esta pintura, J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁵⁷ En esta fecha tenemos constancia de una libranza por la clavazón de cinco pinturas de paisaje que habían sido trasladadas a la tribuna del santuario de Atocha desde el Buen Retiro (ADA, c. 145, f. 62).

⁸⁵⁸ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 12.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, asientos 1, 2, 5, 13 y 14.

⁸⁶⁰ AGP, AG, leg. 771-3, exp. 42.

Las anotaciones que contiene se disponen en columnas, si bien en este caso solo en dos: una central, más ancha, en donde se concentra el grueso de la información, y otra lateral, reservada a datos relativos al estado y ubicación de las pinturas en 1661.

De nuevo nos encontramos con pinturas en la mayor parte de los casos de gran formato, realizadas al óleo sobre lienzo, si bien en este fragmento del inventario sí que encontramos un elevado número de atribuciones, frente lo que sucedía en el anterior. Los distintos folios del inventario describen obras de maestros antiguos como Veronés⁸⁶¹, Luca Cambiaso⁸⁶², y Tiziano⁸⁶³, además de algunas copias de paisajes atribuidos a los Carracci⁸⁶⁴. Entre los artistas contemporáneos figuran pinturas de Ribera⁸⁶⁵ y Velázquez⁸⁶⁶, además de otras de distintos pintores de escuela madrileña como Collantes⁸⁶⁷, Acevedo⁸⁶⁸, Matías Jimeno⁸⁶⁹, Juan de van der Hamen –denominado “Banderoman”⁸⁷⁰–, o del mallorquín Bastard, apodado “el bastardo”⁸⁷¹. En el inventario también figuran nombres de otros artistas como “Manchino de Roma”⁸⁷², “Bacalero”⁸⁷³, o “maese

861 M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asientos 17 y 24. Tal vez se refiera a la pintura de *Venus y Adonis* que se incluye en el cargo de pinturas entregadas por Villanueva y en uno de los fragmentos de inventario del Buen Retiro realizado en 1661 y que posiblemente se corresponde con la que se conserva en el Museo del Prado (Anónimo italiano, *Venus y Adonis*, Ó/I, 158 x 117 cm. MNP, P-5204). Sobre esta obra, J. M. RUIZ MANERO: “Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (I: Pablo Veronés)”, *Archivo Español de Arte*, 297 (2002), p. 13.

862 M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 18.

863 *Ibidem*, asientos 16 y 21.

864 *Ibidem*, asiento 36.

865 *Ibidem*, asiento 19.

866 *Ibidem*, asiento 25.

867 *Ibidem*, asientos 20, 29, 30 y 31.

868 *Ibidem*, doc. 89, asientos 32 y 41.

869 *Ibidem*, asientos 40, 45, 46, 48-51.

870 *Ibidem*, asiento 34.

871 *Ibidem*, asiento 35.

872 *Ibidem*, asiento 22.

873 *Ibidem*, asiento 26.

Juan”⁸⁷⁴, muy probablemente de origen italiano o flamenco pero que no hemos podido identificar con certeza, así como varios lienzos descritos meramente como “cuadros hechos en Roma”⁸⁷⁵ o “bodegonçillos”, “paisillos” o pinturas hechas en Italia⁸⁷⁶.

Las obras descritas a lo largo de este fragmento corresponden, en su mayoría, a las que fueron adquiridas por Jerónimo de Villanueva expresamente para la decoración del Retiro, en especial en 1634⁸⁷⁷. Es el caso del conjunto de 18 pinturas que Villanueva compró a Diego Velázquez por 1.000 ducados, entre las que se contaban una “Susana” de Luca Cambiaso, una pintura de Bassano, una *Dánae* de Tiziano conservada actualmente en Apsley House⁸⁷⁸, los cuadros pintados por el sevillano de *La túnica de José* y la *Fragua de Vulcano* –conservados respectivamente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y en el Museo del Prado⁸⁷⁹–, así como “cinco ramilleteros”, cuatro países, dos pinturas de bodegón, y los retratos de Isabel de Borbón y Baltasar Carlos⁸⁸⁰. Lo mismo sucede con las pinturas adquiridas a la marquesa de Charela consistentes en “quatro quadros los dos dellos de las furias y los otros dos de la fabula de Adonis”, y con “un quadro de satiro de Juesepe [*sic*] de Ribera” con su marco, y otro de Venus y Adonis comprados a don Rodrigo de Tapia, o los “ocho payses de diversas cosas” adquiridos a Diego Ponce, balletero de su Majestad. Asimismo, las cuentas de 1634 también incluyen

⁸⁷⁴ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, doc. 89, asientos 38 y 44.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, asiento 23.

