
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 (1633-1640)*

Mercedes Simal López

EL PALACIO DEL BUEN RETIRO es conocido sobre todo por las pinturas que decoraban el Salón de Reinos, las series de paisajes con eremitas y de escenas de la Antigua Roma encargadas en Italia a pintores de la talla de Poussin, Claudio de Lorena, Ribera, Stanzione, etc. que colgaban de sus galerías, las esculturas de los *Planetas* obra de Jonghelinck que decoraban el Jardín del Rey, los retratos de bufones pintados por Velázquez para la escalera del mismo nombre, o estancias como el Casón o el Coliseo. Pero cuando el edificio fue inaugurado oficialmente en diciembre de 1633 todas esas salas, decoraciones y obras estaban aún sin terminar o por construir o remitir al Retiro, y las únicas zonas del edificio que estaban en uso y decoradas eran los cuartos de los soberanos, las estancias del príncipe y parte de la conocida como Galería de Madrid o de paisajes, además de la leonera y la plaza principal, y las ermitas de San Juan y San Pablo.

Nuevos documentos localizados en el Archivo General de Simancas y en el archivo de los duques de Alba nos han permitido conocer con más detalle cómo era la disposición de los cuartos de Felipe IV e Isabel de Borbón en esos primeros años del Buen Retiro hasta el incendio que prácticamente los destruyó en 1640. Y cómo estaban decorados y de qué modo llegaron al real sitio algunas de las obras de arte que tanta admiración despertaron entre los visitantes antes de que en 1635, con la finalización de los trabajos de decoración del Salón de Reinos, cambiara el funcionamiento interno del edificio, y los cuartos de los soberanos dejaran de ser utilizados para funciones que, a partir de entonces, tuvieron lugar en los nuevos espacios del palacio.

Del cuarto real de San Jerónimo al Real Sitio del Buen Retiro

El palacio del Buen Retiro tuvo su origen en el cuarto real que Felipe II, tras el traslado de la capital a Madrid en 1561, mandó construir al arquitecto Juan Bautista de Toledo 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, a donde los monarcas se retiraban durante los períodos de cuaresma, penitencia o luto¹. Además, el cuarto real también era utilizado, tal como indicaban las etiquetas², como lugar en donde las reinas se alojaban antes de su primer ingreso en la corte y en donde el monarca recibía a los príncipes soberanos extranjeros, por lo que se convirtió a partir de entonces en punto de partida para las entradas triunfales en la ciudad³.

El cuarto real, situado en el ángulo noreste del monasterio, estaba formado en 1569 por apenas cinco piezas destinadas a los aposentos del soberano —ricamente alhajados, como se trasluce de la descripción que hizo de ellos el cardenal Francesco Barberini en su *Diario* en 1626⁴— y otras tantas de servicio. Y se mantuvo sin apenas modificaciones significativas hasta 1629, cuando Felipe IV, por sugerencia de su valido don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares⁵, 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 Jerónimos⁶.

Tras el nombramiento de Olivares como alcaide del Retiro —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 mayordomo mayor le dieron el control absoluto de la nueva residencia real⁷, que además se gestionaba fuera de la Junta de Obras y Bosques⁸—, en julio de 1630 comenzaron las obras de ampliación de este enclave regio bajo la supervisión del italiano Giovanni Battista Crescenzi. Recién nombrado miembro de la Junta de Obras y Bosques y superintendente de las obras reales, Crescenzi jugó un papel clave en la construcción y decoración del real sitio, ya que en su persona se aunaban el estrecho contacto que tenía con las tendencias más recientes del arte romano, con la perfecta comprensión de los deseos de Felipe IV, que le honró con el título de marqués de la Torre⁹, y también fue una persona clave para el conde duque de Olivares, a juzgar por lo mucho que le echó en falta tras su muerte el 9 de marzo de 1635, debido a lo útil que le había sido como consejero en todo lo referente al Buen Retiro¹⁰.

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 monasterio. Se desconoce la identidad del autor de la traza de esta primera ampliación, si bien lo más probable es que fuera obra de Crescenzi —quien según Baglione hizo «*il disegno del nuovo palazzo Regio, detto il Ritiro, d'ordine Dorico*»¹¹— y de Alonso Carbonel¹².

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»¹³.

Respecto a las causas que llevaron al conde duque de Olivares a poner en marcha este proyecto, el propio valido explicaba a Juan de Chumacero en un memorial en 1641 los motivos que le impulsaron a emprender dicha obra. 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 palacio¹⁴.

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 Madrid¹⁵. 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 real¹⁶.

Y a estas razones, probablemente también habría 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 los festejos que allí se celebraban, en lugar de huésped¹⁷.

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.

Y por otro lado, para Olivares 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 época¹⁸, 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 José Manuel Barbeito¹⁹.

Analizar el proceso de construcción del palacio y su disposición es una empresa harto difícil debido a la falta de planos y testimonios gráficos sobre el edificio de esta época²⁰, a la escasa documentación conservada relativa a la 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 fragmentario y plagado de modificaciones, 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 sitio²¹, manteniendo a Crescenzi como supervisor del proyecto y nombrando como maestro de obras a Alonso Carbonel²².

En esta época se adquirieron distintos terrenos colindantes²³, 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»²⁴ y en la que se celebrarían justas y corridas de toros que el rey podría contemplar desde su habitación²⁵, y dieron comienzo las obras de construcción de un estanque²⁶ y la plantación de un nuevo jardín formal denominado «Jardín de la Reina»²⁷.

En lo que respecta al palacio, las obras se iniciaron por el ala este, llamada Galería del Prado de San Jerónimo. A pesar de las dificultades que entrañaba la construcción de un edificio en pendiente²⁸, los trabajos avanzaban 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 tapias»²⁹.

La nueva residencia suburbana del monarca se construyó siguiendo el modelo de alcázar utilizado desde los tiempos de Felipe II, de planta cuadrada con torres en las esquinas coronadas por chapiteles³⁰. Dotado de tres plantas en altura, salvo en la crujía sureste del ala sur, donde sólo 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 en algunas es-

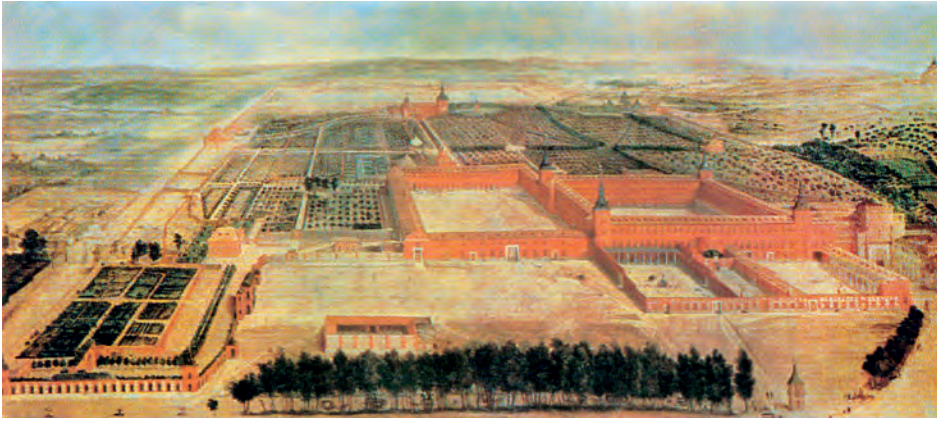


Fig. 1. Jusepe Leonardo, *Vista del Palacio del Buen Retiro*, 1637. Patrimonio Nacional, inv. 10010009.

tancias con vidrios— que, además de dar un aspecto austero al edificio, fueron los causantes de las innumerables reparaciones que se tuvieron que realizar (fig.1).

Desconocemos las 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 extremos³¹.

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 desechada antes de terminar el año 1632 por otro proyecto cuya principal característica era el traslado de la fachada principal al ala norte³².

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 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 cabo³³. 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 con destino al Buen Retiro, tal vez para la anhelada fachada, pero que finalmente se destinaron al Panteón del monasterio real de San Lorenzo de El Escorial³⁴.

En el nuevo proyecto los principios invocados por Llaguno de «solidez, comodidad y magnificencia» apenas se cumplieron, construyéndose en su lugar —según este arquitecto— un palacio con una entrada «miserable» en el que se «omitió todo lo magnífico [...] que sólo en la extensión se distingue de cualquier casa medianamente construida»³⁵, 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 Francia³⁶.

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 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:

L'edifizio è di gran capacità per l'ampiezza del sito, ma l'architettura non piace generalm[en]e perchè non hanno adoperato architetti, benchè quì ne sieno italiani et eminenti. Et hanno guardato solo alla commodità dell'habitare, et al finir presto, non alla maestà et durabilità dell'opera, che pure doveva osservarsi tutto in una fabbrica reale. La quale finalm[ent]e è bassa, le finestre piccole, semplici et ordinarissime, le stanze lunghe et strette, et in comparaz[io]ne delle buone case, questa par più tosto ch[e] habbia forma di convento, che di habitazione Regia³⁷.

Inciendiendo 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 ser³⁸.

De hecho, 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*»³⁹.

Frente a los problemas que presentaba el exterior del edificio 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 italiana⁴⁰. Este diseño hay que atribuirlo a Crescenzi, y 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 1640⁴¹.

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 eco⁴²—, y de las prisas de los soberanos por ocuparlo, en 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 soberanos con una ceremonia formal de entrega de llaves⁴³.

La organización interior del palacio

Con la inauguración del palacio el 1 de diciembre de 1633 quedó fijada *grosso modo* la organización del edificio (fig. 2), destinado exclusivamente al deleite de la familia real, ya que en él no se había destinado ningún espacio a los Consejos —con los que el monarca continuó despachando en el Alcázar, a pesar del intento que hizo el duque de Medina de las Torres en 1635⁴⁴—, y salvo en los casos puntuales de lutos, juras de príncipes, alojamiento de reinas o recepción de visitantes extranjeros recogidos en las *Etiquetas*, el Retiro estaba exento de alojar ceremonias oficiales de la Corona⁴⁵.

De este modo, mientras que las salas oficiales y de carácter público y las dependencias de la familia real ocupaban el *piano nobile*, en la planta baja —cuya distribución era diferente a la del piso superior— se instaló el cuarto de verano de los soberanos, y las habitaciones de los miembros de la corte, incluidas las del conde duque de Olivares —en donde en 1638 se alojó el duque de Módena durante su estancia en Madrid⁴⁶—, el denominado «cuarto de caballeros» y las de los distintos criados de palacio, exceptuando «la posada de damas» que se ubicaba un piso por encima del cuarto de la reina.

