

Una mirada a la corte de Felipe V

El bautizo de la infanta Isabel en el palacio del Buen Retiro, obra de Antonio González Ruiz*

• MERCEDES SIMAL LÓPEZ •

Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE)

*Para Julia López de la Torre,
excelente profesional y mejor amiga.*

El 31 de diciembre de 1741 nació en Madrid, en el palacio del Buen Retiro, la primera nieta de Felipe V e Isabel de Farnesio, y del rey Luis XV de Francia, primogénita del infante don Felipe –futuro duque de Parma– y de la infanta *Madama* Luisa Isabel¹. Y nada más venir al mundo, tal y como informó a los pocos días la *Gaceta de Madrid*, la infanta fue bautizada en una de las estancias del palacio con el nombre de Isabel María Luisa Antonia².

A pesar de que la ceremonia del bautismo tuvo un carácter privado, quedó immortalizada en un inmenso cuadro, conservado actualmente en la colección de Carlo d'Amelio (Italia) (fig. 1), que constituye un documento de enorme interés por tratarse de uno de los escasos retratos de grupo de la familia real realizados durante el reinado de Felipe V, y por ser la única vista que nos ha llegado del interior del palacio del Buen Retiro, que desde el incendio del real alcázar en 1734 se convirtió en la residencia oficial de los soberanos en Madrid.

Gracias al dibujo preparatorio para esta obra conservado en la Colección Rodríguez Moñino-Brey (Real Academia Española) y a varios estudios de figuras que se custodian en el Museo Nacional del Prado, podemos atribuir la pintura a Antonio González Ruiz.

EL CUADRO DEL BAUTISMO DE LA INFANTA ISABEL. LOS ASISTENTES A LA CEREMONIA

Frente a las aparatosas celebraciones que solían tener lugar con motivo del bautismo de los miembros de la familia real³, en el caso de la hija del infante don Felipe y *Madama* Luisa Isabel se optó por officiar el sacramento casi inmediatamente después de que tuviera lugar el nacimiento de la criatura⁴, en una ceremonia privada a la que asistieron tan sólo los principales miembros de la corte. Esta forma de actuar contaba con algunos precedentes, ya que cuando en 1716 nació el infante don Carlos –futuro Carlos VII de Nápoles y posteriormente III de España–, se le impuso el bautismo tan sólo una hora y media después de venir al mundo⁵, y lo mismo sucedió con la infanta Mariana Victoria en 1718⁶.

A pesar de que no se han conservado descripciones de la ceremonia, suponemos que los asistentes a la misma fueron algunas de las personalidades invitadas a acudir al cuarto de la infanta Luisa Isabel en la hora del parto y actuar como testigos, entre los que se encontraban el Nuncio de Su Santidad y arzobispo de Edesa, Giovanni Battista Barni, los “embajadores de familia”, varios ministros y miembros de la Casa del Rey y de la Reina, y el cardenal de Molina, gobernador del Consejo de Cruzada⁷.

El lienzo pintado por González Ruiz reproduce el momento del bautismo en el que el oficiante y Felipe V, padrino de la recién nacida, imponen las manos sobre su cabeza, rodeados del resto de la familia real y de los miembros de la corte que asistieron a la ceremonia, que en total ascienden a treinta y cuatro.

La escena transcurre en el interior de una sala del palacio del Buen Retiro convenientemente alhajada para la ocasión. En el centro, sobre una alfombra de gran tamaño, se colocó una pila bautismal de plata sobre un trípode que había sido traída expresamente del guardajoyas real⁸, y en torno a ella aparecen los protagonistas de la ceremonia. El oficiante del bautismo, que según la etiqueta debía de ser celebrado por el patriarca de las Indias Occidentales⁹ –cargo ocupado en 1741 por Álvaro Eugenio de Mendoza Caamaño y Sotomayor–, luce la indumentaria de un obispo compuesta por alba, capa pluvial y mitra con ínfulas, y es ayudado por varios acólitos tocados con roquetes, uno de los cuales porta el báculo, mientras que otro lleva sobre el brazo la toalla de uso litúrgico.

La infanta Isabel es sostenida sobre la pila bautismal por Sebastián de la Quadra, marqués de Villarías¹⁰, que luce casaca azul y que por entonces ocupaba la plaza de Consejero de Estado y las de primer secretario de Estado y del Despacho (fig. 2), mientras que José del Campillo¹¹, Gobernador del Consejo de Hacienda y secretario de Estado del Despacho de las Negociaciones de Guerra, Marina, Indias y Hacienda (fig. 3), con casaca marrón, portaba sobre una bandeja dorada una crismera de plata con el santo óleo destinado a los catecúmenos.

Junto a ellos aparecen los reyes. Felipe V luce sobre una cinta roja el distintivo de la orden del Toisón de Oro¹², y lleva la banda



1

azul de la orden del *Saint-Esprit* cruzándole el pecho, mientras que Isabel de Farnesio exhibe ricas joyas de perlas y diamantes¹³.

A su alrededor aparecen otros personajes de la corte, vestidos con indumentarias muy diversas que van desde el antiguo traje español, de negro riguroso¹⁴ –que seguramente corresponde a un funcionario de la corte que debía dar fe de la ceremonia–, a la última moda francesa con pelucas estilo Luis XV, que se mezclan con las mujeres que asistieron al bautizo, probablemente damas y camaristas nombradas para servir a la recién nacida¹⁵, la mayoría de las cuales visten escusalines.

A la derecha de la escena se disponen el resto de infantes y príncipes de la Casa Real, a los que podemos reconocer, en el caso de los varones, porque llevan las insignias de la orden del Toisón de Oro sobre cinta roja y del *Saint-Esprit* sobre banda azul¹⁶: el infante don Felipe, padre de la recién nacida, el infante don Fernando, por entonces príncipe de Asturias, las infantas María Teresa y María Antonia y el infante don Luis, que en virtud de su condición eclesiástica viste de rojo y luce el capelo cardenalicio¹⁷, que es observado atentamente por su ayo el marqués de Scotti¹⁸. Significativamente faltan las consortes del príncipe de Asturias, la futura reina Bárbara de Braganza, y del infante don Felipe, *Madama infante* Luisa Isabel, madre de la recién nacida, que muy probablemente –dada la inmediatez del bautizo al nacimiento de su hija– no asistió a la ceremonia por estar recuperándose del parto.

El infante don Felipe¹⁹ está situado en el centro del grupo. En el momento del bautismo de su hija tenía veintidós años y estaba a punto de emprender viaje a Italia en calidad de almirante general de España y de las Indias y generalísimo de los reales ejércitos, con el objetivo de conseguir los ducados farnesianos de Parma, Plasencia y Guastalla, de los que reclamó los derechos en calidad de sucesor del soberano hispano tras la muerte del emperador Carlos VI en 1741, si bien no los consiguió hasta la firma del Tratado de Aquisgrán en 1748²⁰. Por ello, don Felipe aparece representado con el uniforme de general de la Armada compuesto por casaca y calzón azul oscuro, chupa encarnada y medias de seda blanca. Además, viste también una coraza –distintiva de los generales–, sobre la que lleva a su vez el Toisón de Oro y la banda azul del *Saint-Esprit*²¹, órdenes de las que era caballero junto con las de San Genaro, Santiago, San Juan –de la que era Gran Prior en Castilla– y Calatrava.

Es muy significativo que el infante don Fernando, príncipe de Asturias, también luzca esta prenda militar, que no sólo deriva de la tradición francesa de retrato con armadura, sino que posiblemente servía para indicar que el heredero del trono español respaldaba la campaña bélica que iba a llevar a cabo su hermanastro. Además, hay que ponerla en relación con las representaciones oficiales de miembros de la Casa Real francesa que Felipe V reunió en la galería de retratos de La Granja, en la



2

que éstos aparecen llevando coraza en recuerdo del apoyo militar que dieron al soberano durante la Guerra de Sucesión, que fue clave para conseguir la victoria²².

Varios cortesanos situados a la izquierda cierran la composición, y entre ellos destaca un caballero, del que no conocemos su identidad, que viste una rica casaca y se apoya en un bastón, y que probablemente es el mismo al que años más tarde retrató Antonio González Ruiz, como se puede suponer por el magnífico dibujo preparatorio conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (fig. 4)²³.

La nómina de asistentes al bautizo inmortalizados por Antonio González Ruiz también incluyó la presencia de dos canes, que formaban parte habitualmente de la vida cortesana y, por extensión, de los retratos de aparato –bien representados junto a sus dueños o de manera individual–, que sirven para dinamizar la composición, uno de los cuales recuerda vivamente al que aparece representado en la *Túnica de José* de Velázquez (Patrimonio Nacional) o al del *Homenaje a Velázquez (la familia del conde de Santisteban)* (National Gallery, Londres) de Luca Giordano²⁴.

1 Antonio González Ruiz: *Bautizo de la infanta Isabel*, hacia 1742. Colección Carlo d'Amelio (Italia).

2 Manuel Salvador Carmona: *Sebastián de la Quadra, marqués de Villarías*, 1758-1759. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Y por último queremos destacar al personaje que, desde un discreto segundo plano, aparece representado entre las efigies de Felipe V e Isabel de Farnesio. Se trata de una figura masculina que acaba de entrar en la estancia en donde tiene lugar la ceremonia a través de la cortina que cierra la puerta del fondo –que aún se encuentra levantada–, parece estar ligeramente agachada o haciendo una reverencia y mira al espectador. Si bien por su actitud y por cierto parecido físico con el autorretrato de Antonio González Ruiz conservado en la Real Academia de San Fernando (fig. 5)²⁵ podríamos caer en la tentadora idea de identificarle con el autor del cuadro, la etiqueta, el ceremonial y el decoro que imperaba en la retratística de corte durante el reinado de Felipe V, la falta de atributos como pintor y la tradición de este tipo de representaciones impiden que podamos identificarle con el artista, por lo que tan sólo se trata de una figura que cierra la composición²⁶, al igual que las de los canes colocados en primer plano.

EL CUADRO DEL BAUTIZO DE LA INFANTA ISABEL, OBRA DE ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ

Pintado al óleo sobre lienzo, el cuadro tiene unas dimensiones de 189 x 308 cm. Si bien carece de firmas e inscripciones, gracias al dibujo preparatorio conservado en la Colección Rodríguez Moñino-Brey, en cuyo reverso figura la inscripción “Yn-benciones del Maestro Dⁿ Antonio González Pintor de Cámara del Rey Dⁿ Carlos 3^o”²⁷, y a varios bocetos de figuras pertenecientes al Museo Nacional del Prado²⁸, podemos atribuirlo a Antonio González Ruiz²⁹.

Navarro de nacimiento (Corella, 21 de julio de 1711 – Madrid, 1 de abril de 1788) e hijo del pintor local Manuel González Crespo y su segunda mujer Isabel Ruiz, Antonio González Ruiz comenzó sus estudios de pintura con su hermanastro Matías González y Mateo en su tierra natal.