⁸⁷⁶ *Ibidem*, asientos 27, 28, 33, 42 y 43.

⁸⁷⁷ Así consta en la “Relacion de los gastos de las pinturas, y otras cosas que se compraron del dinero de gastos secretos para el adorno de Buen Retiro e[n] las fiestas de San Juan y San Pedro del año 1634” (BNE, Mss. 7.797, ff. 119-121).

⁸⁷⁸ Como recientemente ha publicado Miguel Falomir, en 1634 se incorporó a la colección real la *Dánae* de Tiziano comprada por Velázquez en Italia (MNP, P-425). Esta pintura permaneció en el palacio del Buen Retiro hasta que algunos años antes de 1666 fue trasladada a las bóvedas del alcázar, ocupando a partir de entonces su lugar la *Dánae* que Tiziano había enviado a Felipe II en 1553, que actualmente se conserva en la colección Wellington, inv. 1901, n° 256 (Tiziano, *Dánae*, 1551-1553. Ó/l. 114 x 192 cm. Apsley House, inv. 1901, núm. 256). Sobre este tema, M. FALOMIR FAUS y P. JOANNIDES: “*Dánae* y *Venus y Adonis*: origen y evolución”, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁷⁹ MNP, P-1171, y PN, Monasterio de El Escorial, inv. 10014694.

⁸⁸⁰ “Relacion de los gastos de las pinturas...”, asiento 3 (BNE, Mss. 7.797, f. 119v).

la compra de un abultado lote de pinturas de paisajes de escuela italiana a Giovanni Battista Crescenzi o algunos paisajes comprados en Toledo a Pedro de Sotillo, alguacil de la ciudad catedralicia.

Respecto a los lugares en donde se ubicaban estas obras en el Retiro en 1661, en cuanto a las situadas en las estancias públicas del palacio destacan los “incendios” atribuidos al “Mallorquín” que decoraban la galería de Madrid⁸⁸¹ y seis *Castigados* de Ribera en “el Salón”⁸⁸². En cuanto a estas últimas pinturas, es posible que junto a ellas estuviera el cuadro de los “Gigantes quando pretendían asaltar el cielo” atribuido a Tintoretto que figura en el inventario de Carlos II y que constituye, como recientemente ha puesto de manifiesto Miguel Falomir, el primer ejemplo de la presencia en un recinto palatino de la Gigantomaquia con las Furias, con un evidente mensaje político⁸⁸³.

Por lo que toca a las obras que decoraban los cuartos de la familia real, destacan dos batallas “de mano del Manchino de Roma” colgadas en la alcoba de la reina⁸⁸⁴, varias pinturas de Collantes –entre ellas una de *Troya* conservada en el Museo del Prado⁸⁸⁵ y otra de “una fabula de una mujer y un satiro”– que alhajaban una de las habitaciones del cuarto de la soberana cercanas a la escalera de bufones⁸⁸⁶. A esta zona del edificio también daba una estancia del cuarto de la infanta Margarita decorada con varios paisajes y bodegones⁸⁸⁷, temática que también se repetía en las pinturas que alhajaban el cuarto de la infanta María Teresa⁸⁸⁸.

881 M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 35.

882 *Ibidem*, asiento 19.

883 En el inventario de 1701, los seis cuadros de los Condenados que hoy se conservan en el Museo del Prado figuraban en los asientos facticios 91 (José de Ribera, *Ticio*, 1632. Ó/l. 227 x 301 cm. MNP, P-1113), 95 (José de Ribera, *Ixión*, 1632. Ó/l. 220 x 301 cm. MNP, P-1114.), 270 (José de Ribera [copia], *Sísifo*. Ó/l. 189 x 227 cm. MNP, P-3942), 271 (Copia de José de Ribera, *Tántalo*. Ó/l. 190 x 226 cm. MNP, P-3784), 272 (José de Ribera [copia], *Ticio*. Ó/l. 188 x 227 cm. MNP, P-3941) y 273 (Copia de José de Ribera, *Ixión*. Ó/l. 190 x 226 cm. MNP, P-3785), mientras que la supuesta Gigantomaquia está descrita en el asiento 96 (Domenico Tintoretto, *La prosperidad, o la virtud ahuyentando los males*. Ó/l. 207 x 140 cm. MNP, P-387).