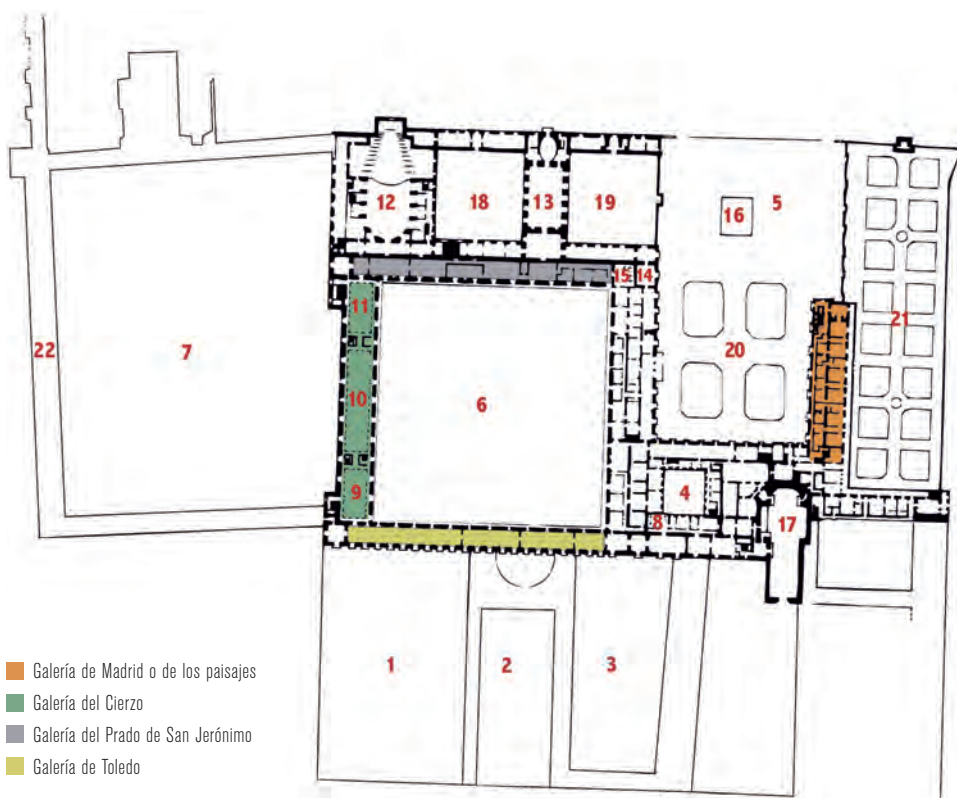


Fig. 2. Plano con la organización del palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV: 1 Patio del emperador, 2 Patio de la leonera, 3 Patio de oficios, 4 Patio del guindo, 5 Patio del caballo, 6 Plaza principal/ Plaza cuadrada/ Patio cerrado, 7 Plaza grande o de la Pelota, 8 Escalera del rey, 9 Salón del cuerpo de guardias del rey, 10 Salón de Reinos/salón grande/salón dorado, 11 Sala de máscaras/saloncete, 12 Coliseo, 13 Casón, 14 Torre del reloj, 15 Escalera de los bufones, 16 «Caballo de Bronce», 17 Iglesia del monasterio de San Jerónimo, 18 Jardín alto de las flores, 19 Jardín alto de las flores o jardín de los Reinos, 20 Jardín de la reina, 21 Jardín del Príncipe y 22 Caballerizas.

Las estancias privadas de la familia real se mantuvieron en las inmediaciones del monasterio jerónimo, y la iglesia se usó como capilla palatina. El antiguo cuarto real y las estancias anejas se destinaron para las habitaciones privadas del rey, mientras que en el ala norte del Patio del Caballo se instaló el cuarto de la reina y en la sur, denominada Galería de Toledo, el del príncipe. Cada conjunto de habitaciones tenía sus correspondientes jardines, independientes y cerrados, formados

por pequeños parterres contruidos con setos de boj recortados y con plantaciones florales, fuentes de piedra y muros con hornacinas que albergaban estatuas.

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 que sería conocida como «Galería de los paisajes» y la leonera —inspirada en la de Florencia—, mientras que en la norte, llamada Galería del Cierzo, se localizaban el «Salón de Reinos» y la sala de máscaras —conocida también desde 1771 como «salón de Coloma»—, cuyas decoraciones no se concluyeron hasta 1635.

En la crujiá este, la Galería del Prado, se encontraban el salón de baile o saraos —conocido como el «Casón»—, 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, cabe señalar que éste 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, o colgaduras⁴⁷, y tapices, según la época del año⁴⁸, además de guadamecés realizados en Córdoba. No tenemos constancia de revestimientos marmóreos salvo en uno de los patios interiores⁴⁹. 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 Olivares⁵⁰. 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, 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 braseros⁵¹. Asimismo se conservan numerosos pagos para cancelas 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 oro⁵².

Sobre el fin de las obras y el inicio del amueblamiento y decoración de las estancias del Retiro

Una vez concluidas las obras del palacio, comenzó una carrera frenética para alhajarlo con el debido lujo de cara a su inauguración en diciembre de 1633. La formación de las colecciones del real sitio, que tanto sorprenderían a sus visitantes, fue 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 apuntó Juan José Luna⁵³— valiosos tapices, muebles, alfombras, pinturas, esculturas, etc. con los que decorar las principales estancias del edificio.

En lo tocante al alhajamiento de los cuartos de los soberanos, 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 deberían 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 asistir», y sabemos que «el adereço de los salones i galeria se fue haziendo riquísimo de tapicerías, pinturas, escritorios, camas y otras alajas de mucho valor i estima que todas se quedaron por adorno propio de aquel nuevo palacio»⁵⁴. De este modo, Olivares consiguió fondos para continuar con la construcción y decoración del real sitio⁵⁵, y que los principales miembros del gobierno, que en su mayoría formaban parte de su «parentela» y eran patronos de importantes instituciones o bien propietarios de notorias colecciones de obras de arte, 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.

Gracias a las distintas descripciones que han llegado hasta nosotros de dicha inauguración, conocemos la identidad de los elegidos para «aliñar las galerías y aposentos», 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 y ricos escritorios, mesas de piedras; en fin, todo tan costoso y grande como para la asistencia y morada de SS[us]. MM[ajestades]. se requería»⁵⁶.

Los encargados de esta tarea fueron don Jerónimo de Villanueva, protonotario del Consejo de Aragón y administrador de la cuenta de gastos secretos del rey⁵⁷, y que según los *Avisos* de Madrid, dado que era rico y no tenía herederos, para no perder el favor del rey «regala in palazzo»⁵⁸; don García de Haro, conde de Castrillo, presidente del Consejo de Indias⁵⁹; el marqués de Leganés, don Diego

Mexía, presidente del Consejo de Flandes y primo de Olivares⁶⁰; don Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, presidente del Consejo de Italia y yerno de Olivares⁶¹; 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 de sus propias colecciones, así como adquisiciones «*dentro et fuora di Madrid*», que fueron pagadas con fondos particulares que posteriormente les fueron devueltos con cargo a la cuenta de gastos secretos del rey⁶². En algunos casos las compras no estuvieron exentas de suspicacias, como cuando algunos propietarios de importantes pinturas entregaron copias para el adorno del Buen Retiro en un vano intento de conservarlas, aunque el engaño fue descubierto y finalmente los originales pasaron a formar parte de la decoración de la nueva residencia real⁶³.

El conde duque de Olivares se ocupó personalmente de la coordinación de todo el proceso, y los días anteriores 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»⁶⁴. 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 alcaide 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 oficialmente el palacio del Buen Retiro⁶⁵.

Tras el éxito de la inauguración del palacio, el conde duque de 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 y había obligado a retirar las pinturas⁶⁶, a la necesidad de completar las colecciones del real sitio, incluidas las que adornaban los cuartos de los soberanos. Por ello, el valido de Felipe IV 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 Buen Retiro, se realizaron compras y encargos a coleccionistas y a artistas de la corte y sus inmediaciones, y se pusieron en marcha los mecanismos internacionales de adquisición de obras de arte a través de los embajadores, virreyes y gobernadores en Italia y Flandes, y sus respectivos agentes.

El cuarto del rey

Gracias a las descripciones realizadas con motivo de la inauguración y a las distintas cuentas que se han conservado conocemos, *grosso modo*, cómo estaba compuesto el cuarto de Felipe IV en 1633. Ubicado en el *piano nobile* del ángulo suroeste del palacio⁶⁷, también tenemos constancia de que el soberano disponía de un cuarto de verano ubicado en la planta baja⁶⁸.

Las dependencias del monarca del piso principal 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 bien desde dicho Patio del guindo 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 berroqueña⁶⁹, o por la escalera de un solo tramo con un amplio descansillo que daba acceso al Jardín del caballo.

En la zona de nueva construcción 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 Castrillo⁷⁰, 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 estaban colgados los guadameciles»⁷¹. 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 alcoba». Con motivo de la inauguración, dicho oratorio⁷² fue adornado por el duque de Medina de las Torres, y también para esta estancia el presidente del Consejo de Castilla hizo entrega al rey de una piedra de ágata de bellísima cualidad y factura. 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»⁷³.

En «la galería correspondiente a estas puertas», que caía a un patio retirado —posiblemente el del guindo— se disponía «la pieza 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 trabajaba Felipe IV. Según el embajador del gran duque de Toscana en Madrid, los miembros de la Junta de Obras y Bosques habían regalado al soberano para amueblar esta estancia 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 suntuoso che si sia visto*»⁷⁴.

Desde esta sala se pasaba a una «galería que cae sobre un jardín», que por su gran tamaño y la riqueza de las piezas que la decoraban, debía servir de sala de audiencias en el cuarto del rey. El protonotario se ocupó de decorarla para la inauguración del palacio «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 Prado⁷⁵. 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 nuevos 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»⁷⁶, 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»⁷⁷. Junto a la cama 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.

Una vez que el palacio fue inaugurado, ya hemos mencionado que el conde duque de Olivares inició distintas gestiones para completar y enriquecer la decoración de las distintas estancias del palacio, entre las que también se contaban los cuartos de los soberanos.

Gracias a la correspondencia inédita de la condesa duquesa de Olivares y su hermano el conde de Monterrey —en esas fechas virrey de Nápoles— que hemos localizado en el archivo de la Casa de Alba, tenemos nuevos datos relativos a la disposición y decoración de las distintas estancias que componían el cuarto del rey en esta época⁷⁸.