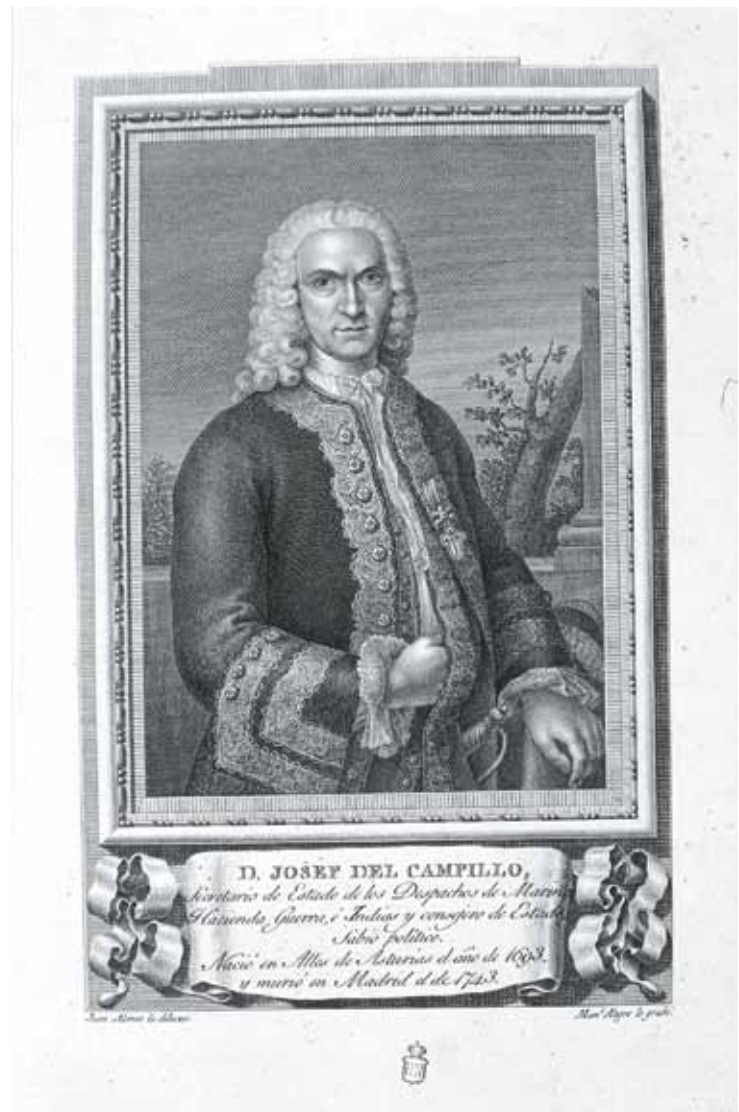
La muerte de sus padres cuando tenía dieciséis años determinó su traslado a Madrid, en donde se formó en la academia de pintura de Michel-Ange Houasse entre 1726 y 1730, fecha de la muerte de su maestro³⁰. Año y medio después se trasladó al extranjero para completar su formación “a sus expensas” en París –en cuya Academia obtuvo dos premios en 1734–, Roma y Nápo-

les, y probablemente regresó a la corte en 1737, aunque son muy pocas las noticias que se han conservado relativas a esta época³¹.

En cualquier caso, ese año González Ruiz ya estaba de nuevo en Madrid e ingresó en la academia del escultor Juan Domingo Olivieri³², quien desde ese momento se convirtió en el valedor del artista navarro. A partir de entonces empezó a trabajar para la Casa Real, y sabemos que por esos años pintó al fresco una pieza “en el cuarto que se dispuso para las bodas del s[eño]r infante d[o]n Felipe” en el palacio del Buen Retiro³³ –al parecer con diversas alegorías relativas a las Casas de Austria y de Borbón³⁴–, así como “varios retratos de personas r[eale]s en miniatura p[ar]a las joyas que se dieron a los embajadores”³⁵, y en 1742 “retrató dos veces al señor infante dⁿ Luis” por orden del rey³⁶.

Es muy posible que estos trabajos para la Casa Real se debieran también en parte a su matrimonio con Antonia Palomino y Oropesa, hija del grabador real Juan Bernabé Palomino –sobrino del célebre tratadista–, que tuvo lugar antes de 1741³⁷, y que le abrió las puertas de la corte, hasta el extremo de que en 1744 se mencionase a Antonio González Ruiz como “pintor de su Majestad” –probablemente *ab honorem*, lo que explicaría la falta de la correspondiente certificación y de la percepción de un salario anual en un documento oficial³⁸–, aunque desconocemos desde cuándo venía disfrutando de esta condición. También en 1744 González Ruiz fue uno de los artistas elegidos para formar parte del selecto grupo que componía la Junta Preparatoria creada por Felipe V para estudiar y definir el futuro de la Real Academia de Nobles Artes, en calidad de profesor director de la sección de pintura junto con Van Loo³⁹. Años más tarde, en 1752, con la inauguración de la Academia González Ruiz fue confirmado como director en ejercicio de la sección de Pintura. En 1756 juró el cargo de pintor de Su Majestad, y a partir de esa fecha trabajó –sin que conozcamos los motivos–, hasta 1762, en el diseño de tapices de la real fábrica de Santa Bárbara destinados a la ornamentación de las estancias de los palacios reales de San Lorenzo de El Escorial y El Pardo, aunque continuó realizando colaboraciones puntuales con la real fábrica hasta el final de su vida.

Con el paso de los años siguió acumulando nombramientos y honores. En 1760 obtuvo la medalla de oro de San Fernando,



3

en 1768 fue elegido director general de la Academia, cargo que ocupó hasta 1771, y también fue nombrado académico de mérito de la de San Carlos de Valencia, y de honor de la Academia Imperial de Nobles Artes de San Petersburgo en 1771⁴⁰.

Una vez esbozada brevemente la carrera de Antonio González Ruiz, volvamos al análisis del gran retrato dinástico de aparato que representa el bautizo de la primera nieta de Felipe V e Isabel de Farnesio, cuyo estudio plantea numerosos interrogantes, pero que constituye un documento de gran interés histórico y cultural para el conocimiento de la corte de Felipe V y del palacio del Buen Retiro.

A la hora de compararlo con otros retratos de aparato del reinado del primer Borbón, inmediatamente nos viene a la memoria el gran lienzo de la *Familia de Felipe V* pintado por Van Loo concluido en 1743 (fig. 6), tan sólo un año después de la ceremonia del bautizo⁴¹. Este enorme lienzo constituye el último ejemplo de la serie de grandes representaciones de la familia real borbónica llevadas a cabo anteriormente –aunque con poca fortuna, ya que actualmente sólo se conservan los bocetos– por Houasse



4

hacia 1718 (Museo Nacional de Estocolmo y Museo Nacional del Prado)⁴² y Ranc en 1723 (Museo Nacional del Prado)⁴³. Junto a estas obras, los únicos retratos de grupo de la familia real que nos han llegado tenemos que buscarlos bien en la representación de una *Montería en La Moraleja* pintada por Toribio Álvarez y fechada en 1730, en la que sólo aparecen los infantes⁴⁴, o en las estampas realizadas con motivo de ceremonias de jura de miembros de la familia real en Los Jerónimos, o de entradas de los soberanos en ciudades –como las que se hicieron durante

el Lustró Real– ya que, como acertadamente ha señalado José Luis Sancho, la escasa tradición de esta clase de escenas en la pintura española, unida a los “peculiares hábitos cotidianos” de Felipe V que tanto trastocaron la vida diaria de la corte, no ayudaron a que se prodigarán las obras de este género⁴⁵.

Por el contrario, representaciones de este tipo sí eran frecuentes en la pintura francesa e italiana, y es posible que González Ruiz pudiera haber conocido algunos de sus principales ejemplos durante sus estancias en París, Roma y Nápoles. En el caso de Francia, se han conservado numerosos retratos de aparato representados sobre lienzo, tapices o en un formato con mayor difusión como eran los almanaques, en los que se inmortalizaron todo tipo de ceremonias cortesanas presididas por el Rey Sol o protagonizadas por miembros de su familia, desde bautizos y matrimonios a audiencias diplomáticas o visitas institucionales⁴⁶. Respecto a los ejemplos de este tipo de pintura en Italia, si bien no se trata de un género tan habitual, posiblemente los retratos de aparato de Pier Leone Ghezzi –como el *Bautismo del príncipe Carlos Eduardo* (Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo)– o de Agostino Masucci, Príncipe de la Academia de San Lucas entre 1736 y 1738 –entre los que destaca el del *Enlace nupcial del pretendiente al trono inglés Jacobo Estuardo con María Clementina Sobieska* (Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo), cuyo dibujo preparatorio se conserva en la Biblioteca Nacional de España⁴⁷–, bien pudieron constituir un punto de referencia para el pintor⁴⁸.

La realización del cuadro del bautizo de la infanta Isabel no era una tarea sencilla. Si bien en 1742 Antonio González Ruiz ya había realizado pinturas de gran formato, como la de *Santiago en Clavijo* (Monasterio de Uclés), en donde combinó con eficacia grandes grupos de figuras, éste era un encargo distinto, ya que debía superar las dificultades que entraña componer una escena histórica –el bautizo de la hija del futuro duque de Parma– que debía ensalzar la imagen de la dinastía, con las de crear una galería de retratos donde estuvieran individualizados los rostros, gestos y actitudes, así como la variada indumentaria de los miembros de la familia real y demás asistentes a la ceremonia, con el debido decoro y solemnidad, y todo ello representado en

un interior real y concreto, probablemente disponiendo de un tiempo limitado para concluirlo.

A la hora de plantear la representación, Antonio González Ruiz optó, al igual que hizo su maestro Houasse en el retrato de la familia real cuyo dibujo se conserva en Estocolmo, por prescindir de elementos de carácter alegórico o retórico, representando la escena con la sobriedad de las pinturas españolas de este género realizadas en el siglo XVII por artistas de la talla de Velázquez o Claudio Coello. Por ello, para reconocer a los soberanos es preciso hacerlo bien por su fisonomía o por las insignias que luce Felipe V, ya que en la escena se ha prescindido de la representación de la corona que, por el contrario, sí incluyó Van Loo.

Dado que el dibujo era la base del arte de Antonio González Ruiz, éste debió de realizar numerosos bocetos previos, de los que se han conservado el dibujo preparatorio de todo el conjunto (Real Academia Española) (fig. 7), así como varios estudios de figuras de los asistentes a la ceremonia (Museo Nacional del Prado) (figs. 8, 9 y 10)⁴⁹.

Frente a lo que ocurre con otros bocetos de obras de Antonio González Ruiz, en este caso el dibujo preparatorio de la escena completa presenta grandes diferencias de composición respecto al lienzo. El boceto conservado en la Real Academia Española ofrece una visión frontal de la estancia en donde tuvo lugar la ceremonia, cuyas dimensiones y proporciones son pequeñas y contenidas y se ha representado de un modo sucinto, destacando tan sólo el cancel de cristales del fondo de la sala, mientras que el interés se ha centrado en las figuras de los reyes y de la recién nacida –que, al contrario que en el lienzo, aquí ha sido representada recibiendo el agua del bautismo– que ocupan el espacio central, quedando en un segundo plano los infantes y los miembros de la corte, en la mayoría de los casos representados de un modo genérico.