884 M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 22.

885 *Ibidem*, asiento 29. La pintura se conserva en el MNP, P-3086 (Francisco Collantes, *Incendio de Troya*. Ó/l. 145 x 197 cm).

886 *Ibidem*, asiento 30.

887 *Ibidem*, asiento 26.

888 *Ibidem*, asientos 37-39.

Asimismo, también se mencionan algunas obras ubicadas en las ermitas del real sitio, como una *Fábula de Adonis* colocada en el techo del nuevo salón construido en la ermita de San Pablo por Mitelli y Colonna⁸⁸⁹, así como varias copias de Tiziano y algunos bodegones de factura italiana en la ermita de San Isidro –cuya advocación fundacional estaba dedicada a San Jerónimo⁸⁹⁰–.

Además, otras muchas se mencionan almacenadas en las distintas dependencias del oficio de guardarropa. Entre ellas destacan sin duda la *Túnica de José* –que algunos años más tarde, entre 1665 y 1667, fue trasladada al monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁸⁹¹– y la *Fragua de Vulcano* “originales de Diego belazquez”, junto a otras, como la *Visión de Ezequiel* obra de Collantes, conservada actualmente en el Museo del Prado⁸⁹².

El inventario también recoge algunas obras que ya no se encontraba en el real sitio, como la *Fábula de Venus y Adonis* atribuida a Veronés –que muy probablemente es el lienzo que actualmente se conserva en el Museo del Prado⁸⁹³–, que en 1666 ya figuraban en el inventario de pinturas del alcázar⁸⁹⁴.

En otros casos, no se especifica el lugar donde se encontraban colocadas las pinturas, como sucede con la *Fábula de Píramo y Tisbe* atribuida a Matías Ximeno, conservada actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸⁹⁵.

A diferencia de las pinturas incluidas en el otro fragmento del inventario, en general todas las obras mencionadas en los pliegos 12 y 13 se encontraban en buen estado de conservación.

⁸⁸⁹ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 24.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, doc. 89, asientos 21 y 27.

⁸⁹¹ En el monasterio de El Escorial, la pintura se colocó en el capítulo vicarial (B. BASSEGODA I HUGAS: *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble...*, *op. cit.*, pp. 49-50 y 179-180).

⁸⁹² M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 20. Francisco Collantes, *Visión de Ezequiel*, MNP, P-666 (177 x 205 cm).

⁸⁹³ *Ibidem*, asiento 17. El muy probable que esta pintura atribuida a Veronés sea la que se conserva en el Museo del Prado, por la similitud de las medidas, y el estilo, a pesar del delicado estado de conservación en el que se encuentra (Anónimo italiano, *Venus y Adonis*. Siglo XVI. Ó/l. 158 x 117 cm. MNP, P-5204).

⁸⁹⁴ Sobre su presencia en el alcázar durante la segunda mitad del siglo XVII, J. PORTÚS PÉREZ: *La Sala Reservada del Museo del Prado...*, *op. cit.*, 1998, p. 310.

⁸⁹⁵ M. SIMAL LÓPEZ: “La colección de pinturas del Buen Retiro...”, *op. cit.*, asiento 48. Matías Ximeno, *Píramo y Tisbe*. Siglo XVII. Ó/l. 118 x 183 cm. RABASF, inv. 420.

El hallazgo de varios fragmentos del primer inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro realizado en 1661 aporta nueva luz al estudio de la rica colección de obras de arte reunidas en el real sitio durante el reinado de Felipe IV, y aclarar algunos aspectos de su compleja historia.

Si bien el total de las obras enumeradas en ambos fragmentos del inventario de pinturas del Buen Retiro redactado en 1661 tan solo asciende a 156 y en la mayoría de los casos las vagas descripciones que contiene hacen muy difícil poder identificar las pinturas en la actualidad con certeza –salvo en contadas ocasiones en que así lo permiten la notoriedad de las obras, las marcas que conservan y que permiten acreditar su pertenencia al Retiro, o sus medidas–, sin duda constituyen un documento de enorme interés tanto por la inédita información que aportan respecto al contenido de la colección, como por las valiosas noticias que incluyen sobre la ubicación de algunas obras y los traslados y avatares que sufrieron.