Las cinco cartas que se conservan fueron remitidas desde Madrid por Inés de Zúñiga, condesa duquesa de Olivares, al conde de Monterrey y su esposa, Leonor María de Guzmán, entre junio de 1633 y julio de 1634, y 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.

La primera carta está fechada en Madrid el 14 de junio de 1633⁷⁹. En ella, la condesa 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 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]^{ta} de Su M[a]g[est]^d», 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 epístola entre ambas cuñadas fue remitida desde Madrid el 16 de noviembre de 1633⁸⁰, y a pesar de la brevedad con la que fue escrita, la condesa de Olivares no dejaba de encomendar a la de Monterrey «cuydeme V. E. mucho del alivio del Cuarto del Rey q[ue] esta gustadísimo de el». Este dato es de gran interés, ya que nos indica el lugar del palacio para el que estaban destinados los distintos objetos que se estaban remitiendo desde Nápoles, si bien desconocemos en qué consistían.

Carecemos de nuevas noticias hasta el 15 de enero de 1634, fecha de la siguiente carta remitida por la condesa de Olivares a su cuñada⁸¹, y en ella de nuevo le insistía en que «buelva 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]^e 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, 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 un breve registro de esta correspondencia que se conserva en el expediente—, y esta vez está dirigida al conde de Monterrey⁸². En una larga misiva, la condesa 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 m[a]g[e]s[ta]^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 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[u]^e 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 Cano⁸³— no hubiera concluido aún un retrato del príncipe, por lo que tomaron el que estaba destinado para el Buen

Retiro, la condesa 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 remitieron 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 marchara, y que cuando se hubiera tomado una decisión sobre los objetos destinados para el palacio regresara «con lo q[u]e uviese de venir para el retiro».

Respecto a las distintas piezas que el conde de Monterrey debía remitir, y que tenían que estar en Madrid el 1 de octubre, la condesa de Olivares pedía de nuevo a su hermano que «aga lo q[u]e pudiere y lo q[u]e allá no yziere daño», y le enviaba 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 destinadas. Doña Inés de Zúñiga señalaba «q[u]e es lo prinzipal parezeme q[u]e dezía V. E. q[u]e de la colgadura q[ue] avían conprado aría dos. Estas será menester q[ue] sean capases de colgar cada una la galería y la alcova porq[u]e aría fealdad no ser esto conforme. Yo envió ay señaladas las dos galerías y sus alcovas para q[u]e V. E. sepa las q[ue] son mas prezisas».

Y 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 Monterrey⁸⁴. En ella la condesa 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[u]e están a los lados del oratorio q[ue] cada una cae en su galería».

La memoria a la que aludía la condesa 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 oratorio⁸⁵.

Respecto a las distintas estancias que componían el cuarto del soberano, además del citado oratorio y las dos alcovas regias —a las que se alude en la documentación como pieza n.º 2 y n.º 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.»⁸⁶.

La petición por parte de la condesa de Olivares de un número tan elevado de telas ricas napolitanas 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 este tipo de tejidos seguían siendo uno de los principales regalos diplomáticos y encargos que se hacían a Italia⁸⁷. Y además, 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 propietarios⁸⁸.

Entre las piezas mencionadas figuran tejidos de gran calidad y de grandes dimensiones, además de ricas sobrepuestas y sobreventanas, si bien otras estancias de menor importancia debían decorarse simplemente con «piernas»⁸⁹. Sin duda, las colgaduras más importantes eran las destinadas a la «galería n.º 2 y para las dos alcovas» regias. La condesa 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 amueblaban⁹⁰. 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 también 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 sala⁹¹. 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 serviçio y gusto de sus Mag[esta]^{des}» que la condesa 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. Además, Monterrey debía procurar para el Retiro una pieza de tejido para la mesa de trucos, 3.000 «vidrieras christolinas», una caja «de velas de çera de Veneçia 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 guarnición de plata y sobre que han de sentar podrán ser pies y por ellos leones o otras figuras como pareziere». En el listado también se incluían candiles y candeleros, morillos y mamparas para dos chimeneas, cuatro braseros, perfumadores, albaque- rillos 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 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 elaboró otro completo listado que incluía piezas de plata, tejidos, alfombras, ornamentos litúrgicos, ropa blanca y pinturas. Respecto a estas últimas, en el listado no se aludía a temática alguna, y sólo 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.

A juzgar por la igualdad de la altura de las seis primeras que aparecen en el listado, que llegaba casi a los dos metros, es muy probable que compusieran una serie. Teniendo en cuenta el número de lienzos, su más que probable temática religiosa debido a su destino, sus medidas⁹², 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 medidas encajan bastante bien con la petición hecha desde Madrid por la condesa de Olivares, pensamos que las seis primeras pinturas solicitadas desde Madrid se 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 (fig.3) y Paolo Finoglia⁹³. La falta de un ejemplar completo del inventario de pinturas del real sitio que se redactó en 1661 —y del que desafortunadamente tan solo se conservan algunos pliegos⁹⁴— nos impide saber con certeza si dicha 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 Sanlúcar el conde de Monterey envía para el rey, la reina y el príncipe»⁹⁵. Pero es muy posible que así fuera, y que los lienzos permanecieran allí hasta el reinado de Carlos II, cuando



Fig. 3. Artemisia Gentileschi, *El nacimiento de San Juan Bautista*, 1634. Museo Nacional del Prado, Inv. P-149.

probablemente fueron sustituidos por obras de Luca Giordano, que aún se conservaban en el oratorio en 1759⁹⁶, mientras que por entonces el ciclo de San Juan fue dispersado y colocado en una galería del palacio junto a otras pinturas encargadas en Italia en la década de 1630, como dejan entrever los inventarios del real sitio realizados en 1701⁹⁷ y en 1716, fecha en que las pinturas recibieron la numeración en grandes cifras blancas que algunos lienzos todavía conservan⁹⁸.

Tras la inauguración, si bien los esfuerzos se concentraron en la decoración de las distintas estancias del palacio que se iban concluyendo, el cuarto del rey también fue el destino de alguno de los numerosos regalos que Felipe IV recibió de sus súbditos para la decoración del Retiro.

En 1637 el banquero genovés Carlo Strata, tras alojar en su casa a Felipe IV para que se vistiera allí para una gran fiesta, 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, valorados en unos 10.000

escudos⁹⁹. Y también tenemos noticias de la entrega a Felipe IV en el Retiro, de un «reloj de chrystal pequeño puesto s[o]b[re] columna de ágata con pie de jaspe de elitropia que asienta s[o]b[re] 4 bolillas de ágata con algunas guarniciones de oro por todo esmaltado a partes de blanco que dice dieron a S. M. en Buen Retiro»¹⁰⁰.

No volvemos a tener noticias sobre el estado del cuarto del rey hasta el 20 febrero de 1640, fecha en que esta zona del palacio sufrió un grave incendio, que también afectó al cuarto de la reina y a la Galería de Madrid, y que hizo que las estancias regias tuvieran que ser renovadas prácticamente por completo.

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 incendio»¹⁰¹. Todos los cronistas de la época se hicieron eco de este suceso, considerado por el embajador florentino en Madrid como la mayor mortificación que le había podido tocar al conde duque¹⁰², y en el que según Pellicer «quemáronse los cuartos del rey y la reina y el de las damas, que fueron los dos lienzos de la plaza de las fiestas»¹⁰³, por lo que fue necesario reconstruir ambas crujías, renovar por completo la decoración de todas las estancias y restaurar buena parte de las obras de arte que sobrevivieron, tarea de la que se encargó, entre otros, el pintor Alonso Cano en calidad de aparejador mayor de obras del rey¹⁰⁴.

El cuarto de la reina

Siguiendo la etiqueta borgoñona, los cuartos de los monarcas estaban separados en apartamentos independientes, y en el Retiro las distintas estancias que componían el cuarto de la reina se localizaban entre el cuarto viejo de San Jerónimo y la crujía sur del patio principal. El acceso a esta zona se podía realizar bien a través del cuarto del rey, o desde la escalera de bufones, ubicada en la Torre del Reloj¹⁰⁵, que según Palomino, era utilizada habitualmente por la familia real para tomar los coches y acceder al Jardín de los Reinos¹⁰⁶.

Gracias a los documentos redactados con motivo de la inauguración del Buen Retiro, 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, tenía carácter oficial, y 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, y que sus estancias contaban con una pieza de estrado, que desde un «callejón» se comunicaba con las tribunas de San Jerónimo¹⁰⁷.

Las estancias del cuarto de la reina tenían las paredes revestidas de tejidos de color rojo, similares a los que cubrían las puertas¹⁰⁸, 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, [y] las galerías de cordellate de Rubielos con lo mismo»¹⁰⁹.

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 tenía 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»¹¹⁰.

Dicho jardín estaba decorado con dieciséis fuentes de mármol «que el condestable truxo de Italia y las tenía en su quinta»¹¹¹, colocadas cuatro en el centro, y las doce restantes en hornacinas, tal como puede apreciarse en la *Veduta del Ritiro vista da S[an] Bigio* realizada por Andrea Parigi hacia 1668 que se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (fig. 4), y que muy probablemente fue realizada en Madrid durante la estancia del artista en la corte, a la que llegó formando parte del séquito de Cosme de Medici¹¹². Los cuadros del jardín estaban dotados de celosías, y era aquí en donde se ubicaba el zaguán de los coches, junto a la Torre del Reloj, por donde sus majestades accedían al palacio en carroza. Este espacio fue el elegido en octubre de 1642 para colocar la escultura ecuestre de bronce 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, en donde el conde de Sandwich también vio durante su visita al real sitio a finales de la década de 1660 una fuente rematada con la escultura de un tritón, de la que se conserva un dibujo en su diario¹¹³.

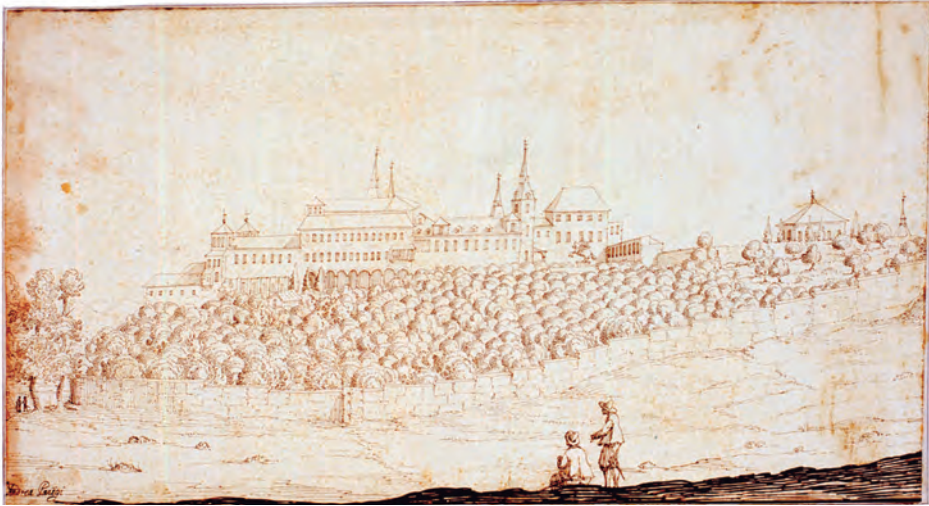


Fig. 4. Andrea Parigi, *Veduta del Ritiro vista da S[an] Bigio*, 1668. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, IM. 9.344.