Por el contrario, la versión final sobre lienzo ofrece una grandilocuente composición de marcado carácter de aparato, cuya perspectiva se ha acentuado por la disposición en diagonal de los personajes, que se organizan en dos grupos equilibrados en torno al eje central constituido por la recién nacida rodea-



5

da por los soberanos, el oficiante y sus acólitos, los padrinos y otros personajes de la corte, y en la que se ha representado de un modo mucho más descriptivo y detallado la estancia donde transcurre la ceremonia. Y por último, frente a lo que sucede en el dibujo preparatorio, en la versión final González Ruiz decidió ampliar el número de figuras, pasando de treinta a treinta y cuatro, incluyendo además en la composición un par de canes que animan la escena.

En el lienzo las figuras representadas están bien estudiadas –aunque ligeramente desproporcionadas en lo que respecta a las dimensiones de pies y manos, característica inequívoca del estilo de González Ruiz que también se aprecia en sus

dibujos-, y aparecen distribuidas en grupos, si bien el modo de integrarlas en el espacio no se ha resuelto con éxito en todos los casos, resultando a veces muy forzadas. Mientras que algunas figuras destacan por la delicadeza y cuidado con que se ha representado su indumentaria y su peinado y muestran en su rostro casi un estudio psicológico, otras –como las de los soberanos y algunos miembros de la familia real como el infante don Luis– resultan un tanto frías e inexpresivas, muy planas o directamente abocetadas, probablemente debido a que fueron realizadas a partir de retratos oficiales e incorporadas al lienzo de una manera forzada. También tenemos que barajar las hipótesis de que la pintura hubiera quedado sin concluir, o que González Ruiz hubiera tenido que terminarla a toda prisa, por lo que no pudo precisar con detalle ciertas figuras que aparecen un tanto esbozadas o carecen de las condecoraciones e insignias que seguramente lucieron el día del bautizo. Y también es posible que el aspecto que presentan algunos de los retratados –como el personaje vestido a la española, cuyo rostro está prácticamente perdido– sea fruto de alguna restauración un tanto discutible que pudo haber sufrido el lienzo antes de ingresar en la colección de Carlo d’Amelio.

Por lo que respecta a los soberanos, sus efigies siguen los modelos de los retratos pintados por Van Loo entre 1737 y 1742⁵⁰, y que González Ruiz volvió a repetir, en el caso de Felipe V, cuando representó al soberano en 1746 en la *Alegoría de la Fundación de la Academia*⁵¹. Y en el caso del infante don Luis, su rostro guarda cierto parecido en las facciones con los retratos que González Ruiz le hizo en 1742 por orden del rey, custodiados actualmente en el Museo Meadows y en el Museo Lázaro Galdiano⁵².

Si bien el resultado final del retrato denota cierta frialdad –ya que, como aseguraba Bédar, aunque González Ruiz fue un gran dibujante nunca consiguió dominar el colorido y sus cuadros resultan poco espontáneos y a veces incluso reiterativos⁵³–, el pintor navarro supo salir airoso de tan difícil tarea, plasmando con rigor la escena histórica y dinástica que le había sido encomendada y creando una interesante galería de retratos de la familia real y de su corte.

Teniendo en cuenta la fecha del bautizo y la biografía de Antonio González Ruiz, probablemente el cuadro fue realizado en 1742, inmediatamente después de tener lugar la ceremonia, y acaso coincidiendo con el momento en que el artista recibió el título *ab honorem* de pintor del rey, aunque todavía no conocemos lo suficientemente bien la situación artística de la corte de Felipe V en general, y la vinculación que González Ruiz tenía con la Casa Real en esa época en particular, para asegurar las razones por las cuales el artista navarro fue el elegido para llevar a cabo este gran lienzo de aparato.

Carecemos de noticias sobre cómo se produjo el encargo –aunque la costumbre de los soberanos de dar órdenes verbales a los artistas podría explicar la ausencia de datos⁵⁴– así

como de cuál fue el destino que tuvo el cuadro. No tenemos constancia de su presencia en las colecciones reales, y por desgracia la documentación de los expedientes personales de Antonio González Ruiz conservados en el Archivo General de Palacio y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no incluyen mención alguna a esta pintura⁵⁵, y lo mismo sucede con el *Diccionario* de Ceán Bermúdez y otros repertorios biográficos y artísticos⁵⁶.

Pero respecto a las causas por las que fue encargado este gran retrato de familia, es posible que ante el inminente viaje a Italia del infante don Felipe para tratar de conseguir el gobierno de los ducados farnesianos, se decidiera realizar un gran lienzo de aparato que sirviera de carta de presentación del infante en Italia, y que nada más ser concluido fue enviado a don Felipe. Es probable que la idea partiera de la infanta *Madama* Luisa Isabel, hija de Luis XV, comenzando así una serie de retratos de familia que se iría ampliando con el tiempo, y entre los que destaca el gran retrato realizado entre 1757 y 1758 por Giuseppe Baldighi (Galleria Nazionale de Parma)⁵⁷.

Respecto a la elección de Antonio González Ruiz para llevar a cabo el encargo, posiblemente jugaron a su favor varios factores. Por un lado, su mayor disponibilidad de tiempo respecto a Van Loo, muy atareado con la realización de las efigies oficiales y, sobre todo, con el gran retrato de grupo de la *Familia de Felipe V* que concluyó en 1743. Tampoco hay que olvidar la influencia que Olivieri o Palomino pudieron tener en esta decisión, con el objetivo de conseguir para su protegido y yerno, respectivamente, un importante encargo regio. Y en el caso de que los comitentes fueran el propio infante don Felipe o su esposa, Luisa Isabel, también hay que tener en cuenta que ya conocían el trabajo de Antonio González Ruiz gracias a la decoración que hizo de una de las estancias de su cuarto en el Buen Retiro, así como a las miniaturas que realizó para regalar a los embajadores con motivo de sus esponsales en 1739.

EL PALACIO DEL BUEN RETIRO EN 1741. ANÁLISIS DE LA ESTANCIA DONDE TUVO LUGAR LA CEREMONIA DEL BAUTIZO

Inaugurado en diciembre de 1633, el real sitio del Buen Retiro fue construido como un lugar para el entretenimiento de Felipe IV y su corte a instancias del conde-duque de Olivares. La rapidez e improvisación con la que se llevaron a cabo las obras marcaron el destino del real sitio, que durante su existencia sufrió innumerables reformas para tratar de paliar su inevitable deterioro –al haber sido construido principalmente con ladrillo y madera–, así como para intentar corregir sus deficiencias arquitectónicas y compositivas. Pero a pesar de su sencillez constructiva, la riqueza de las colecciones de obras de arte que albergaba, la amplitud y delicia de sus jardines y zonas verdes, y su cercanía al real alcázar convirtieron este real sitio en un espacio muy frecuentado y querido por los sucesivos monarcas, al que la familia real se trasladaba con frecuencia para pasear, cazar o disfrutar de representaciones teatrales y musicales cuando se encontraba en Madrid (fig. 11)⁵⁸.



6

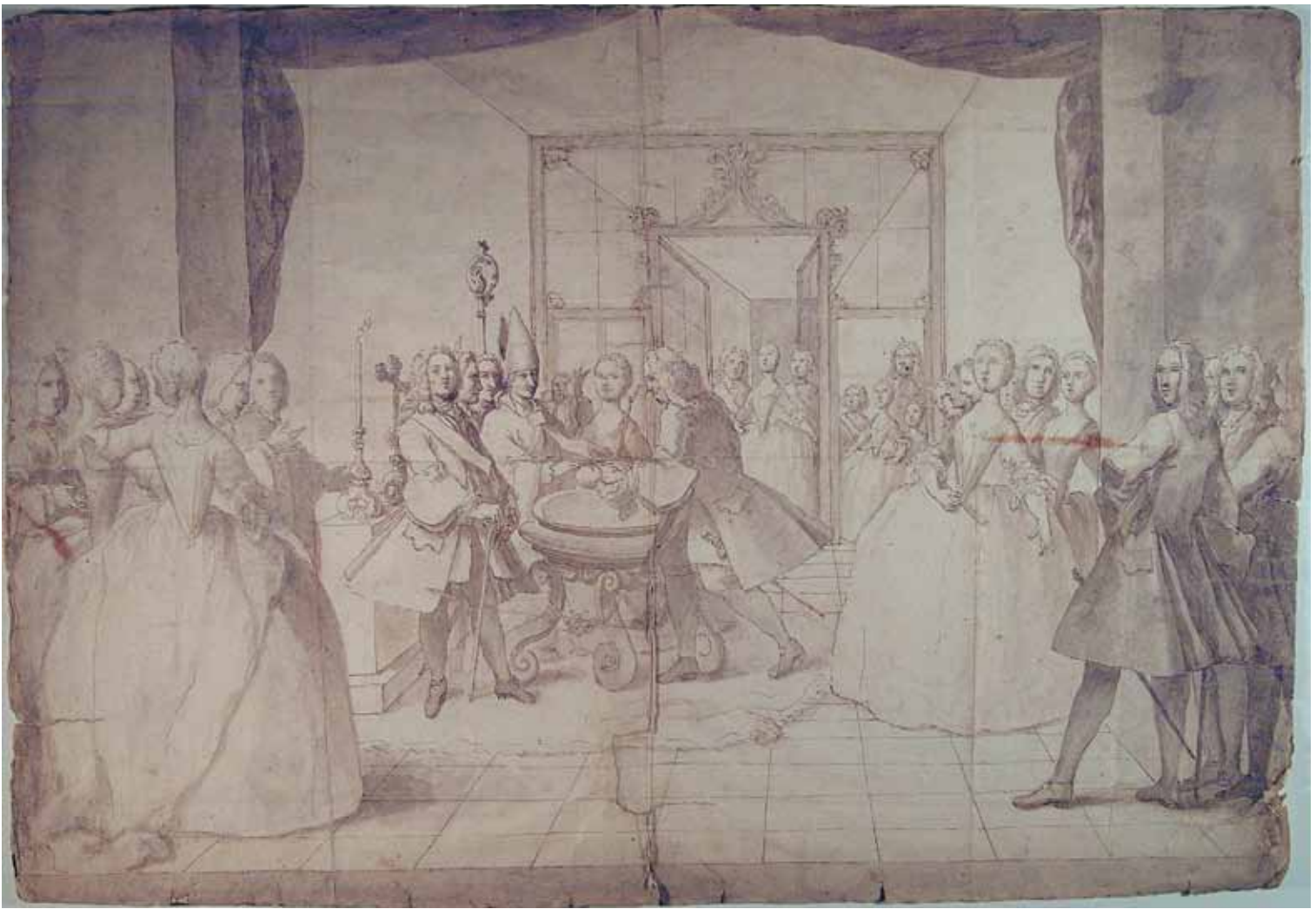
Durante el reinado de Felipe V, a pesar de los proyectos de remodelación del Buen Retiro diseñados por Robert de Cotte con la ayuda de su discípulo René Carlier entre 1708 y 1714⁵⁹, no fue hasta 1734 –una vez que el real sitio se convirtió en residencia oficial del monarca tras el incendio del real alcázar– cuando se pensó en hacer una reforma en profundidad del palacio. De este modo, bajo las órdenes de Giacomo Bonavia, se procedió a remodelar la mayoría de los espacios existentes para crear los distintos cuartos y estancias necesarios para el adecuado alojamiento de los miembros de la familia real, así como para mejorar las salas de representación y la circulación interior del edificio, dotarlo de fachadas y dar cabida a los espacios destinados a los distintos consejos y órganos de gobierno de la monarquía⁶⁰. A pesar de la creación de nuevos espacios, algunas de las estancias públicas y representativas del edificio construidas durante la dinastía de los Austrias siguieron manteniendo su importancia en la primera mitad del siglo XVIII, como sucedió con la sala en la que se celebró el bautismo de la infanta Isabel.