ÍNDICE

TOMO III - VOLUMEN 4

Índice de autores del Tomo III, Vols. 1, 2, 3 Y 4	vii
Índices del Tomo III, Vols. 1, 2, 3 Y 4	ix
Siglas y abreviaturas	xvii

FELIPE IV Y LAS ARTES

Coordinadora: *Mercedes Simal López*

1. FELIPE IV Y EL PANTEÓN DEL ESCORIAL, <i>Agustín Bustamante García</i>	2247
2. EL REAL SITIO DEL BUEN RETIRO Y SUS COLECCIONES DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV <i>Mercedes Simal López</i>	2339
Orígenes del Real Sitio del Buen Retiro. De cuarto real a real palacio	2339
La construcción del palacio. Causas, proyectos, improvisaciones y desarrollo de las obras	2344
Alhajar un nuevo Real Sitio. Formación de las colecciones y programas decorativos del Buen Retiro (1633-1649)	2354
De cómo alhajar un palacio. Compras, encargos y “regalos” para la decoración inaugural del Buen Retiro	2355
Completando la decoración del palacio. Compras y encargos para el Buen Retiro en Castilla (1634-1638)	2362
Pinturas	2365
Esculturas	2372
Tapices	2373
Mobiliario	2375
Alfombras	2377
Traslados de obras de arte de los Reales Sitios (1633-1638) ...	2378

Encargos de obras a Italia (1633-1642).	
Las series de pinturas y el “caballo de bronce”	2386
Las pinturas	2387
Las pinturas de paisajes con eremitas	2388
Las pinturas del ciclo de la antigua Roma	2403
Las pinturas de san Juan Bautista	2415
El “caballo de bronce”	2419
Envíos del infante don Fernando desde los Países Bajos (1637-1640)	2424
Organización, decoración y distribución del palacio.	
Itinerarios públicos y dependencias privadas.	
Una imposible reconstrucción	2428
Los accesos al Buen Retiro	2439
Estancias privadas. El cuarto del rey	2442
Estancias privadas. El cuarto de la reina	2458
La galería de Madrid, de la leonera o de paisajes	2464
La galería del cierzo. El salón del cuerpo de Guardia del Rey, el “Salón de Reinos” y la “sala de máscaras”, retrato de las “Grandezas de la Real Casa de Austria” . .	2471
El salón del cuerpo de Guardia del Rey	2475
El “Salón de Reinos”	2476
La “sala de máscaras”	2497
La galería del Prado. El Coliseo y el Casón	2501
El Coliseo	2502
El Casón	2505
La escalera de bufones	2507
Las ermitas	2509
Los jardines del Real Sitio, el estanque grande y la leonera . . .	2516
Una reflexión sobre la imposible reconstrucción de la decoración del palacio	2522
Los años de Felipe IV y Mariana de Austria.	
Consolidación de las colecciones del Buen Retiro (1648-1665) . . .	2528
Vicisitudes del Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV y Mariana de Austria . . .	2530
Reformas en el Coliseo	2545
La decoración de la ermita de San Pablo por Mitelli y Colonna	2546
El inventario de pinturas del Real Sitio de 1661	2551

Índice del Volumen

3. DIEGO DE VELÁZQUEZ Y SU TALLER

EN LA CORTE DE FELIPE IV

<i>María del Mar Doval Trueba</i>	2567
Pintor de la corte de Felipe IV	2569
El palacio del Buen Retiro	2589
El taller de Velázquez	2598
Superintendente de obras reales (1643)	2607
La arquitectura palatina	2611
La escultura en los salones regios	2621
La pintura y el mobiliario de los palacios	2634

4. ¿A LA SOMBRA DE VELÁZQUEZ?