Volviendo a la disposición del interior del cuarto de la reina, la siguiente estancia estaba decorada con un marcado gusto oriental, ya que en ella había una colgadura «de Diego de Alburquerque, caballero portugués, hecha en la China, con alombra y sillas de lo mismo»¹¹⁴. Es posible que se correspondiera con el tejido 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 no se podían encontrar piezas para sustituir las partes deterioradas de este tejido de factura oriental¹¹⁵.

La sala siguiente, que era la de mayor tamaño, debía estar destinada a recibir audiencias, ya que estaba decorada con una tapicería cedida a regañadientes por don Fadrique de Toledo, que era «la mejor que allí ay», y estaba tasada en 211.000 reales¹¹⁶. Detrás de esta sala 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 una galería adornada «de pinturas de unos payses de hermitaños que embió de Nápoles el conde de Monterrey»¹¹⁷.



Fig. 5. Pedro de Orrente, *Parábola de la cizaña*. Museo Nacional del Prado, Inv. P-2.421.

Para terminar de complicar aún más la comprensión de la distribución del cuarto, sabemos que una zona del claustro de los Jerónimos estaba «ataxado porque allí es la cámara y antecámara de la Reyna»¹¹⁸, y también tenemos 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 soberana¹¹⁹.

Entre los nuevos documentos contables relativos al alhajamiento del cuarto de Isabel de Borbón que hemos localizado, figuran 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 reina¹²⁰, 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 Escorial en 1633¹²¹—, compras de libros de devoción¹²², y una detallada cuenta de adquisiciones de pinturas, marcos, muebles y objetos de plata que se hicieron en noviembre de 1634¹²³.

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* que se conserva en el Museo del Prado¹²⁴ (fig. 5), dos sobrepuestas realizadas por Juan de la Corte, un Bassano, una vista de Sevilla «grande»¹²⁵, varios paisajes, tres lienzos de Snyder de distintos animales y cacerías, una pintura de Troya, otra de la batalla de Laugel, otra de la batalla de 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, debido a que contenían desnudos fueron sustituidos por otras pinturas más decorosas, siguiendo las indicaciones que en 1632 hizo fray Hortensio encaminadas a evitar que pendieran «en aposentos cristianos [...] estos lienzos gentiles»¹²⁶. Es 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 sustituyó por un lienzo grande de la ciudad de París que se compró a «Agustín Çipricindo».

Carecemos de nuevas noticias sobre el cuarto de la reina hasta 1640, fecha del incendio que destruyó en su mayor parte los cuartos reales. Gracias a las noticias que recogieron los distintos cronistas de la época, sabemos que las obras de reconstrucción empezaron «desde la torre del reloj continuando en el cuarto de medio que es el de su Mag[esta]d», y que 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 galería que llaman de los Reyes de Aragón hasta topar con la torre del Relox», por lo que en el momento del incendio parte de dicha serie de retratos encargados por Felipe IV en 1634 instalados inicialmente en la Sala de máscaras —anejo al de Reinos¹²⁷— se encontraban colocados en el cuarto de la reina en el momento del incendio¹²⁸.

El deseo del conde duque de Olivares por devolver el orden al Retiro con la mayor rapidez hizo que el real sitio, según Pinelo «reparose tan presto que por Pascua de resurreccion estava acabado»¹²⁹, y por lo tanto los cuartos reales contaron a partir de entonces con una nueva disposición y decoración, probablemente más acorde a los usos y a la circulación interna que se había establecido en el edificio con la paulatina finalización del Salón de Reinos, la Galería de paisajes, el Casón y el Coliseo, que permitió que ceremonias que antes debían de celebrarse forzosamente en el cuarto de los reyes, ahora pudieran tener lugar en espacios más amplios y mejor adaptados para ello.

*El presente trabajo es un avance 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 recreo» a residencia oficial del monarca (1700-1759)*, defendida en enero de 2016 en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Pilar Silva Maroto. Quiero agradecer a Isabel Aguirre, Manuel Calderón, Jorge González, Juan José Alonso, Mar Mairal, Almudena Pérez de Tudela y Bernardo García García su ayuda durante la elaboración de este trabajo.

¹ Sobre este tema, B. CUARTERO Y HUERTA, *El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 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; F. CHUECA GOITIA, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1966, pp. 114-116; I. CADIÑANOS BARDECI, «Los claustros del monasterio de San Jerónimo el Real», *Archivo Español de Arte*, 319 (2007), pp. 247-259.

² Así consta en las «Etiquetas de palacio y gobierno de la Casa Real, ordenadas en el año de 1562 y reformadas en 1647», *Archivo General de Palacio (AGP)*, Histórica, caja 53, reproducidas en A. RODRÍGUEZ VILLA, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Establ. y Tip. de Jaime Ratés, 1913, en especial pp. 65, 69-71, 79-88, 119-128 y 154-156.

³ J. RIVERA BLANCO, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984, pp. 254-263. 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 A. VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III. La corte*, vol. III, Madrid, Fundación Mafre, 2008, pp. 41-81, en especial pp. 65-74.

⁴ C. DAL POZZO, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini (1626)*, ed. de

A. Anselmi, Aranjuez, Doce Calles, 2004, pp. 92-94.

⁵ Para el estudio de la figura del conde duque siguen siendo fundamentales los trabajos de G. MARAÑÓN, *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa, 1999 (1^a ed. 1933), y J. H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990.

⁶ Sobre la evolución arquitectónica del cuarto real hasta su conversión en palacio, véase J. M.^a AZCÁRATE, «Anales para la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I (1966), pp. 99-135, en especial pp. 102-114; J. BROWN y J. H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 2003 (1^a ed. inglesa, 1980); y J. L. BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1669), arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

⁷ Una buena prueba de ello es que en 1641, cuando llegó procedente de Lisboa un castellano que tenía el cargo de pagador regio, Olivares lo alojó en el Buen Retiro para que nadie pudiera hablar con él. *Archivio di Stato di Venezia*, Senato, Dispacci, Spagna, f. 76.

⁸ En el caso del Buen Retiro, Felipe IV concedió la alcaldía al conde duque de Olivares, la confirmó después a su sucesor en el gobierno don Luis de Haro, y a su muerte la vinculó al ducado de Sanlúcar. Sobre sus funciones, véase AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro (BR), caja 11.738, exp. 25. Una copia de los sucesivos nombramientos del conde duque para desempeñar el cargo se conserva en el Archivo Histórico Nacional (AHN), Nobleza, Olivares, caja 1, doc. 1.

⁹ Véase un estado de la cuestión sobre su figura en M. VON BERNSTORFF, *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*, Múnich, Hirmer, 2010.

¹⁰ «È morto ancora il marchese Crescenzo fratello del card.^{le} doluto universal.^e p. esser cav.^{ro}

di vita esemplare. Il conde duca ha sentito assai questa perdita, perche si valeva del suo consiglio nella fabbrica del Buon Ritiro», en Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo del Principato (MPt), f. 4.960, fols. 793v-794r, carta del comendador de Sorano al gran duque de Toscana, Madrid, 17 de marzo de 1635.

¹¹ G. BAGLIONE, *Le vite de pittori, scultori, architetti ed intagliatori*, Nápoles, 1734, p. 251.

¹² En 1635, tras la muerte de Crescenzi, le sucedió como arquitecto del conde duque. BLANCO MOZO, *op. cit.* (nota 6), pp. 303-306.

¹³ Cédula de Felipe IV expresando los motivos de la construcción del Real Sitio 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)*, Madrid, Turner, 1977, vol. IV, p. 151.

¹⁴ Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 10.984, fols. 213-218v, carta del conde duque de Olivares a don Juan Chumacero, 22 de octubre de 1641, transcrita en *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, ed. de J. H. Elliott y J. F. de la Peña, Madrid, Alfaguara, 1978, vol. II, doc. XVII, pp. 213-216.

¹⁵ 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?», en M. DE GALLEGOS, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro (1637)*, ed. de A. Pérez y Gómez, Valencia, Tip. Moderna, 1949, fol. 25.

¹⁶ Así consta en el *Nicandro*, en el que 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 Príncipe», en *Memoriales...*, *op. cit.* (nota 14), vol. II, doc. XXb, p. 264.

¹⁷ 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.

¹⁸ «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/ oblique al Rey a no dejar la Corte/ y donde, distraído, todo lo demás ponga en olvido», en «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.

¹⁹ J. M. BARBEITO, «Olivares en palacio», en www.librosdelacorte.es, núm. 2 (2010), pp. 65-71.

²⁰ Los planos más antiguos que se han conservado de la disposición general del edificio son los realizados por Robert de Cotte a comienzos del siglo XVIII, custodiados actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia. Sobre este tema, véase F. FOSSIER, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France. Architecture et décor*, París y Roma, Bibliothèque nationale de France-École française de Rome, 1997, pp. 668-677; J. GARMS, «Los proyectos de Robert de Cotte para el palacio del Buen Retiro», en J. M. MORÁN TURINA (com.), *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de exposición, Madrid, 2002, pp. 223-234; y J. L. SANCHO GASPAS, «De Cotte, sus proyectos para el Buen Retiro y la arquitectura de Felipe V», en P. CORNAGLIA (ed.), *Michelangelo Garove: 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, Roma, Campisano, 2010, pp. 61-73.

²¹ Respecto a este tema, BROWN y ELLIOTT, *op. cit.* (nota 6), pp. 91-99.

²² Sobre su figura, véase la ya citada tesis de Juan Luis Blanco Mozo, que supone un excelente estado de la cuestión sobre el tema e incluye numerosas aportaciones (*op. cit.*, nota 6).

²³ Sobre los usos del Prado de San Jerónimo y la compra de terrenos a distintos propietarios 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.