En la pintura conservada en la colección de Carlos d'Amelio podemos apreciar que la ceremonia tuvo lugar en una amplia estancia de planta rectangular solada con baldosas. Contaba, al menos, con accesos en dos de sus lados, consistentes en una puerta central con jambas pétreas en el muro longitudinal, y un espléndido cancel de cristales y madera dorada en uno de los extremos que separaba este espacio de la estancia contigua.

La sala lució como único mobiliario una consola, un altar donde se habían colocado una cruz y varios candeleros, y la pila bautismal de plata asentada sobre un trípode, que a su vez estaba colocada sobre una alfombra de gran tamaño. De distintos períodos, todos estos elementos son fiel reflejo de las sucesivas etapas de amueblamiento que se hicieron en el Buen Retiro, y concuerdan con el estado que debía tener el palacio en la década de 1740.

Dada la época del año en que tuvo lugar el bautizo –finales de diciembre–, el real sitio estaba decorado de acuerdo a la estación invernal, por lo que las paredes estarían cubiertas con tapices, y las esteras que cubrían el pavimento de baldosas del palacio en verano habían sido sustituidas por alfombras. La que aparece en la pintura colocada el centro de la estancia parece turca, de campo continuo⁶¹, y muy posiblemente era uno de los ricos ejemplares que alhajaban el Buen Retiro y que fueron tan alabadas por los viajeros que lo visitaron⁶². En este sentido, gracias a un inventario del palacio redactado en 1755 tenemos constancia de la presencia en el real sitio de un total de cuarenta y seis alfombras, en su mayoría de origen fundacional⁶³, entre las que se encontraban importantes piezas procedentes de la India, Persia, Turquía y también de producciones españolas como Alcaraz, valiosas por su calidad y, en la mayoría de las ocasiones, por su considerable tamaño⁶⁴.

Volviendo a la decoración de la sala, la consola que aparece a la izquierda, que carece de chambrana –aunque probablemente



7

se trate de una licencia del pintor-, presenta unas características estilísticas que remiten a los muebles franceses de las décadas de 1680 y 1690⁶⁵.

Respecto al cancel que separa la sala donde transcurre la ceremonia de la estancia contigua, realizado en madera dorada, presenta una estructura decorativa de redes de rombos y florecitas en las intersecciones rematada por un marco de acantos y un copete en la parte superior en forma de venera u hojas rizadas redondas, que permiten datarlo entre la década de 1720 y la de 1730⁶⁶.

Las paredes de la sala estaban decoradas con distintas pinturas que lucen marcos de madera dorada con copete en el centro muy similares, probablemente realizados con motivo de alguna de las intervenciones que se llevaron a cabo en el real sitio durante el reinado de Felipe V con el fin de unificar la decoración de los cuartos reales, en especial en las pinturas más valoradas, entre las que se encontraban las de Luca Giordano⁶⁷.

Los cuadros representados en el lienzo del bautismo parecen de escuela italiana, y algunas recuerdan al estilo del napolitano, pintor favorito tanto de Carlos II como de Felipe V, al que el

primer soberano de la Casa de Borbón conoció a su llegada a Madrid, y a quien solía contemplar pintando durante horas en el Buen Retiro, trató con “*affettuosa dimestichezza*” e incluso le propuso pasar al servicio de su abuelo para decorar al fresco un apartamento en el palacio de Fontainebleau, oferta que el partenopeo rechazó⁶⁸.

Los cuatro cuadros que aparecen “dentro del cuadro” representan escenas religiosas. De izquierda a derecha, podemos reconocer una pintura de gran tamaño que reproduce un episodio de la vida de *Agar e Ismael*, a continuación una sobrepuerta con el tema de la *Anunciación*, seguida de otro gran lienzo de *La pesca milagrosa* –una de las apariciones de Cristo a los apóstoles, representada según el relato de san Juan– y tras el cancel de cristales se adivina otro cuadro de grandes dimensiones que probablemente representa la *Huida a Egipto*.

Si bien todavía son muchos los interrogantes que tenemos sobre los cambios que sufrieron las colecciones de obras de arte del Buen Retiro a partir de 1734, es posible que una de las pinturas que aparecen decorando la estancia donde se celebró el bautizo procediera de las que fueron salvadas del incendio del alcázar –ya que en los listados de obras trasladadas del destrui-

do palacio figura una *Anunciación* de proporciones similares⁶⁹–, dado que no aparece registrada en los inventarios del real sitio redactados en 1701 y 1716⁷⁰. La falta de inventarios completos de pinturas del Retiro entre esta última fecha hasta 1771 nos impide constatar cuál era su ubicación y atribución en 1742⁷¹, y sospechamos que ninguna de ellas se ha conservado⁷², dada su ausencia de los repertorios de pinturas de la colección real⁷³ y de las monografías publicadas durante los últimos años sobre Luca Giordano⁷⁴.

Respecto a la estancia del palacio en donde tuvo lugar la ceremonia, a pesar de las numerosas dificultades que entraña el estudio del interior del Buen Retiro en esta época debido a la escasez de planos contemporáneos y de documentos que nos permitan reconstruir con fiabilidad cómo se disponían sus principales estancias y el modo en que estaban decoradas, gracias a la presencia de un cancel de vidrios tan particular proponemos identificar la sala en la que tuvo lugar el bautizo con el salón de Castrillo.

Esta estancia debía su nombre a la persona que se encargó de decorarla para la inauguración del Buen Retiro en diciembre de 1633, don García de Haro, conde de Castrillo, presidente del consejo de Indias⁷⁵, que cedió para la ocasión “ricos tejidos, una alfombra y varios bufetes de piedra con guarniciones de plata que sostenían escritorios, relojes y cosas muy curiosas”⁷⁶.

No son muchos los datos que conocemos sobre esta sala, situada en una de las zonas públicas del palacio, la galería de Madrid o de los paisajes, ubicada en las inmediaciones del cuarto del rey. Pero probablemente fue una de las estancias más significativas del edificio durante el siglo XVII, junto con el Salón de Reinos y algunos años más tarde el Casón –denominado en la época Salón de embajadores–, en parte por su proximidad con la “escalera del rey”, por lo que su importancia en el ceremonial palatino debía de ser notoria.

Precisamente por ello, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII el salón de Castrillo –denominado a veces de forma más genérica “galería de Castrillo”– fue objeto de numerosas intervenciones y obras de mejora.



8



9

En el mes de octubre de 1707, dentro de las reparaciones que se iban a realizar “en las quatro galerías que miran a la plaza zerrada”, sabemos que se hizo un reconocimiento de la intervención que debía hacerse en la galería de Castrillo, “por la p[ar]te que mira a la plaza cerrada en 72 p[ie]s de largo”, durante la que también se blanquearon una pieza de gabinete de la reina “por donde el Rey se viste, y la de debajo de la torre inmediata al despacho de S[u]. M[ajestad]”⁷⁷, asimismo ubicado en la galería de Madrid, anejo al salón de Castrillo⁷⁸.

En enero de 1708 de nuevo se aseguraba abiertamente que era imposible que el palacio se pudiera habitar o utilizar “sin conocido peligro”, por lo que se comenzó a madurar la idea de encargar al arquitecto de Luis XIV, Robert de Cotte, planos para remodelarlo, postergando así los trabajos que Teodoro Ardemans tenía previsto efectuar⁷⁹. Pero ante la inminente llegada de los reyes después de Pascua se hicieron las obras más indispensables, entre las que destacó una nueva intervención en el salón de Castrillo para asegurar la estancia, aunque se renunció a hacer la “sillería barroqueña [sic] de que nezesita la obra [...] por considerarse de mas de tres meses de t[iem]po en su ejecución”⁸⁰. Las obras se concluyeron en septiembre de 1709, y gracias a ellas se alcanzó “la perfección en que se ha logrado poner [el palacio del Buen Retiro, que] corresponde a la decencia, en que por ser avitación de V. M[ajestad] y tan frequenta-



10

da de su R[ea]l Persona, es justo se mantenga [...] y que en él, encuentre V[uestra]. M[ajestad] todo el aseo, y hermosura, que debe incluir un recreo, tan favorezido de su R[ea]l Presencia”⁸¹. Además, dentro de la renovación de la decoración textil de las principales estancias del palacio que se llevó a cabo en 1708, en las cuentas reales figuran varios pagos referentes a cortinajes para el “adorno de las piezas del salón de Castrillo”⁸².

En 1711, después de que hubiera pasado el peligro de una derrota ante las tropas del archiduque, tras el regreso de la corte a Madrid de nuevo se llevaron a cabo distintas iniciativas para adecentar el palacio del Buen Retiro, y entre ellas sabemos que en el mes de septiembre se entregaron al conserje seis cortinas de tafetán doble carmesí para el cancel de vidrios del salón de Castrillo⁸³.

Gracias a un inventario de las cortinas del palacio redactado en 1712 tenemos constancia de que en esa época la galería de Madrid estaba compuesta por “los tres salones y pieza grande”⁸⁴. Y en ese mismo año, con motivo del nacimiento del nuevo infante Felipe Pedro, tenemos noticia de que el 10 de septiembre de 1712 se desmontó el “camón”⁸⁵ que estaba al principio de la galería de Castrillo, en la que se hicieron varias divisiones para instalar allí el cuarto del recién nacido, bajo la dirección de Teodoro Ardemans⁸⁶. Entre los pagos que se realizaron destacan “la

9 Antonio González Ruiz: *Dama*, hacia 1740. Museo Nacional del Prado, Madrid.

10 Antonio González Ruiz: *Caballero*, hacia 1740. Museo Nacional del Prado, Madrid.

11 Andrea Parigi: *Vista del palacio del Palacio del Buen Retiro desde el cerrillo de la ermita de San Blas*, 1668. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

chimenea tallada repisada con sus cornisas”, “tres florones con sus calados” y cuarenta y seis molduras de distintas manos “para diferentes quadros de ojas aspadas” que debían decorar la sala⁸⁷.