LOS PINTORES CORTESANOS DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV

<i>Álvaro Pascual Chenel, Ángel Rodríguez Rebollo</i>	2643
Introducción	2643
Los pintores del rey y el pintor de cámara.	
Horizontes vitales y perfiles institucionales	2646
El pintor de cámara	2651
Los pintores del rey	2652
Las principales actuaciones	
desde comienzos del reinado hasta 1640	2654
El Alcázar de Madrid	2655
El Buen Retiro	2668
La Torre de la Parada	2707
Los trabajos palatinos a partir de 1639-1640	2710
Los pintores decoradores. Artistas al servicio del rey	
hasta la llegada de Mitelli y Colonna	2713
Los pintores copistas. Juan Bautista Martínez del Mazo	
y Benito Manuel Agüero	2724

5. LOS PINTORES FLAMENCOS

DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV

<i>Ana Diéguez-Rodríguez</i>	2731
La sombra de Rubens es alargada	2732
El encargo de la Torre de la Parada	2747
El encargo para el Alcázar y el Buen Retiro en 1639	2756
Rubens y el palacio del Buen Retiro	2765

Rubens después de Rubens en la corte de Felipe IV. Las adquisiciones del Cardenal Infante y los regalos diplomáticos	2766
Las secuelas de Rubens	2773
Anton van Dyck	2773
Jacob Jordaens	2775
Gaspar de Crayer	2777
Los pintores flamencos que trabajan en España. Entre Flandes y España	2780
6. OBJECTS AND OBJECTIVES IN THE COURTLY STILL-LIFE PAINTINGS OF JUAN VAN DER HAMEN	
<i>Peter Cherry</i>	2791
The repertoire of still-life painting:	
glassware, porcelain, <i>barros</i>	2795
Glassware	2795
Porcelain	2801
<i>Barros</i>	2808
Spaces of display	2821
Material culture and visual culture.	
The still-life painting	2839
Appendix	2867
7. PANORAMA DE LA ESCULTURA CORTESANA Y EL COLECCIONISMO ESCULTÓRICO NOBILIARIO EN LA ÉPOCA DE FELIPE IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
<i>Leticia Azcue Brea</i>	2871
Las esculturas clásicas y renacentistas, existentes o reproducidas, son puestas en valor	2874
Regalos a Felipe IV que incrementan su colección escultórica	2902
Nuevas esculturas encargadas para la decoración de los palacios y espacios reales	2907
Esculturas clásicas y modernas en las colecciones nobiliarias y eclesiásticas	2923
Escultura funeraria	2958
Esculturas ecuestres	2967
Retratos de busto y cuerpo entero	2981

Índice del Volumen

Ornamentación	2994
Escultores medallistas	2996
Escultores civiles en cera	2999
8. KING PHILIP IV OF SPAIN AS ART COLLECTOR	
<i>Marcus B. Burke</i>	3003
The Royal Collection before Felipe IV	3005
Felipe III	3006
“Solo Madrid es Corte”	3008
Felipe IV	3009
The Alcázar Collection	3012
The Buen Retiro, Escorial, and Torre de la Parada	3016
Noble Collectors and the Royal Collection	3018
Don Luis de Haro as Minister and Royal Collector	3025
The International Trade in Pictures	3028
The Escorial	3032
The Royal Collection as a Model	3040

Durante el reinado de Felipe IV, la corte de Madrid se convirtió en uno de los focos artísticos más importantes de la Europa del momento gracias a las iniciativas emprendidas por el monarca para la reforma y decoración de las residencias y patronatos reales o las acometidas por los principales nobles de la corte.

Continuando la tarea de sus antepasados, el soberano logró concluir el Panteón de El Escorial y dotó al real monasterio de obras pictóricas y escultóricas de grandes maestros antiguos y contemporáneos, desde Tintoretto o Rafael a Van Dyck y Bernini. Además de las intervenciones llevadas a cabo en el Real Alcázar, la construcción y decoración del palacio del Buen Retiro fue una de las empresas más brillantes de la época, gracias al trabajo de los principales artistas de la corte y a la red de embajadores, gobernadores y virreyes de la Monarquía que hicieron posible reunir en el edificio una colección emblemática de obras de arte, entre las que destacaban las de los principales pintores hispanos, italianos y flamencos del momento. Gracias a Rubens y a Velázquez, los retratos de corte difundieron la imagen del Monarca y su corte con maestría, conjugando la grandeza, la sobriedad y el decoro de un modo que se mantendría hasta el final de la centuria. A la sombra de Felipe IV, los miembros de su corte también emularon al monarca, buscando para sí obras de grandes artistas de los territorios de la monarquía con las que decorar sus residencias y patronatos, formando importantes colecciones y cultivando nuevos géneros, como el bodegón, que hacen de este reinado una Edad de Oro desde el punto de vista de las artes y el coleccionismo.



Ediciones Polifemo

ISBN: 978-84-16335-43-5