²⁴ AGP, Administración general (Adm.), leg. 5.207, citado en BLANCO MOZO, *op. cit.* (nota 6), p. 307, nota 42.

²⁵ BROWN Y ELLIOTT, *op. cit.* (nota 6), p. 60.

²⁶ «Este año [1632] tuvo principio el Real Palacio del Buen Retiro por un jardín de recreación 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», en A. de LEÓN PINELO, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. de P. Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 294.

²⁷ ASF, MPr, f. 4.959, fol. 715r, *Avisos de Madrid*, 14 de mayo de 1633. Sobre este tema, véase M. C. ARIZA MUÑOZ, *Los jardines del Buen Retiro de Madrid*, Barcelona, Lunwerg, 1990, vol. I, pp. 36-38.

²⁸ ASF, MPr, f. 4.959, fol. 571r-v, *Avisos de Madrid*, 15 de enero de 1633.

²⁹ M. DE NOVOA, *Historia de Felipe IV*, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (CODAIN), t. LXIX, Madrid, Imp. de Miguel Ginesta, 1878, pp. 283-288.

³⁰ 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. AZCÁRATE, *op. cit.* (nota 6), p. 108.

³¹ LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.* (nota 13), vol. IV, p. 15.

³² 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; véase BROWN Y ELLIOTT, *op. cit.* (nota 6), p. 65; y C. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 2001, pp. 106-108. Por el contrario, Blanco Mozo la sitúa, en esta fase inicial de las obras, en la crujía norte, dando una nueva e interesante lectura del edificio en BLANCO MOZO, *op. cit.* (nota 6), pp. 307-308.

³³ 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, f. 4.963, fol. 293r-v. Según Brown y Elliott quizá fuese este dibujo el que vio y describió Llaguno, aunque la falta de otras noticias al respecto impiden constatar esta teoría, BROWN Y ELLIOTT, *op. cit.* (nota 6), p. 72.

³⁴ Sobre este tema, Y. GIL SAURA, «Jaspes de Tortosa para el palacio del Buen Retiro», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIX (2007), pp. 67-78, y en especial pp. 69-70.

³⁵ LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.* (nota 13), vol. IV, p. 15.

³⁶ 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.

³⁷ ASF, MPr, f. 4.959, fol. 1041, citado en BROWN Y ELLIOTT, *op. cit.* (nota 6), pp. 85-86, aunque con signatura errónea.

³⁸ NOVOA, *op. cit.* (nota 29), t. LXIX, p. 285.

³⁹ ASF, MPr, f. 4.961, s. fol., *Avisos de Madrid*, 12 de julio de 1636.

⁴⁰ Sobre la evolución de este tipo de espacios, véase J. B. BURY, «Las ‘galerías largas’ de El Escorial», en *IV Centenario del Monasterio de El Es-*

corial. *Las Casas Reales. El Palacio*, catálogo de exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 21-33 y, sobre todo, 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 (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, 2010, pp. 61-90; y los distintos trabajos reunidos en C. STRUNK y E. KIEVEN, (eds.), *Galleries in a comparative European perspective (1400-1800). Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana*, Múnich, 2010.

⁴¹ BLANCO MOZO, *op. cit.* (nota 6), p. 312.

⁴² Sólo a modo de ejemplo cabe 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 ricetta dei trattenimenti, desideroso che il re stimi quel sito e si accrediti come un palazzo intitolato dal re il Buon Retiro, non per un gallinero*», en *Relazioni degli stati europei lette al senado dagli ambasciatori veneti del secolo decimosettimo: Spagna*, ed. de N. Barozzi y G. Berchet, Venecia, Prem. Tip. di Pietro Naratovich, 1860, vol. II, p. 46.

⁴³ LEÓN PINELO, *op. cit.* (nota 26), p. 295.

⁴⁴ 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, en Archivo General de Simancas (AGS), Secretarías provinciales (SP), libro 321, fols. 20r-v. 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, en AGS, Tribunal mayor de cuentas (TMC), 4ª época, leg. 3.764, citado en AZCÁRATE, *op. cit.* (nota 6), p. 114.

⁴⁵ Sobre este tema, véase nota 2.

⁴⁶ Sobre este tema, 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. 197-237.

⁴⁷ 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, en AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, fol. 46.

⁴⁸ J. MAGALOTTI, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. de A. Sánchez Rivero y A. Marutti, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1927, vol. I, p. 103.

⁴⁹ 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. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 5.284, fols. 14-21, citado en BLANCO MOZO, *op. cit.* (nota 6), p. 312, nota 66.

⁵⁰ M. L. CATURLA, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 22.

⁵¹ AZCÁRATE, *op. cit.* (nota 6), p. 109, y Archivo de la Venerable Orden Tercera (AVOT), leg. 169-2, s. fol. Sobre la presencia de chimeneas en los palacios reales, A. BONET CORREA, «Las chimeneas de El Escorial», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV centenario de la terminación de las obras*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 75-94.

⁵² AZCÁRATE, *op. cit.* (nota 6), pp. 107-108.

⁵³ J. J. LUNA (com.), *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1984, p. 31.

⁵⁴ LEÓN PINELO, *op. cit.* (nota 26), p. 295.

⁵⁵ Inicialmente no todos los Consejos estaban dispuestos a costear esta iniciativa del conde duque, disimulada con el pretexto de que su aportación era para financiar el lugar del palacio desde el que asistirían a las fiestas que se celebrasen en el real sitio. El Consejo de Portugal se negaba, y Felipe IV no quería obligarlo, por lo que en contrapartida, Olivares dispuso que al menos pagasen algún adorno del cuarto de los reyes, ASF, MPr, f. 4.959, fol. 987.

⁵⁶ Real Academia de la Historia (RAH), Jesuitas, t. 216, fol. 47, carta de Sebastián González al jesuita Rafael Pereyra, 3 de enero de 1634, transcrita en «Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648», ed. de P. Gayangos, en *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1862, t. XIII, p. 6.

⁵⁷ 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 del rey. Soltero, inclinado a 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, véase M. AGULLÓ COBO, «El Monasterio de San Plácido y su fundador; el madi-

leño 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, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

⁵⁸ ASF, MPr, f. 4.960, fol. 78, *Avisos de Madrid*, 4 de febrero de 1634.

⁵⁹ 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 Castriello y sus intereses artísticos», *Boletín del Museo del Prado*, 33 (1994), pp. 15-28.

⁶⁰ 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 NAVIO, «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*, Los Ángeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, pp. 149-151; y J. J. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁶¹ 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; BURKE y CHERRY, *op. cit.* (nota 59), 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; y 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*, Madrid, Polifemo, 2010, vol. III, pp. 1981-2003.

⁶² M. de R. FALCÓ Y OSORIO, duquesa de Alba, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1891, p. 477. Y así consta también en la memoria de gastos del duque de Medina de las Torres, en AGS, SP, libro. 412, fols. 11v-12r. Sobre este tipo de fondos de la Corona, véase D. SEIZ RODRIGO, *La financiación del secreto: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV, entre la merced cortesana y la política duplicidad*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

⁶³ «L'auditor Texada ricco, vedendo che si pigliavano le pitture buone a tutti, et havendone alcune, le fece copiare in fretta et nascondere gli originali. Sichè andando a sua casa il Contestabile, vi rimase colto, pigliano le copie, le quali però quando arrivarono al Buon Ritiro, furon conosciute, et si tornarono a cambiare con gli originali», en ASF, MPr, f. 4.959, fol. 1043, *Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633.

⁶⁴ FALCÓ Y OSORIO, *op. cit.* (nota 61), p. 477.

⁶⁵ LEÓN PINELO, *op. cit.* (nota 26), p. 295.

⁶⁶ «Quitáronse luego las pinturas, porque se tomavan de la humedad, y todos los que estuvieron alojados en esta habitación han gastado lameadores, y estuvieron acatarrados», en FALCÓ Y OSORIO, *op. cit.* (nota 61), p. 477.

⁶⁷ Barbara von Barghahn hizo un intento de reconstrucción de la decoración de esta zona del palacio, si bien se basó fundamentalmente en los datos que aportaba el inventario del Retiro redactado en 1701 tras la muerte de Carlos II y en el plano del edificio realizado por René Carlier para Robert de Cotte a comienzos del siglo XVIII, sin tener demasiado en cuenta 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, en B. VON BARGHAHN, *Philip IV and the «Golden House» of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1986, pp. 351-391.

⁶⁸ Así consta en los pagos realizados para el solado de las bóvedas del patinejo y Galería de Levante en el cuarto de verano, en AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764, fol. 53b. La bajada 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, en AGP, BR, caja 11.750, exp. 19.

⁶⁹ 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. 3.763, citado en AZCÁRATE, *op. cit.* (nota 6), p. 108, y AVOT, leg. 169-2, s. fol.

⁷⁰ En las colecciones de Patrimonio Nacional se conservan tres series de esta temática realizadas con hilo de oro. Si bien una ingresó en la colección real durante el reinado de Felipe II (serie 17), las otras dos (series 16 y 18, ambas con ocho paños cada una) probablemente se corresponden a las que se utilizaron para la decoración del Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII, una cedida por el conde de Castrillo y otra comprada al marqués de Villena en

1635. Sobre este tema, P. JUNQUERA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 105-115 y 123-133.

⁷¹ Así consta en las cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro fechadas el 30 de diciembre de 1638, en Archivo General de Indias (AGI), Contaduría, leg. 70, exp. 8, asiento 9.

⁷² 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, y F. CHECA CREMADES, «Los ámbitos religiosos del Alcázar de Madrid», en F. CHECA CREMADES (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catálogo de exposición, Madrid, Nerea, 1994, pp. 388-390; G. FINALDI, «El último cuadro religioso de Velázquez: *La Coronación de la Virgen*. Contexto y función», en B. NAVARRETE PRIETO (coord.), *Simposio Internacional. En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano (Sevilla, 10-12 de marzo de 2008)*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2008, pp. 94-101. BLANCO MOZO, *op. cit.* (nota 6), pp. 303-306. G. MARTÍNEZ LEIVA y Á. RODRÍGUEZ REBOLLO, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*, Madrid, CSIC-Polifemo, 2015, pp. 80-82 y 87-89.

⁷³ AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 198-33, transcrito en T. CHAVES MONTOYA, «El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 4 (1992), p. 221.

⁷⁴ ASF, MP, f. 4.959, fol. 1042v, *Avisos de Madrid*, 3 de diciembre de 1633.

⁷⁵ Museo del Prado (MP), 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 que fueron 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 inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 209-245. Respecto a esta pieza, A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Las colecciones reales españolas de mosaico y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 85-88.