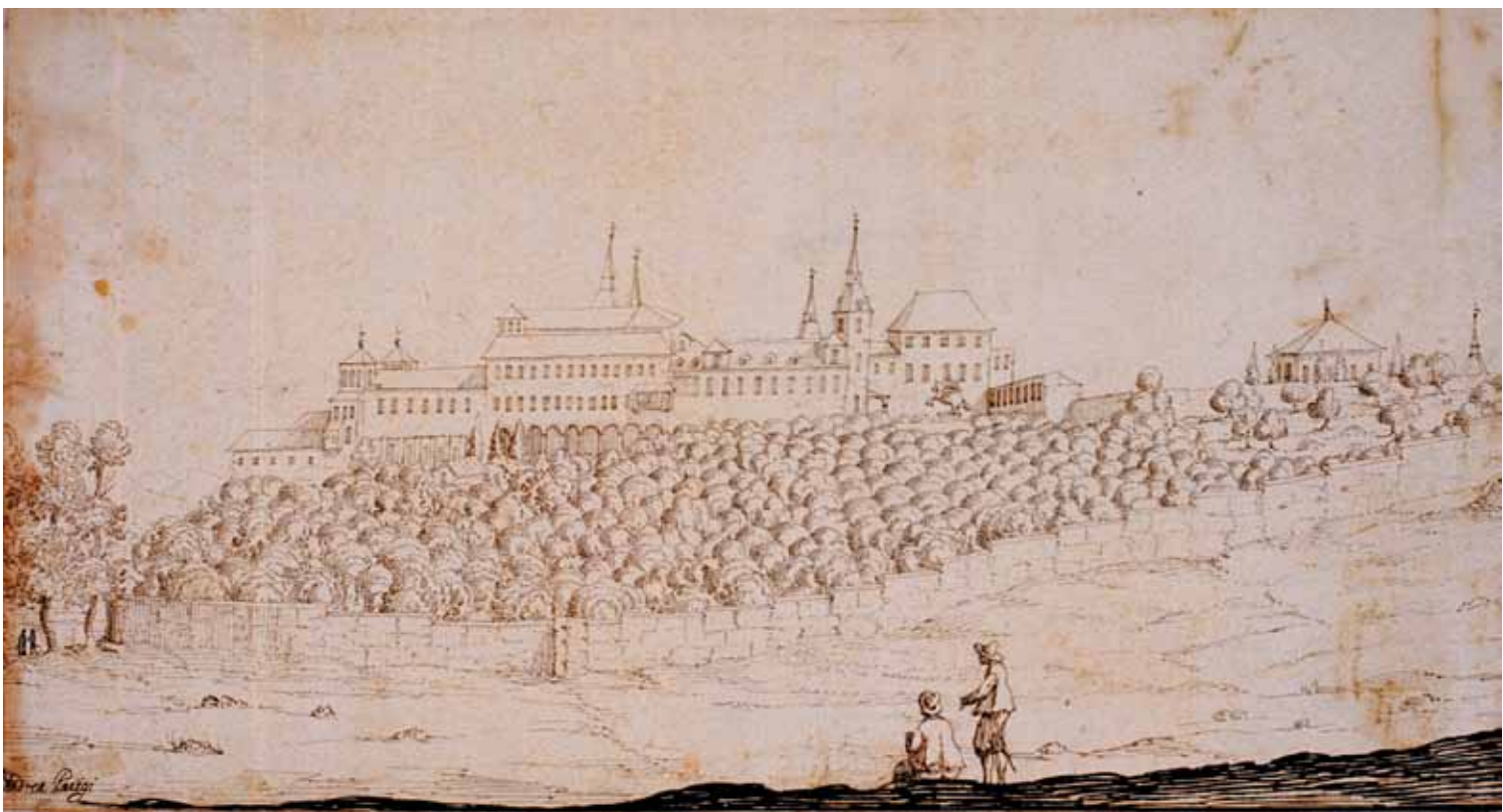
Algunos años después, un documento relativo a los cortinajes del palacio que se tenían que renovar en 1716 nos informa de que el salón de Castrillo era una de las estancias más frecuentadas del edificio, junto con distintas dependencias ocupadas por la familia real y la escalera de los bufones, por la que los soberanos bajaban a tomar los coches⁸⁸.

Y también sabemos que ese mismo año, cuando llegaron a Madrid procedentes de París los distintos objetos que componían el “Tesoro del Delfín”⁸⁹, se custodiaron en el Buen Retiro, inicialmente en el salón de Castrillo, y desde ahí se bajaron al guardarropa ciento treinta y siete cajones y fardos, mientras

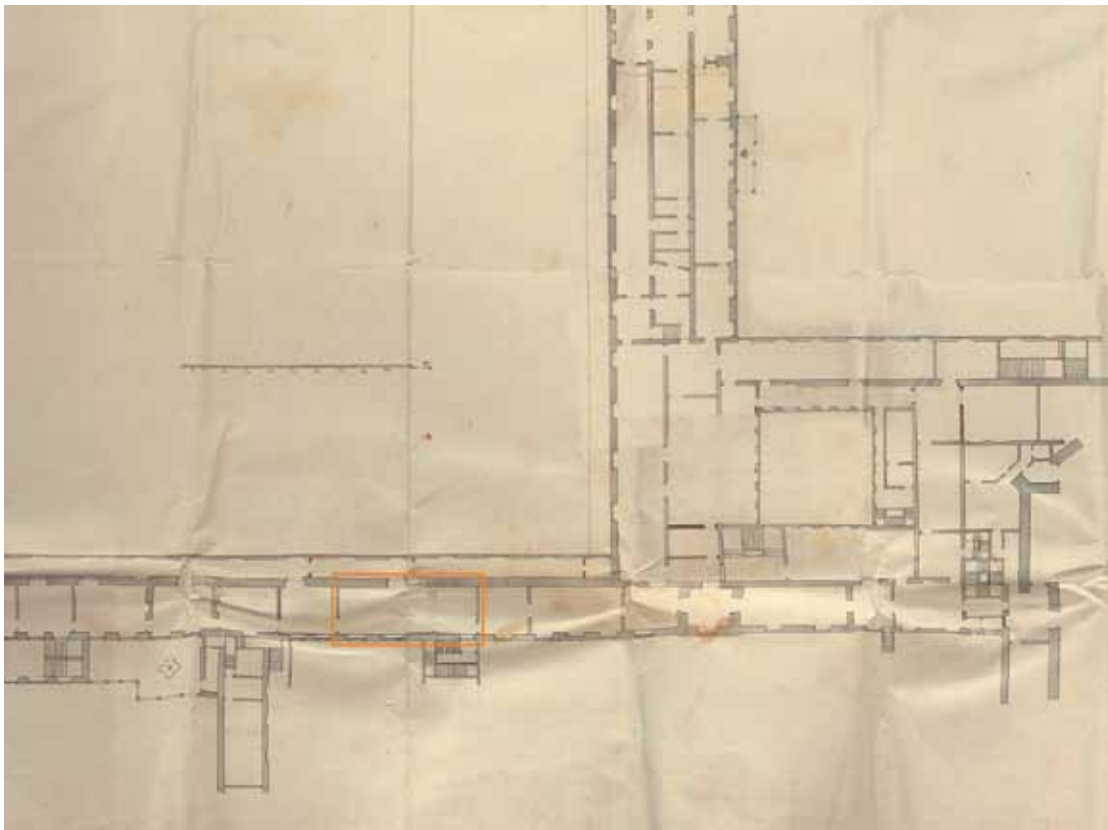
que los catorce que contenían las piedras de mármol se depositaron en el “Salón dorado” o de Reinos⁹⁰.

El inicio de la construcción del palacio de La Granja de San Ildefonso en 1720 y posteriormente el traslado de la corte durante cinco años a Andalucía entre 1729 y 1733 privaron al Buen Retiro de la presencia de los reyes, y carecemos de nuevas noticias relativas al estado del salón de Castrillo hasta 1744, fecha en la que en el inventario de tapices, alfombras, cortinas, doseles y mobiliario redactado por Hernández de la Villa se menciona, en el listado de colgaduras, la que se utilizaba para el “cancel de cristales del salón de Castrillo”, compuesta por cuatro cortinas de tafetán doble carmesí que era necesario restaurar⁹¹.

Tras el incendio del alcázar en 1734, cuando el Buen Retiro se convirtió en residencia oficial del monarca el salón de



11



12 Giacomo Bonavia: *Plano para “hacer un salón de las medidas y circunstancias que tiene el Casón en donde estaba ubicada la Sala de Audiencias” en la planta principal del Palacio del Buen Retiro*, hacia 1746. Detalle del mismo señalando la posible ubicación del salón de Castrillo o “pieza grande de la corte”. Archivo General del Palacio Real, Madrid.

12

Castrillo fue sede de varias ceremonias cortesanas de gran importancia, como la firma de las capitulaciones matrimoniales y el desposorio por poderes de la infanta María Teresa en 1744 –para lo que se desmontó el cancel de cristales⁹²–, y la exhibición pública del cuerpo de Felipe V tras su muerte en julio de 1746⁹³. Gracias a este último acontecimiento, que tuvo lugar en el salón de Castrillo debido a que el vecino salón de audiencias estaba en obras, sabemos que esta estancia estaba situada “después de la pieza donde dava S. M. Audiencia”, tenía cuatro balcones que daban a la plaza cerrada y sus puertas comunicaban con la “rinconada que va a la librería” y el “despacho antiguo”⁹⁴.

Por desgracia, el plano realizado por Giacomo Bonavia hacia 1746 que ilustra el proyecto –nunca llevado a cabo– encargado por Fernando VI para “hacer un salón de las medidas y circunstancias que tiene el Casón” donde estaba ubicada la Sala de Audiencias, “tomando del Patio de la Parra y oficinas inmediatas el espacio conveniente”⁹⁵, carece de leyenda, por lo que no podemos identificar con exactitud la ubicación del salón de Castrillo. Pero por su forma rectangular, la presencia de una puerta central en su muro longitudinal más próximo a la plaza cuadrada o patio cerrado, y el esbozo de lo que bien podría ser el cancel de cristales, nos permite deducir que estuviera ubicado en la zona central de la galería de Madrid, anejo a una escalera de tipo claustal (fig. 13)⁹⁶.

Durante el reinado de Fernando VI en esta sala se celebraron distintas ceremonias “de secreto” –carácter que también tuvo

el bautizo representado por González Ruiz– a las que la reina solía asistir desde detrás del cancel, y se la denominaba “pieza grande de la corte” o “cuarto de la corte ordinaria”. Por eso Ponz la describió –confundiendo el nombre del salón de Coloma con el de Castrillo, si contrastamos su *Viage de España* con el inventario de pinturas del real sitio redactado en 1771– como “la gran sala, que llaman de corte, dividida de una vidriera, tiene muchos quadros de Luca Jordán, que representan historias sagradas, asuntos alegóricos, y otros”⁹⁷, testimonio del que años más tarde también se hizo eco Ceán Bermúdez en la biografía del pintor napolitano⁹⁸.

Respecto al hecho de que ninguna de las pinturas representadas en el lienzo del *Bautismo* haya llegado hasta nuestros días, se trata por desgracia del destino que sufrieron buena parte de las obras que decoraron el palacio del Buen Retiro ya desde fechas anteriores a la Guerra de la Independencia, momento en el que el real sitio quedó destruido en su mayor parte⁹⁹.

Pero en cualquier caso, el lienzo con la representación del *Bautismo de la infanta Isabel* pintado por Antonio González Ruiz constituye un documento de gran interés para el conocimiento tanto de la corte de Felipe V como del palacio del Buen Retiro y de sus colecciones, ya que es el único retrato dinástico de la familia del primer Borbón realizado por un pintor español –si bien formado en Francia e Italia–, y además el único testimonio visual que conocemos hasta ahora de cómo era el interior de este edificio que a partir de 1734 desempeñó las funciones de palacio real. ♣

*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)*, realizada en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Pilar Silva Maroto y la codirección de M^a Ángeles Tojas Roger. Este artículo no hubiera sido posible sin la ayuda de Anna d'Amelio, David García Cueto, Almudena Pérez de Tudela, Carmen García Frías, Anna Reuter, Daniela Heinze, Miguel Hermoso, Sofía Rodríguez Bernis, María Dolores Vila Tejero, Manuel Fernández del Hoyo, José Martínez Millán, Delfín Rodríguez Ruiz y Pilar Silva Maroto. Vaya a todos ellos mi agradecimiento.

AGP: Archivo General de Palacio. **AGS:** Archivo General de Simancas. **AHN:** Archivo Histórico Nacional. **BNE:** Biblioteca Nacional de España. **Adm.:** Administración General. **BR:** Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro. **DGT:** Dirección General del Tesoro. **H^a:** Sección Histórica, Archivo General de Palacio. **SI:** Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso. **PN:** Patrimonio Nacional.

- 1 Carta de Felipe V al elector de Colonia dándole noticia del alumbramiento, que tuvo lugar tras un complicado parto, Buen Retiro, 31 de diciembre de 1741, AHN, Estado, leg. 2.700.
- 2 “El domingo a las cinco y siete minutos de la tarde dio a luz la Señora Infanta Doña Luisa Isabel, con la mayor felicidad, una robusta Infanta, que recibió luego el Agua del Bautismo, y en él el nombre de Isabel María Luisa Antonia; y se ha celebrado este próspero suceso con tres días de Gala, y Luminarias, en la forma acostumbrada [...]”, *Gaceta de Madrid*, núm. 1, 2 de enero de 1742. Sobre las celebraciones que tuvieron lugar con motivo del alumbramiento y las órdenes y avisos que despachó la Secretaría de Gracia y Justicia en relación con el nacimiento y los gastos de luminarias: AGP, H^a, caja 104, y Reinados, Felipe V, leg. 201-2, 218-2 y 226-1.
- 3 Durante la dinastía de los Austrias, lo habitual tras el nacimiento de un infante era la celebración de un bautismo público en la parroquia del alcázar, a la que la familia real llegaba desde el palacio a través de un pasadizo construido ex profeso para que todos los súbditos pudieran contemplar a la comitiva que llevaba al recién nacido a acristianar, y durante la primera mitad del siglo XVIII este tipo de actos se continuaron realizando de forma muy similar (sobre este tema, A. Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1913, pp. 99-103). En 1707 el infante don Luis fue bautizado de este modo, y para conmemorarlo se editó un impreso en el que se detalló cuidadosamente toda la ceremonia, y en el que también se incluyeron estam-
- pas sobre la “Planta de la forma que estuvo prevenida la capilla R¹ [...]” y la “Planta del acompañamiento”. Sobre este tema y la etiqueta utilizada en los bautismos de los infantes de la dinastía Borbón durante la primera mitad del siglo XVIII, véase AGP, H^a, leg. 94 y 95; Reinados, Felipe V, leg. 264-1, y AHN, Estado, leg. 2.480.
- 4 El bautizo público de la infanta se celebró junto con su confirmación en 1748 en la iglesia de San Jerónimo, actuando como padrinos los reyes, Fernando VI y Bárbara de Braganza. En esta ocasión se utilizó la pila de acristianar de Santo Domingo de Guzmán, en la que desde 1605 fueron bautizados todos los príncipes de España. Sobre esta ceremonia: AGP, H^a, leg. 95, exp. 11, y AHN, Estado, leg. 2.480. Respecto a la crianza de la infanta, L. Cortés Echánove, *Nacimiento y crianza de personas reales en la corte de España, 1566-1896*, C.S.I.C., Madrid, 1958, pp. 124-127.
- 5 Carta de Giulio Alberoni al conde Ignazio Rocca, Madrid, 20 de enero de 1716. *Lettres intimes de J. M. Alberoni adressées au comte I. Rocca Ministre des Finances du Duc de Parme et publiées d'après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni*, E. Bourgeois (ed.), G. Masson, Paris, 1892, carta 394, p. 436, y AGP, Reinados, Felipe V, leg. 264-1.
- 6 Archivo General de la Administración, Asuntos Exteriores, caja 54/13584.
- 7 El 15 de noviembre de 1741 “se combió para que asistieran al Quarto de S. A. en la hora del parto al Arzobispo de Edesa Nuncio de S[u] S[antida]^d. Y a todos los demás embajadores y ministros extranjeros que parece había entonces en Madrid [...] También se combió expresando en los papeles sus empleos al gobernador del Consejo. Al Presidente del de Órdenes. Al Gobernador del de Hacienda. Al marqués de Villarías, único consejero de Estado. Al mayordomo m[ay]^{or}, cab[alleri]^o. m[ay]^{or}. y Sumiller de Corps del rey. Al mayordomo m[ay]^{or}. y cab[er]i^o. m[ay]^{or}. de la reyna. Y al Patriarca”. Y también fueron invitados el cardenal de Molina “como gobernador del Consejo, y comisario Gral. de Cruzada”, los tres capitanes de Guardias de Corps y el capitán de Alabarderos. AGP, H^a, leg. 95, exp. 11, e H^a, leg. 104.
- 8 Se conserva un pago de cuatro reales por el traslado de la pila de plata utilizada para el bautismo desde el guardajoyas, adonde regresó tras la ceremonia (AGP, Reinados, Felipe V, leg. 201-2). Por el contrario, en el bautizo público de la infanta celebrado en 1748 sí que se utilizó la pila de Santo Domingo de Guzmán, en la que tradicionalmente recibían el bautismo los infantes reales (véase nota 4). Sobre los objetos y ornamentos litúrgicos empleados en los bautizos de la Casa Real, véase M. Albaladejo Martínez, “Plata y ceremonial en la corte de los Habsburgo: la elección de la pila bautismal”, *Estudios de Platería. San Eloy*, 2009, pp. 41-48.
- 9 AHN, Estado, leg. 2.480.
- 10 Hemos identificado al personaje comparando su retrato con el que se conserva en el palacio de la Diputación de Vizcaya, grabado posteriormente por Manuel Salvador Carmona (BNE, IH/2354), y con el que Antonio González Ruiz incluyó del marqués de Villarías algunos años después en la *Alegoría de la Fundación de la Academia* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 327). En todos ellos, don Sebastián de la Quadra luce en el pecho la insignia de la orden de Santiago y la cruz de la de San Genaro. Sobre su figura, A. Zuluaga Citores, *Sebastián de la Quadra, primer marqués de Villarías, secretario de Estado en el reinado de Felipe V (1687-1766)*, Ediciones Tantín, Santander, 1999.
- 11 Para identificar al personaje hemos utilizado la estampa con la efigie de Joseph del Campillo grabada por Manuel Alegre (BNE, E-IH/1571). Campillo desempeñó numerosos cargos en la administración, pero su buena reputación la adquirió cuando acompañó a Italia en 1734 al infante don Carlos en calidad de Intendente general del Ejército con el objetivo de recuperar los reinos de Nápoles y Sicilia. Tras regresar a España en 1737, en 1739 fue nombrado Secretario del Despacho y poco después de Guerra, Marina e Indias y Estado, y desde este puesto de nuevo se ocupó de organizar la partida a Italia de otro infante, en esta ocasión don Felipe. Sobre su figura, R. Fuertes Arias, *Ensayo biográfico acerca del Excmo. Sr. D. Joseph del Campillo y Cossío. Intendente del ejército y primer ministro de Felipe V (1692-1743)*, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervenciones militares, Madrid, 1927; y J. Martínez Cardós, “Don José del Campillo y Cossío”, *Revista de Indias*, 30, 1970, pp. 503-542.
- 12 Tenemos constancia de un pago a Miguel Felipe de Ito, ayuda de guardajoyas del rey, por llevar al Buen Retiro “el cofre con los collares del Toysón” para la ceremonia. AGP, Reinados, Felipe V, leg. 201-2.
- 13 Sobre este tema véase A. Aranda Huete, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, y M. Simal López, “Vestiti, gioielli e libri portati in Spagna nel 1714 da Elisabetta Farnese”, *Aurea Parma*, 2008, fasc. III, pp. 343-360.
- 14 El uso de este tipo de trajes en la corte de Felipe V debía de ser bastante excepcional, pero a pesar de ello conocemos otros ejemplos, como el personaje vestido de negro que aparece en la *Vista del palacio de Aranjuez desde mediodía* pintado por Houasse, datado entre 1720 y 1724 (PN, 10055354), o el espléndido retrato del primer marqués de Vadillo realizado por Miguel Jacinto Meléndez (Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo), fechado hacia 1729.

Quiero agradecer a Marcelo Luzzi su ayuda y sus reflexiones sobre la posible identidad de este personaje. Sobre este tema, A. Molina y J. Vega, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2005, pp. 21-26, y E. Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*, Editorial Arco/Libros S.L., Madrid, 2012, p. 222.

- 15 La nómina de personas que componían la familia nombrada para servir a la infanta Isabel María se conserva en el AGP, H^a, leg. 95, exp. 11.
- 16 Sobre las distintas representaciones de los infantes durante esta época, F. J. Sánchez Cantón, *Casas reales de España: retratos de niños. Felipe V y sus hijos*, J. Cosano, Madrid, 1926.
- 17 En 1735 le fue concedida la dignidad de arzobispo de Toledo, en 1737 el capelo cardenalicio y en 1741 el arzobispado de Sevilla, sin que hubiera sido ordenado sacerdote, al disponer de una licencia especial.
- 18 Hemos identificado al marqués comparando su retrato con el que se conserva en un medallón de estuco del salón noble del Palacio Scotti de Castelbosco en Piacenza. Sobre su figura y su destacado papel en el ámbito artístico de la corte véase S. Sugranyes, “Vigilio e Pietro Rabaglio in Spagna (1737-1760)”, en C. Agliati (coord.), *Mastri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo dei Rabaglio di Gandria, sec. XVIII*, Repubblica e Cantone del Ticino-Archivio di Stato, Bellinzona, Bellinzona, 2010, pp. 197-200.
- 19 Respecto a la formación del infante, M. Serrano Romaguera, “La biblioteca del Infante don Felipe. 1739”, *Estudis Castelloneses*, 5, 1992-1993, pp. 291-326. Sobre el infante don Felipe y su esposa Madama Luisa Isabel, L. de Beuriez, *Une fille de France et sa correspondance inédite*, Perrin et cie, Paris, 1887; C. Stryienski, *Le genre de Louis XV. Don Philippe Infant d'Espagne et Duc de Parme*, Calmann-Levy, Paris, 1904; H. Sage, *Don Philippe de Bourbon, Infant des Espagnes, Duc de Parme, Plaisance et Guastalla (1720-1765) et Louise Elisabeth de France, fille ainée de Louis XV*, Librairie Cerf, Paris, 1904; G. A. Zanon, *Le lettere intime e politiche di Elisabetta Farnese et Filippo V al figlio don Filippo. Contributo alla storia dell'anno 1745*, Coop. Parm., Parma, 1910. Respecto a las fiestas celebradas en París con motivo de su matrimonio, sobre las que se editó un libro espléndidamente ilustrado, P. Fuhring, “Libros de fiestas y exequias celebradas en la corte de Francia”, en E. Santiago Páez (dir.), *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, pp. 289-292; y A. Malinverni, “Parigi 1739. “Cerimoniale, spettacoli, editoria d'occasione: le nozze di Luisa Elisabetta di Francia e don Filippo di Spagna, futuri duchi di