⁷⁶ Realizada en oro y seda, en 1633 se había tasado en 13.000 ducados. Se conserva en Patrimonio Nacional (serie 53), y actualmente consta de cinco paños. Sobre este tema, véase P. JUNQUERA y C. DÍAZ, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 98-103; y C. HERRERO CARRETERO, *Rubens 1577-1640. Colección de Tapices*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 27-43.

⁷⁷ La cama del monarca fue obra del platero Jorge de Quevedo, y su coste ascendió a 2.500 ducados, en AGI, Contaduría, leg. 70, exp. 8, asientos 28 y 29, cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de abril de 1636. Respecto a las tapicerías, en el inventario de este género de Felipe II consta una serie de ocho tapices 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*, 134 (oct. 1999), p. 161.

⁷⁸ 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 realizadas en Italia (1633-1642)», *Archivo Español de Arte*, 335 (2011), pp. 245-260.

⁷⁹ Archivo Ducal de Alba (ADA), caja 70, doc. 1, carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey, Madrid, 14 de junio de 1633.

⁸⁰ *Ibidem*, carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey, Madrid, 16 de noviembre de 1633.

⁸¹ *Ibidem*, carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey, Madrid, 15 de enero de 1634.

⁸² *Ibidem*, carta de la condesa de Olivares al conde de Monterrey, Madrid, 19 de julio de 1634.

⁸³ Sobre los retratos del príncipe de Asturias realizados en esos años en la corte, véase M. del

M. DOVAL TRUEBA, «Alonso Cano y los retratos del príncipe Baltasar Carlos», *Goya*, 332 (2010), pp. 202-211, en especial pp. 204-206.

⁸⁴ ADA, caja 70, doc. 1, carta de la condesa de Olivares al conde de Monterrey, Madrid, 24 de julio 1634.

⁸⁵ *Ibidem*. Las distintas memorias presentan algunas diferencias entre sí, y sólo dos incluyen, además del listado de colgaduras para las distintas estancias del Palacio del Buen Retiro, el de objetos necesarios para la decoración del oratorio. Véase en Apéndice documental, docs. 1 y 2.

⁸⁶ AGP, Adm., leg. 773, fol. 133v, inventario de cristales del Palacio del Buen Retiro, 1747.

⁸⁷ Sobre este tipo de regalos, M. P. AGUILÓ, «Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo», en *El mobiliario del siglo XVII a Catalunya i la seva relació amb altres centres europeus*, Barcelona, Associació per a l'estudi del mobiliario, 2006, pp. 37-47.

⁸⁸ Sobre 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 *ibidem*, pp. 57-68.

⁸⁹ Piezas de tela del ancho del telar, que rondaba entre los 50 y los 70 cm.

⁹⁰ 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, [...] ocho sobremesas, quatro sillas grandes y otra para el Príncipe Nro. s.^a y quatro almoadas a dos açes», ADA, caja 70, doc. 1.

⁹¹ En este caso «ha de llevar esta colgadura Dosel, seis sobremesas y quatro sillas, y otra para el Príncipe nro. s.^a», *ibidem*.

⁹² Respectivamente, 364 x 196 cm y 448 x 196 cm.

⁹³ A. Gentileschi, *El nacimiento de San Juan Bautista* (MP, P-149); M. Stanzione, *El anuncio del nacimiento del Bautista a Zacarías* (MP, P-256), *El Bautista se despide de sus padres* (MP, P-291), *Predicación del Bautista en el desierto* (MP, P-257) y *Degollación del Bautista* (MP, P-258). La sexta se considera perdida. Sobre este tema, A. E. PÉREZ

SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid-Fundación Valde-cilla, 1965, 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; y SIMAL LÓPEZ, *op. cit.* (nota 77), pp. 254-259.

⁹⁴ Sobre este tema, M. SIMAL LÓPEZ, «La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661», en F. LABRADOR ARROYO, C. CAMARERO y A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO (dirs.), *La extensión de la corte: los sitios reales*, Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).

⁹⁵ AHN, Consejos, libro 636, fol. 348, 5 de mayo de 1635.

⁹⁶ F. DE MIRANDA, *Diarios de viaje, 1750-1758*, transcrito en J. L. CHECA CREMADES, *Madrid en la prosa de viaje II (siglo XVIII)*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993, p. 74.

⁹⁷ 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. Véase *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, ed. de G. Fernández Bayton, Madrid, Museo del Prado, 1981 (a partir de ahora *Inv. Carlos II*), vol. II, pp. 313-314.

⁹⁸ 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, Adm., leg. 773), y lo mismo ocurre con el de la *Degollación*, identificado con un «456» en blanco. Sobre los distintos inventarios del real sitio y los signos que permiten identificar las obras que formaron parte de la colección del real sitio, véase M. SIMAL LÓPEZ, «La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación», en I. SOCÍAS y J. M.^a LUZÓN NOGUÉ (coords.), *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013.

⁹⁹ 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», en LEÓN PINELO, *op. cit.* (nota 26), p. 309. Los *Avisos de Madrid* de 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 boniss.º, due portiere ricamate, due panni di tavola, et un calamaio d'ebano et madreperla con tutte le cose da scrivere di fattura eccelente*», en ASF, MP, f. 4.963, fols. 92v-93r. 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.

¹⁰⁰ A la muerte del rey se conservaba en el guardajoyas, a falta de la «manilla horas», AGP, Adm., leg. 904. Agradezco la noticia a Almudena Pérez de Tudela.

¹⁰¹ J. PELLICER, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, *Avisos* de 21 de febrero de 1640, p. 68.

¹⁰² ASF, MP, f. 4.964, fols. 904r-905v, carta cifrada, 3 de marzo de 1640.

¹⁰³ PELLICER, *op. cit.* (nota 101), *Avisos* de 28 de febrero de 1640, pp. 69-70.

¹⁰⁴ 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 editorial, 1983, p. 189.

¹⁰⁵ Así consta en uno de los fragmentos del inventario de pinturas del real sitio redactado hacia 1661: «Esta en la pieza junto a los bufones en el q[uar]¹⁰ de la Reyna», AGP, Adm., leg. 771-3, exp. 42. Sobre este tema, M. SIMAL LÓPEZ, «La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661», en F. LABRADOR ARROYO, C. CAMARERO y A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO (dirs.), *La extensión de la corte: los sitios reales*, Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).

¹⁰⁶ A. A. PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso español pintoresco laureado (1724)*, Madrid, Aguilar, 1988, vol. III, pp. 233-234.

¹⁰⁷ 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 también en la descripción de MAGALOTTI, *op. cit.* (nota 48), p. 104, y en el inventario de Carlos II (*Inv. Carlos II*, vol. II, p. 223, asiento facticio 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, *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990, pp. 106-109.

¹⁰⁸ Sobre las múltiples aplicaciones de los tejidos en este tipo de estancias, véase RODRÍGUEZ BERNIS Y VILA TEJERO, *op. cit.* (nota 88), pp. 57-68.

¹⁰⁹ Así consta en la descripción del palacio realizada con motivo de la inauguración conservada en el Archivo Histórico Nacional —transcrita en CHAVES, *op. cit.* (nota 73), p. 222—, y en las cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro, octubre 1633-marzo 1634, en BNE, Ms. 7.797, fol. 172v, asiento 4.

¹¹⁰ AGS, SP, libro 412, fols. 14-15. Este espacio tal vez se corresponda con la denominada galería o «pieza de los vidrios», para la que se cos-

tearon distintas pilastras, una cornisa y bastidores en enero de 1633, AVOT, leg. 169-2, s. fol.

¹¹¹ En su quinta madrileña de Mirafuente — vendida por el VI condestable de Castilla a la Corona el 1 de diciembre de 1630, y conocida sobre todo como la «Fuente del Berro» — dicho noble había instalado en sus jardines un total de veintitrés fuentes de mármol traídas de Milán en julio de 1613, así como distintas esculturas, pedestales y columnas. Tras ser adquirida, la mayoría de estos objetos se trasladaron al Buen Retiro y se colocaron en el jardín que daba al mirador del cuarto de la reina (1633), en los de las distintas ermitas del real sitio (1634), y en los jardines anejos al Casón (1637). Sobre este tema, M.^a C. DE CARLOS VARONA, «Al modo de los Antiguos. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla», en B. ALONSO RUIZ, M.^a C. DE CARLOS VARONA y 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.

¹¹² FLG, IM. 9.344. Son escasos los datos que conocemos de Andrea Parigi, hijo del arquitecto medicoce Giulio Parigi, magnífico dibujante de paisajes a tinta y óptimo ingeniero que falleció en 1678. Pero por la indumentaria de los personajes utilizados en primer plano para dar escala al dibujo, la técnica y el tipo de vista del real sitio, podemos datar el dibujo como una obra del siglo xvii, y ponerlo en relación con la vista del Retiro que también realizó Pier Maria Baldi, conservada en la Biblioteca Laurenziana de Florencia. Sobre el viaje de Cosme III, además de la obra de referencia de MAGALOTTI, *op. cit.* (nota 48), véase X. A. NEIRA CRUZ (com.), *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004.

¹¹³ Sobre el encargo y colocación del retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Pietro Tacca en el Retiro sigue teniendo plena vigencia el trabajo de C. JUSTI, «La estatua ecuestre de Felipe IV», en *Estudios de Arte Español*, Madrid (s. a.), vol. II, pp. 283-318 (ed. alemana «Die reiterstatue

Philipps IV. in Madrid von Pietro Tacca», *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 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, 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. Respecto a la Fuente del Tritón, 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), pp. 63-67.

¹¹⁴ CHAVES, *op. cit.* (nota 73), p. 222.

¹¹⁵ ASE, MPr, f. 4.960, fol. 889, *Avisos de Madrid*, 5 de mayo de 1635.