- Parma, Piacenza e Guastalla”, *Crisopoli. Bollettino del Museo Bodoniano di Parma*, 13-2007/2010 [Nuova Serie I], pp. 209-292. Respecto a retratos realizados antes de su partida a Italia, J. Milicua, “Bernardo Lorente Germán. El retrato del infante D. Felipe”, *Archivo Español de Arte*, 136, 1961, pp. 313-320, y F. Halcón, “La imagen del Príncipe: el infante D. Felipe de Borbón, duque de Parma, y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 371-385.
- 20 U. Delsante, *La conquista di un ducato: i fatti politici e militari che precedettero la salita sul trono di Parma, Piacenza e Guastalla di don Filippo di Borbone (1748)*, Tipografía Editrice “La Nazionale”, Parma, 1975.
- 21 Sobre este tema, J. M. Bueno Carrera, *Uniformes militares españoles. Infantería y artillería de marina, 1537-1931*, J. M. Bueno, Málaga, 1985, pp. 13-14; y M. Alía Plana y J. M. Alía Plana, *Historia de los uniformes de la Armada española (1717-1814)*, Ministerio de Defensa, Instituto de Historia y Cultura Militar, Madrid, 1996, pp. 21-28.
- 22 Sobre este tema, A. Úbeda de los Cobos, “Felipe V y el retrato de corte”, en J. M. Morán Turina (com.), *El arte en la corte de Felipe V*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2002, pp. 89-140, especialmente pp. 99-104; y A. Soler del Campo, “La Real Armería en el retrato español de corte”, en A. Soler del Campo (com.), *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, p. 85.
- 23 Museo de Bellas Artes de Córdoba, inv. 30. Sobre este dibujo, F. García de la Torre, *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Empresa Pública de Gestión, Consejería de Cultura, Sevilla, 1997, pp. 170-172; y J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999, vol. II, p. 422.
- 24 Antonio González Ruiz pudo conocer esta pintura, ya que antes de pasar a la colección de Bernardo de Iriarte –donde permaneció hasta el fallecimiento de su propietario en 1842, siendo su bastada ese año mismo en París–, se encontraba en Madrid “en la Casa de los duques de Santisteban enfrente de la iglesia parroquial de San Pablo”. A. Aterido Fernández, “El verdadero asunto del ‘Homenaje a Velázquez’ de Giordano”, *Archivo Español de Arte*, 268, 1994, pp. 396-399.
- 25 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 38.
- 26 Sobre la tradición de este tipo de representaciones en la pintura española, J. A. Gaya Nuño, *Autorretratos de artistas españoles*, Librería Editorial Argos, Barcelona, 1950, en especial pp. 22-36; J. Portús Pérez, “Varia fortuna del retrato en España”, en J. Portús Pérez (com.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, en especial pp. 50-51; y S. Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, en especial pp. 102-103.
- 27 Real Academia Española, DRM 855. La inscripción, realizada a lápiz, aparece al dorso, en posición invertida respecto a otras anotaciones del siglo XVIII. Sobre este dibujo, J. Blas, A. Ciruelos y J. M. Matilla (com.), *Colección Rodríguez Moñino-Brey. Dibujos*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, pp. 115-116.
- 28 Véase nota 49.
- 29 Sobre su figura, sigue siendo fundamental J. L. de Arrese, *Antonio González Ruiz (pintor de cámara de S. Mag. y director general de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973. Véase además M. C. Paredes Giraldo, *Antonio González Ruiz, Correla 1711-Madrid 1788*, Museo de Navarra, Pamplona, 1990; *Idem*, “Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos”, *Príncipe de Viana*, 196, 1992, pp. 299-336; A. E. Pérez Sánchez, “Algunos retratos desconocidos de Antonio González Ruiz”, en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, vol. II, pp. 911-920; J. L. Morales y Marín, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 86-89; y J. Urrea Fernández, “Autorretrato del pintor Antonio González Ruiz”, en M. C. García Gainza y R. Fernández Gracia (com.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Fundación Caja Navarra, Pamplona, 2005, p. 364.
- 30 En la Academia coincidió con Pernichano y de la Peña, que consiguieron una pensión para pasar a estudiar a Roma. Sobre estos pintores, J. Urrea Fernández, “Juan Bautista de la Peña y Pablo Pernichano, pintores españoles del siglo XVIII”, *Revista de la Universidad Complutense*, 85, 1973, pp. 233-261; e *Idem*, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2006, pp. 167-174.
- 31 Las escasas noticias que tenemos sobre su carrera proceden del memorial que redactó el propio Antonio González Ruiz el 23 de diciembre de 1768 para optar a la dirección general de la Real Academia de San Fernando (Archivo de la Real Academia de San Fernando, leg. 1-41-1), así como de los documentos que conforman su expediente personal conservado en el Archivo del Palacio Real (Personal, caja 471, exp. 19 y caja 9.005, exp. 10), ambos ya utilizados por Arrese en su monografía sobre el pintor.
- 32 Olivieri llegó a la corte en noviembre de 1740, y tras establecerse en la capital puso en marcha una academia en la casa de Rebeque que fue inaugurada el 28 de junio de 1741 bajo la protección del marqués de Villarias. A ella asistían, en calidad de profesores, Antonio González Ruiz, Pablo Pernichano, Juan Bautista de la Peña y Andrés de la Calleja, y como asistentes los franceses Antoine Demandre y Philippe Boiston, ambos formados en la Academia de París, así como el italiano Nicolás Casana, y también el francés Francisco Devoge. Sobre este tema, M. L. Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, vol. I, pp. 34-35 y 153-164.
- 33 Con motivo del enlace del infante don Felipe con *Madama Luisa Isabel*, los reyes encargaron a Santiago Bonavía la dirección de las obras de decoración del cuarto de la pareja en el Buen Retiro. Entre las cuentas de la Casa Real figuran distintos pagos a Antonio González Ruiz por la pintura al fresco de uno de los techos de dicho cuarto entre 1739 y 1740 (AGP, BR, caja 11.734, exp. 11, citado en J. L. de Arrese, *op. cit.*, p. 173). Sobre la disposición del cuarto y su decoración con pinturas de Luca Giordano, véase A. Aterido, “No sólo aspás y lises: señas de una colección de pinturas”, en A. Aterido, J. Martínez Cuesta y J. J. Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004, vol. I, pp. 49-53.
- 34 J. L. Morales y Marín, *op. cit.*, 1994, p. 88.
- 35 Archivo de la Real Academia de San Fernando, leg. 1-41-1.
- 36 Una de estas efigies es el retrato conservado en la actualidad en el Museo Meadows de la Southern Methodist University, Dallas (inv. 70.10). Y es muy posible que la otra sea el retrato del infante que se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 5.228). Sobre esta última, A. E. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 200.
- 37 J. L. de Arrese, *op. cit.*, p. 173.
- 38 Así consta en el testamento de doña Úrsula Fernández de la Vega, abuela de la mujer de Antonio González Ruiz, redactado el 19 de mayo de 1744 en Córdoba. J. L. de Arrese, *op. cit.*, pp. 30-31.
- 39 Sobre este tema, C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pp. 33 y 69.
- 40 J. L. de Arrese, *op. cit.*, pp. 178-183.
- 41 Museo Nacional del Prado, P-2.283. Sobre esta obra véase un estado de la cuestión en L. M. Enciso Recio, “La familia de Felipe V [Van Loo]”, en AA.VV., *Enciclopedia del Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2006, t. III, pp. 1037-1039.
- 42 Sobre este tema véase J. J. Luna, “Michel-Ange Houasse retratista”, en AA.VV., *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1989, pp. 391-400, en especial pp. 395-396; y A. Úbeda de los Cobos, *op. cit.*, 2002, p. 114.
- 43 J. J. Luna, “Jean Ranc, La familia de Felipe V”, en D. Rodríguez Ruiz (com.), *El Real Sitio de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, pp. 254-255, ficha 1.6.
- 44 Pintado al óleo sobre lienzo, tiene unas medidas de 167 x 281 cm y se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional, inv. 10066898.
- 45 J. L. Sancho Gaspar, *La monarquía española en la pintura. Los Borbones*. Carroggio, Barcelona, 2005, p. 87. Sobre el retrato de corte en el reinado del primer Borbón véase J. M. Morán Turina, “El retrato cortesano y la tradición española en el retrato de Felipe V”, *Goya*, 159, 1980, pp. 152-161; J. Urrea Fernández, “La corte como observatorio de retratos”, en J. Portús Pérez (ed.), *El retrato en el Museo del Prado*, Anaya, Madrid, 1994, pp. 303-321; J. M. Morán Turina, “Los retratos de Felipe V: entre tradición y fractura”, en D. Rodríguez Ruiz (com.), *op. cit.*, 2000, pp. 70-80; J. L. Sancho Gaspar, *op. cit.*, 2005, pp. 9-87; P. Bordes, “L'essor d'un genre continental: portraits de famille dans les cours européennes”, *Studiolo*, 4, 2006, pp. 77-96; J. J. Luna, “La representación del poder en la pintura de retrato durante el siglo XVIII”, en AA.VV., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, CSIC, Madrid, 2008, pp. 291-304; y J. L. Sancho Gaspar, “Retratos de familia de los Borbones 1700-1801”, en *ibid.*, pp. 123-138.
- 46 Sobre este tema resulta fundamental P. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, 1995. Véase también A. Mérot, “Mises en scène du portrait royal en France au XVII^e siècle”, en C. Grell y B. Pellistrandi, *Les cours d'Espagne et de France au XVII^e siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007, pp. 99-121.
- 47 BNE, Barcia 7.311. Sobre este tema, M. B. Mena Marqués (com.), *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro, Madrid, 1984, p. 171.
- 48 Sobre este tipo de obras, F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, Anreina & Valneo Budai, Roma, 2010, vol. I, pp. 284-291.
- 49 Museo Nacional del Prado, D-3478 (F.D. 1.640), caballero; D-3477 (F.D. 1.642 bis), dama; y D-3478 (F.D. 1.655), caballero. Sobre estas obras, A. E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. III. Dibujos españoles siglo XVIII. C-Z*, Museo del Prado, Madrid, 1977, pp. 37 y 42-43.
- 50 J. M. Morán Turina, “Louis-Michel van Loo, *Felipe V. Isabel de Farnesio*”, en D. Rodríguez Ruiz (com.), *op. cit.*, 2000, pp. 250-251, fichas 1.1 y 1.2; y J. J. Luna, “Louis-Michel van Loo, *Retrato de Felipe V*”, *ibid.*, pp. 326-327, ficha 4.3.
- 51 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 327.
- 52 Sobre este tema, véase nota 36.
- 53 C. Bédat, *op. cit.*, pp. 114 y 311.
- 54 En este sentido, Juan José Luna publicó un interesante documento remitido a Jean Ranc en el que se le ordenaba que se trasladase a Madrid y una vez allí acudiese a ver a la reina, que “le hablará”. AGP, Personal, Expedientes personales, citado en J. J. Luna, “Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos”, *Archivo Español de Arte*, 212, 1980, p. 458.
- 55 En su expediente personal conservado en el AGP (véase nota 31), no consta mención alguna a esta pintura, mientras que por el contrario hay numerosas referencias a otras obras como los cuadros que pintó para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los bocetos para tapices que se debían tejer en la Real Fábrica, etc. Es posible que esta ausencia se debiera a que el cuadro del bautizo hubiera sido enviado al extranjero nada más ser terminado, y por ello a la hora de ensalzar los méritos del pintor años más tarde, tanto Antonio González Ruiz como los miembros de su familia decidieron no incluirlo en la nómina de trabajos realizados por el artista a causa de que se trataba de una obra prácticamente desconocida en la corte.
- 56 J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, t. II, pp. 212-214.
- 57 Sobre los retratos de familia del infante don Felipe realizados en Italia, D.