¹¹⁶ Sobre la figura de don Fadrique de Toledo, héroe de la recuperación de Bahía, que en octubre de 1633 tuvo un enfrentamiento con el conde duque de Olivares por la negativa del comandante a dirigir una nueva expedición a Brasil, que le acarreó el destierro y la cárcel en julio de 1634, en donde acabó muriendo el 10 de diciembre de ese mismo año, véase 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 BROWN y ELLIOTT, *op. cit.* (nota 6), pp. 182-183. Respecto a la tapicería que pasó a decorar el Buen Retiro, ésta fue adquirida por el padre de don Fadrique, Pedro de Toledo y Osorio, V marqués de Villafranca, en Malta, como demuestra M. M. ESTELLA MARCOS, «La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo», en M. CABAÑAS BRAVO y otros, *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos xv a xx*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 223. El 25 de noviembre de 1633 la tapicería de don Fadrique fue medida y tasada por Gabriel Medel y Pedro Blanes, tapiceros del rey, ante el escribano Pedro de la Cruz Guerra: «Tenia 455 anas y media las 406 anas dellas en siete paños de a siete anas de caída y las 47 y m[edi]a restantes en un dosel con su cielo y cenefas y toda ella la tasaron a quarenta du-

cados el ana en moneda de vellon. Y por los imbenarios de la almoneda del señor marques de Villafraña pareçio que tenia el dosel media ana mas y que estaba tasada la tapiçeria a 500 reales cada ana. Y el dosel a 660 reales conforme a lo qual monto 234.680 reales». Y tras la muerte de don Fadrique, su heredero el marqués de Mirabel finalmente aceptó la oferta de compra de Felipe IV conforme a la tasación y medida que habían hechos los tapiceros de la casa real el año anterior, AGS, SP, leg. 20.

¹¹⁷ Tras la inauguración es más que posible que estas pinturas cambiasen de ubicación, y probablemente cuando llegaron el resto de cuadros que componían la serie se reunieron todos en la Galería de Madrid, remodelada tras el incendio que sufrió en 1640 y que hizo que a partir de entonces se denominara «galería de paisajes». Sobre el encargo de esta serie de pinturas, véase un estado de la cuestión en A. ÚBEDA DE LOS COBOS, «Las pinturas de paisaje para el Palacio del Buen Retiro de Madrid», en A. ÚBEDA DE LOS COBOS (com.), *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado 2011, pp. 69-77, y SIMAL LÓPEZ, *op. cit.* (nota 78). D. GARCÍA CUETO, «La llegada de pintura y escultura del Seicento a las Colecciones Reales españolas durante el reinado de Felipe IV: adquisiciones y regalos de la aristocracia», en G. REDIN (com.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 52-54.

¹¹⁸ CHAVES, *op. cit.* (nota 73), p. 222.

¹¹⁹ BNE, Ms. 7.797, fols. 113v, asiento 22, y fol. 114v, asiento 27, cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro, octubre 1633-marzo 1634.

¹²⁰ AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.763, fol. 825.

¹²¹ BNE, Ms. 7.797, fol. 173, asiento 7, y fol. 113, asiento 15, cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro, octubre 1633-marzo 1634. También se les pusieron adornos de plata en los pies y cerca de ébano, en *Ibidem*, fol. 115, asiento 36.

¹²² *Ibidem*, fol. 114bis, asiento 31.

¹²³ AGS, Dirección General del Tesoro, inv. 24, leg. 583, cuentas de distintos gastos para la decoración del cuarto de la reina, noviembre de 1634.

¹²⁴ MP, P-2.421 (100 x 140 cm).

¹²⁵ La *Vista de Sevilla* se conserva en MP, P-4.777 (297 x 147 cm), y sus medidas coinciden con la que se inventarió en el real sitio tras la muerte de Carlos II (*Inu. Carlos II*, vol. II, p. 335, asiento facticio 728).

¹²⁶ 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. Sobre la presencia de pintura de desnudo en la colección real sigue resultando fundamental J. PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte Española*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1998.

¹²⁷ Se refiere a los cuarenta y dos retratos de los reyes de Navarra y Aragón que Felipe IV mandó copiar en 1634 de los originales que se hallaban en el Sala Real de la Diputación de Zaragoza, y que el rey conoció durante su estancia en la ciudad en 1626, cuando fue a jurar allí los Fueros, y según las fuentes «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». Sobre esta serie, que se conserva en el Museo del Prado, véase E. TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Blass y Cía., 1916, pp. 99-116; y 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), pp. 19-35, y 30 (1991), pp. 13-28.

¹²⁸ AZCÁRATE, *op. cit.* (nota 6), p. 123.

¹²⁹ LEÓN PINELO, *op. cit.* (nota 26), p. 319.

Apéndice documental

Doc. 1) Listado de tejidos, objetos de plata, ornamentos litúrgicos, pinturas, etc. que la condesa de Olivares solicitó a Nápoles al conde de Monterrey para el adorno del cuarto del Rey en el Buen Retiro. s. f. [1634].

ADA, caja 70, exp. 1.

«Relaçion de lo que mi s^{ta} la condesa de Olivares ha embiado a pedir al conde [de Monterrey] mi s^r para la casa de Buen Retiro de Madrid».

	<p>COLGADURAS PARA TREÇE PIEÇAS</p> <p><i>Pieça numero 1^o que es la que cae al Jardin que mira a Toledo y a la Galeria de la Reyna Nra señora y son las de medio día</i></p> <p>1^o O. Un paño de siete varas de corrida y tiene esta pieça çinco varas de cayda. Otro paño de quatro varas y media. Otro de vara y terçia. Otro de çinco y media. Una sobrepuerta de dos varas y media de cayda y tres anchos de la seda que es de dos terçias cada ancho. Dos sobrepuertas de dos varas y çinco sesmas de cayda y dos anchos cada una. Esta pieça tiene de largo el suelo seis varas y media de ancho cinco varas y terçia para la alombra.</p> <p>M. <i>Galeria numero 2. que sigue con la pieça de arriva del mismo alto/</i> Un paño de quatro varas de largo. Otro del mismo largo. Otro de lo mismo. Otro de lo mismo. Otro de dos varas y terçia. Otro de dos varas. Otro de tres. Otro de siete. Otro de siete. Otro de tres varas y terçia. Otro de dos y media. Çinco sobreventanas de vara y dos terçias de cayda y de tres de ancho. Tres sobrepuertas de a dos varas de cayda y tres de anchos [<i>sic</i>]. Dos sobrepuertas de a dos anchos y tres varas de cayda. Una sobrepuerta de dos anchos y tres varas de cayda. Una sobrepuerta de tres anchos y dos varas y media de cayda. Esta galeria tiene el suelo veinte y nueve varas de largo y çinco varas y terçia de ancho./</p>
--	---

P.	<p>Otro de quatro y sesma. Otro de tres varas y terçia. Una sobrepuerta de dos varas y terçia de cayda y dos de corrida. Dos sobrepuertas de a dos varas y dos terçias de cayda y vara y terçia de corrida. Esta pieza tiene el suelo siete varas de largo y de ancho çinco y sesma para la alombra.</p> <p><i>Pieça n° 3</i> Un paño de dos varas de corrida. Otro de tres varas y media. Otro de çinco y dos terçias. Otro de çinco varas. Otro de vara y terçia. Otro de tres varas. Una sobrepuerta ventana de vara y quarta de cayda y dos de corrida. Otro de vara y media de cayda y dos de corrida. Otro de dos varas y dos terçias de alto y vara y terçia de corrida. Esta pieça tiene el suelo siete varas y dos terçias de largo. Y çinco y sesma de ancho para la Alombra/</p> <p><i>Pieça num°. 4 q. sigue a las demas</i> Un paño de dos varas de cayda. Otro de tres varas y media. Otro de çinco varas y dos terçias. Otro de çinco varas. Otro de seis varas de corrida. Otro de tres varas. Otro de una y terçia. Dos sobrepuertas ventanas de a vara y media de cayda y tres anchos cada una que son dos varas. Una sobrepuerta de dos varas y dos terçias de alto y dos anchos de la seda que es vara y terçia. El suelo desta pieça tiene siete varas y terçia de largo y çinco y sesma de ancho.</p> <p><i>Pieça num° 5</i> Un paño de quatro varas de corrida. Otros dos paños de quatro varas de corrida cada uno./ Otros dos de a çinco varas y media de corrida cada uno. Una sobrepuerta de dos varas y dos terçias de alto y dos anchos de la seda que es vara y terçia. Dos sobrepuertas de a dos varas y quarta de alto y tres anchos de la seda que es dos varas. Esta pieça tiene el suelo nueve varas y dos terçias de largo. Y çinco sesma de ancho para la alombra.</p> <p><i>Pieça n° 6.</i> Dos paños de a çinco varas de corrida Otros dos paños de a seis varas y dos terçias de corrida.</p>
----	---

P.	<p>Dos sobrepuertas de a dos varas y dos terçias de cayda y tres anchos de seda que son dos varas. Una sobrepuerta de dos varas y quarta de alto y dos varas de corrida. El suelo desta pieça tiene nueve varas y terçia de largo y çinco y sesma de ancho para la alombra.</p> <p><i>Galería de la torre que cae a la plaça [en otra copia se especifica «Al Cierço»]</i></p> <p>Dos paños de a çinco varas y media de corrida. Otro de dos terçias de ancho. Otros dos paños de a dos varas y terçia de corrida. Otro de quatro varas y terçia de corrida. Otro de nueve varas de corrida. Otro de tres varas y dos terçias. Çinco sobreventanas de a vara y media de alto y dos varas de ancho que es tres de la seda. Otra de dos varas de cayda y dos varas de corrida que son tres anchos de seda. El suelo desta pieça tiene diez y ocho varas de largo y çinco y sesma de ancho para la alombra.</p> <p><i>Pieça galeria q. sigue a la de atrás numero 2.</i></p> <p>Un paño de tres varas y quarta de corrida. Otro de tres varas y sesma. Dos de a ocho varas de corrida./ Otro de siete. Dos de a seys y dos terçias. Dos de a çinco y terçia. Otro de a çinco y terçia. Seys sobreventanas de a vara y media de cayda. Y dos de corrida. Dos sobrepuertas de a dos varas y media de cayda y dos varas de corrida. Otras dos sobrepuertas de a dos varas y dos tercias de cayda y vara y terçia de corrida. Esta pieza tiene treinta y çinco varas de largo y çinco y sesma de ancho para la alombra.</p> <p><i>Pieça que sigue a esta nº 3.</i></p> <p>Un paño de dos varas de corrida. Otro de siete y dos terçias. Otro de quatro y dos terçias. Otro de dos y sesma. Dos sobreventanas de a vara y media de alto y dos varas de corrida./ Una sobrepuerta de dos varas y terçia de cayda y dos de corrida. Otra sobrepuerta de dos y dos terçias de cayda y vara y media de corrida. El suelo desta pieça tiene seis varas y media de largo y çinco y media de ancho para la alombra.</p>
----	---

	<p><i>Cortinas del ancho de la seda q. son dos terçias.</i> Tres cortinas para tres puertas de quatro anchos y tres varas y media de cayda. Dos de a dos varas y media de cayda cada una y tres anchos. Una de dos varas y media de cayda y dos anchos. Otra de dos varas y tres quartas de cayda y tres anchos. Dos de a dos varas y çinco sesmas de cayda y dos anchos. Dos de a tres varas de cayda y quatro anchos. Dos de a tres varas de cayda y tres anchos. Tres de a dos varas y dos terçias de cayda y tres anchos. Una de dos varas y sesma de cayda y tres anchos. Otra de tres varas de cayda y quatro anchos./ Otra de tres varas y media y tres anchos. Dos de a tres anchos y tres varas de cayda. Dos de tres anchos y dos varas y dos terçias de cayda. Una de tres anchos y dos varas y dos terçias de cayda.</p>
<p>Galeria n° 2 con una M. por señal el alto.</p>	<p><i>Advertimentos q° despues vinieron asi sobre la calidad y forma de las colgaduras como de otras cosas que embio S. E. a pedir.</i> La mexor colgadura ha de ser para esta galeria n° 2 y para las dos alcobas que son las de n° 2. y 3. con una M. por señal como la Galeria y todas de una misma manera, y demas de las colgaduras ha de haver 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, quatro açericos con olor de flores, ocho sobremesas, quatro sillas grandes y otra para el Príncipe Nro s^t y quatro almoadas a dos açes. Un gavan p^{ra} el Rey nro s^t de terçianela encarnada conforme a la muestra bordado de plata y forrado en felpa encarnada./ Las cortinas para ventanas y puertas pareçe serian a proposito de felpa a dos haçes y largueadas. La pieza de la torre que lleva por señal la letra N. ha de ser de colgadura conforme las de la galeria de arriva y alcobas.</p>
<p>Galeria n° 3 y alcoba junto a ella con una N. por señal</p>	<p>La colgadura para esta galeria si pudiere ser como las de arriva vendran bien y caso que no haya comodidad podra diferenciar en la color y ha de ser de figuras por ser estas las pieças prinçipales que van señaladas con una N. en la relaçion. Ha de llevar esta colgadura Dosel. seis sobremesas y quatro sillas. y otra para el Principe nro s^t. Las dos pieças antes de la Galeria numeros 1° ambas que llevan por señal una O. para estas bastan colgaduras de piernas y dos sobremesas. Las dos galerias y otra pieça que miran al çierço si se quisieren colgar podra ser de colgaduras de piernas o de tapiçeria y quatro sillas estas galerias llevan por señal una P. La mesa de trucos ha de tener çinco varas y quarta de largo y dos varas y un doçabo y una pulgada de ancho cuya medida ba con esta./ Tres mil vidrieras christalinas Una caxa de velas de çera de Veneçia gruesas y cortas para candeleros ordinarios como los que sirven en el aposento de su magestad. Para la pieza de la torre se han de hacer estantes de seys pies de alto que son dos varas estos pareçe ser a proposito de hebano y palo santo con guarniçion de plata</p>

y sobre que han de sentar podran ser pies y por ellos leones o otras figuras como pareçiere.

Los largos de las paredes que tiene esta pieça son una de veinte y tres pies y medio, otra de ocho pies, otra de siete pies y tres quartos de pie, otra del mismo tamaño, otra de ocho pies y quarto, otra de ocho pies y dos dedos, otra de nueve pies y seis dedos.

Diferentes cosas para el adorno de dichas Pieças

Y otras para serviçio y gusto de sus Mag^{des}.

Quarenta y seis candeleros a seis marcos cada uno.

Dos candiles grandes con cartela y mecheros balaustres a setenta marcos cada uno.

Quatro morillos para dos chimeneas con pies balaustres y aguilas por remates a setenta marcos cada uno.

Dos mamparas y para ellas çiento y noventa marcos.

Tres braseros lisos medianos a cinquenta marcos cada uno

Un brasero grande con su perfumador y para el duçientos marcos.

Un perfumador para el oratorio y para el çinq^{ta} marcos.

Çinquenta albaquerillos de plata de quatro marcos de peso cada uno para flores del campo.

Doce estatuas o cosa tal para en medio de los ramilleteros a diez marcos cada uno.

Dos reloxes y para ellos quinientos d^s.

Un rosario y oras de oro y pasta de ambar costara quinientos d^s.

Dos guitarras y dos tiorbas y dos viguelas duçientos d^s.

Dos escrivanias una muy buena y otra que no lo sea tanto duçientos d^s./

Seis mil escudos en tres bolsas.

Embiandose advertido que quando las sobredichas cosas no se pudiesen embiar de aquí respeto la brevedad con que se deseavan o por otra causa se remitiesen veinte y çinco mil ds para que si halla se pudiesen hacer.

Para el adorno del oratorio de sus Mag^{des}.

Plata

Una cruz y seis candeleros.

Seis ramilleteros con sus flores de plata.

Caliz y patena.

Vinajeras y salvilla.

Campanilla y ostiero.

Acetre con su hisopo.

Portapaz y palmatoria.

Pila de agua vendita.

Dos blandonçicos. Brasero y perfumador.

Un atril y hara consagrada.

Palabras de la consagraçion y evanjelio de Sant Juan./

Dos misales.

Copa con su tapador y salvilla para comulgar sus Mag^{des}. y sus toallas guarneçidas.

	<p><i>Ornamentos</i> Çinco frontales de las colores que usa la Iglesia que son blanco, colorado, berde, morado y negro con sus frontaleras y caydas y frontaleras de una grada sola que ha de tener cada Altar estas han de ser çinco de las dichas colores con sus casullas estolas y manipulos bolsas de corporales, fundas de misal y paños de Cadiz. Dos sitaliaes con quatro almoadas cada uno por si sus Mag^{des}. vinieren a misa juntos con sus terliçes. Dos alombras una para el altar y otra para el sital.</p> <p><i>Ropa blanca</i> Seis albas. Doçe çingulos. Veynte y quatro amitos./ Veynte y quatro toallas de mano. Quatro doçenas de purificadores. Seys corporales con sus yjuelas y palias. Seys manteles de altar. Seys para la credenza. Seys manteles para la grada del Altar. Dos roquetes para el sr Patriarcha y confesor de Sus Mag^{des}. Dos sobrepelliçes para el ayuda del oratorio.</p> <p><i>Pinturas</i> 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./</p> <p>N. <i>Galeria numero 3. que sigue a esta</i> Un paño de quatro varas y media de cayda. Otros dos de quatro varas de cayda. Otro de siete varas y media. Otro de dos varas y dos terçias. Otro de nueve varas y terçia. Otro de dos varas y tres quartas. Tres sobrepuertas de vara y dos terçias de cayda y dos varas de corrida. Dos sobrepuertas de a dos varas y terçia de cayda y dos de corrida. Otras dos de a dos varas y terçia de cayda y dos varas de corrida.</p> <p>Esta pieça tiene de largo el suelo diez y siete varas y media de ancho çinco varas y terçia para la alombra</p> <p>M. <i>Pieça de la torre que sigue a las dichas galerias y tiene de alto çinco varas y dos terçias n° 4</i> Un paño de çinco varas y dos terçias de corrida. Otro de çinco varas y terçia. Otro paño de seis varas./</p>
--	---

Otro de siete varas.
Dos sobrepuertas de a dos varas de alto y dos varas de corrida.
Una sobrepuerta de dos varas y media de cayda y dos varas de corrida.
Esta pieça tiene el suelo de largo siete varas y dos terçias y de ancho lo mismo.

Pieça primera que llaman la enpanada n° 1°
y tiene de alto esta y todas las que siguen çinco varas.
Un paño de çinco varas de corrida.
Otro de quatro.
Dos de a vara y çinco de sesmas.
Otro de çinco varas y terçia.
Tres sobrepuertas de a dos bars y çinco sesmas de cayda y vara y terçia de corrida.
Esta pieça tiene de largo el suelo çinco varas y terçia y de ancha çinco y sesma para la alombra.

Pieça num° 2
Un paño de siete varas y dos terçias de corrida.
Otro de çinco varas.

Doc. 2) Tasación de los objetos que debía remitir el conde de Monterrey desde Nápoles para la decoración del cuarto del rey en el Buen Retiro, y que debían ir declarados. s.f. [1634]. ADA, caja 70, exp. 1.

Lo que costaran las cosas q[ue] yran declaradas:	Hechuras (reales)	Pesos (marcos)	Plata (ducados)
quarenta y seis candeleros a seys marcos cada uno, a 2 d[ucado]s el m[ar]co ^{co}	6.072	276	
Dos candiles grandes con cartela y mecheros y balaustres a setenta marcos cada uno a 36 rrs.	5.040	140	
quatro morillos para dos chimeneas con pies balaustres y aguilas por remates a setenta marcos cada uno y a tres d[ucado]s cada uno de hechura	9.240	280	
Dos mamparas y p[ar]a ellas çiento y noventa marcos y de hechura de cada marco a tres d[ucado]s	6.270	190	
Tres braseros lisos medianos a cinquenta marcos cada uno y a treinta d[ucado]s de hechura cada m[ar]co ^{co}	4.500	150	
Un brasero g[ran]de con su perfumador y p[ar]a el duçi[ent]os m[ar]cos ^{cos} y de hechura de cada uno a 36 rrs.	7.200	200	
Un perfumador p[ar]a el oratorio y p[ar]a el çinquen ^{ta} marcos 36 rrs. el m[ar]co ^{co}	1.800	050	
Cinqueta albaquerillos de plata de q[ua]tro m[ar]cos ^{cos} cada uno de peso cada uno ay de hechura a ducado y m[edi]o p[ar]a flores del campo.	825	200	
Doze estatuas o cosa tal p[ar]a en m[edi]o de los ramilleteros a diez m[ar]cos ^{cos} cada uno y p[ar]a la hechura	5.280	120	
Dos reloxes y p[ar]a ellos qui[n]ientos d[ucado]s.			500
Un rosario y oras de oro y pasta de ambar costara qui[n]ientos d[ucado]s.			500
Dos guitarras y dos tiorbas y dos viguelas duçi[ciento]s d[ucado]s.			200
Dos escrivanias una muy buena y otra que no lo sea tanto duçientos d[ucado]s.			200
Seis mil escudos en tres bolsas			7.072
Por los 1.606 marcos de plata a sesenta y cinco reales el marco s.f. la ley nueve mil quatroci[ento]s y noventa d[ucado]s.	46.227	1.606	9.492
Por las hechuras de la plata arriba declarada quatro mil duçi[ento]s y dos d[ucado]s			4.202
Y p[ar]a lo referido arriba son menester veynte y dos mil çiento y sesenta y quatro d[ucado]s			22.164
Lo que ubiere de benir a de estar aquí para primero de octubre.			