- Gasparotto y M. Giusto (com.), *Principi in posa. Ritratti del Settecento alla Galleria Nazionale di Parma. Nuove acquisizioni e restauri*, Silvana Editoriale, Parma, 2006, en especial pp. 40-53, donde se recoge la bibliografía sobre el tema.
- 58 Sobre el real sitio en el siglo XVII resultan fundamentales los trabajos de E. Tormo, *Veldzquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1912; M. L. Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Revista de Occidente, Madrid, 1947; J. Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003 (1ª ed. inglesa, 1980); B. von Barghahn, *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro*. In *the Tradition of Caesar*, Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1986, 2 vols.; M. T. Chaves Montoya, "El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 217-230; C. Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2001; A. Úbeda de los Cobos (com.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005; J. L. Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1669), arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007, en especial pp. 299-370; y M. Simal López, "Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1635)", en B. García García y K. de Jonge (coords.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo en el contexto europeo (1516-1715)*, Fundación Carlos de Amberes (en prensa).
- 59 Sobre los proyectos de reforma del real sitio a comienzos del siglo XVIII, Y. Bottineau, "Felipe V y el Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, pp. 117-123 y XXXII, 1959, pp. 346-347; Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986 (1ª ed. francesa, 1960); J. Garms, "Los proyectos de Robert de Cotte para el palacio del Buen Retiro", en J. M. Morán Turina (com.), *op. cit.*, 2002, pp. 223-234; y J. L. Sancho Gaspar, "De Cotte, sus proyectos para el Buen Retiro y la arquitectura de Felipe V", en P. Cornaglia (coord.), *Michelangelo Garove: 1648-1713, un architetto per Vittori Amedeo II*, Campisano Editore, Roma, 2010, pp. 61-73.
- 60 Respecto al estado del Buen Retiro en esta época y las reformas que se llevaron a cabo, véase R. M. Ariza Chicharro, "El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el Palacio del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 86, 1985, pp. 15-24; J. L. Sancho Gaspar, "La corte de España en el crepúsculo de Felipe V", en M. Torrión y J. L. Sancho Gaspar, *1744-1746: de una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2010, Vol. II, pp. 606-610; y S. Sugranyes Foletti, *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral Inédita, 2011, pp. 174-188.
- 61 Agradezco a María Dolores Vila Tejero su ayuda en el análisis de la alfombra representada en el cuadro.
- 62 En este sentido, tras visitar el Buen Retiro en 1679 la marquesa de Villars -mujer del embajador francés en España- confesaba haber visto en el palacio, en la galería donde fue recibida por los reyes, "la alfombra más bella que jamás haya podido verse". J. L. Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV, XVI y XVII)*, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1992, p. 157.
- 63 Así consta en el inventario de objetos del palacio redactado en 1755. AGP, BR, caja 11.752, exp. 31.
- 64 Respecto a la presencia de alfombras en los sitios reales, P. Benito García, "El alcázar vestido de seda. Colgaduras y alfombras de S.M.C. Carlos II", en F. Checa Cremades (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, pp. 308-317, especialmente p. 313. Sobre las distintas manufacturas de alfombras españolas, C. Partearroyo Lacaba, "Alfombras españolas", en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, Grupo Español del IIC, Madrid, 2003, pp. 73-117.
- 65 Rematada en la parte superior por una tapa de piedras duras, la consola está decorada con lambrequines y motivos de madrelesva, y con elementos en forma de galleta en las esquinas, tiene patas ligeras, con forma "medio en C", sin llegar a ser *cabriolé*, y están rematadas en la parte inferior con una voluta o garra. Agradezco a Sofía Rodríguez Bernis su ayuda en la datación del mobiliario representado en el lienzo. Sobre este tipo de motivos decorativos, P. Thornton, *Form & Decoration. Innovation in the Decorative Arts 1470-1870*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1998, pp. 112-123.
- 66 De nuevo quiero agradecer a Sofía Rodríguez Bernis su ayuda en la datación de esta pieza de arte mueble representada en el lienzo.
- 67 En este sentido, tenemos constancia de que en noviembre de 1712 se doraron numerosos marcos destinados a los cuartos de la familia real que se debían colocar en cuadros de Luca Giordano: siete para el cuarto de la reina, diecisiete para el del rey y otros dieciséis para el de la princesa. AGS, DGT, inv. 24, leg. 841, fols. 104-105.
- 68 Conocemos esta noticia gracias al duque d'Harcourt, quien escribió a Luis XIV contándole que su nieto se entretenía en ver pintar a Giordano, y precisaba que Felipe V "s'amusa hier trois heures à voir peindre Jourdan". Sobre este tema, Y. Bottineau, *op. cit.*, 1986, p. 257, y J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas y M. Hermoso Cuesta, "A propósito de una samaritana de Luca Giordano para el Buen Retiro", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 98, 2006, p. 201.
- 69 Entre las pinturas elegidas por Bartolomé Rusca en 1740 para la decoración del cuarto del infante don Felipe figura, con el número 77, una de Luca Giordano "de vara y media de alto y vara de ancho, con marco dorado de la Anunciación del ángel a la Virgen santísima" tasada en 2.000 reales. AGP, Reinados, Felipe V, leg. 209-2.
- 70 El inventario de pinturas del real sitio realizado en 1701 fue transcrito en *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, G. Fernández Bayton (ed.), Museo del Prado, Madrid, 1981, vol. II, pp. 277-351. El de 1716, que presenta algunas modificaciones respecto al anterior, se conserva en el AGP, Adm., leg. 773 (Inventarios, leg. 14).
- 71 Sobre los distintos inventarios de pinturas del palacio y el movimiento de obras de arte entre el antiguo alcázar, el Retiro y el Palacio Real nuevo, 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. Luzón Nogué (coords.), *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX* (en prensa).
- 72 En el Palacio Real de Aranjuez se conserva una *Huida a Egipto* obra de Luca Giordano (Patrimonio Nacional, inv. 10029199). Tiene unas medidas de 241 x 180 cm, si bien en la parte superior se le añadió con posterioridad una faja de 30 cm. (A. E. Pérez Sánchez (com.), *Luca Giordano y España*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002, p. 176). Aunque muestra algunas similitudes con la pintura representada por Antonio González Ruiz en el *Bautizo*, las diferencias que presenta en su composición nos hacen pensar que se trata de obras distintas.
- 73 Principalmente B. von Barghahn, *op. cit.*; M. Orihuela (dir.), *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I. La colección real*, Museo del Prado, Madrid, 1990; F. García Serrano, *El museo imaginado. Base de datos y Museo virtual de la pintura española fuera de España*, Musima, Madrid, 2000; y A. Aterido, J. Martínez Cuesta y J. J. Pérez Preciado, *op. cit.*
- 74 O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa, Nápoles, 2002, 2 vols.; A. E. Pérez Sánchez (com.), *op. cit.*, 2002; M. Hermoso Cuesta, *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 2005, 4 vols., publicada en parte en M. Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2008.
- 75 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 Órdenes, 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.
- 76 Respecto a la sala del palacio que decoró de cara a su inauguración, M. T. Chaves Montoya, *op. cit.*, p. 221. 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.
- 77 AGP, BR, caja 11.735, exp. 5.
- 78 AGP, BR, caja 11.731, exp. 50.
- 79 B. Blasco Esquivias, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*. Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, vol. 1, pp. 593-600.
- 80 AGP, BR, caja 11.731, exs. 35 y 41.
- 81 AGP, BR, caja 11.736, exp. 50.
- 82 AGP, Adm., leg. 773 (Inventarios, leg. 14).
- 83 *Ibid.*
- 84 *Ibid.*
- 85 Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, consiste en un "cancel de vidrios que sirve para dividir una pieza".
- 86 AGS, DGT, inv. 24, leg. 841, fol. 281.
- 87 Tenemos constancia de que, con motivo de las obras, el camón fue trasladado a otra estancia en septiembre de 1712. AGS, DGT, inv. 24, leg. 841, fol. 266.
- 88 Inventario de cortinajes y colgaduras que se hicieron entre 1701 y 1717. AGP, Adm., leg. 773 (Inventarios, leg. 14), s.f.
- 89 Sobre este tema S. Castelluccio, "Le partage de la prestigieuse collection du Grand Dauphin: la part de Philippe V d'Espagne", *Estampille. L'objet d'art*, 347, 2000, pp. 56-73, y L. Arbeteta Mira, *El tesoro del Delfín: alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001.
- 90 AGP, H^a, caja 134, citado en M. S. García Fernández, "Las colecciones de muebles de Felipe V", en J. M. Morán Turina (com.), *op. cit.*, 2002, pp. 375-377.
- 91 AGP, BR, caja 11.746, exp. 49.
- 92 AGP, BR, caja 11.567, y AGS, TMC, leg. 3.770.
- 93 AGP, BR, caja 11.749, exp. 2.
- 94 Declaración de don Casimiro de Uztariz Suárez de Loreda, marqués de Uztariz, del Consejo de S. M., de la exposición del cuerpo del Felipe V y su entrega a la colegiata de San Ildefonso, 1746. AGP, H^a, caja 60, exp. 1, y AHN, Estado, leg. 2.466.
- 95 Según el memorial que redactó Bonavia el 6 de diciembre de 1748, "este pensamiento no tuvo ejecución porque los reyes necesitaban habitar "mui luego el cuarto, y no hacía lugar o tiempo para que fuese habitable, y se tomó sólo la determinación de derivar los tabiques y de tres piezas hacer una sola para formar la sala que se necesitava". AGP, BR, caja 11.749, exp. 2.
- 96 AGP, núm. 1.015. Desde el recuento del fondo de planos que se llevó a cabo en el Archivo General de Palacio en 1995 se tiene constancia de la falta de una de las tres pestañas que originalmente tenía este proyecto de Bonavia para el Buen Retiro que ilustraba las modificaciones que se querían hacer en el palacio, si bien se conservan reproducciones fotográficas del plano completo.
- 97 A. Ponz, *Viage de España*, t. VI, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1776, pp. 133-134.
- 98 J. A. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. II, p. 344.
- 99 M. Simal López, "El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: antecedentes y consecuencias", en W. Rincón García, M. Cabañas Bravo y A. López-Yarto Elizalde (coord.), *Arte en tiempos de guerra. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 445-455.