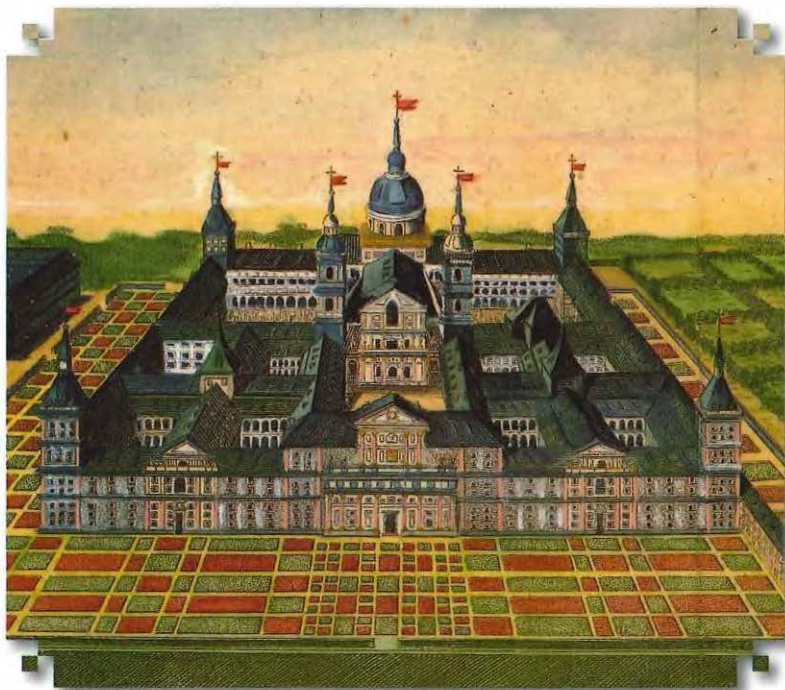


LA EXTENSIÓN DE LA CORTE: LOS SITIOS REALES



Directores
Concepción Camarero Bullón
Félix Labrador Arroyo

UAM
EDICIONES

**LA EXTENSIÓN DE LA CORTE:
LOS SITIOS REALES**

CONCEPCIÓN CAMARERO BULLÓN
FÉLIX LABRADOR ARROYO
(dirs.)



Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid

Esta publicación se ha realizado dentro de las actividades de los proyectos “La herencia de los reales sitios. Madrid, de corte a capital (Historia, Patrimonio y Turismo)” (H2015/HUM3415) de la Convocatoria de Programas de I+D en Ciencias Sociales y Humanidades 2015 de la Comunidad de Madrid, del Proyecto de Excelencia del MINECO “Del patrimonio dinástico al patrimonio nacional: los Sitios Reales”, (HAR2015-68946-C3-3-P) y del Proyecto de Excelencia del MINECO “Cartografía y catastro de los Sitios reales españoles y sus entornos (siglos XVI-XIX): tradición e innovación” (CSO2015-68441-C2-1-P).

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones UAM, 2017
 Ediciones Universidad Autónoma de Madrid
 Campus de Cantoblanco
 C/ Einstein, 1
 28049 Madrid
 Tel. 914974233 (Fax 914975169)
<http://www.uam.es/publicaciones>
servicio.publicaciones@uam.es
 Diseño de colección: Miguel A. Tejedor López
 Imagen de portada: *Das Escorial*. ca. 1820. IGN, Cartoteca.

ISBN: 978-84-8344-554-9
 Depósito legal: M-10794-2017
 Printed in Spain - Impreso en España

ÍNDICE

LA EXTENSIÓN DE LA CORTE: LOS SITIOS REALES

Presentación	7
<i>Concepción Camarero Bullón y Félix Labrador Arroyo</i>	
En la vida y en la muerte: estancias y sepulturas reales en San Salvador de Oña en época altomedieval	13
<i>Miguel C. Vivancos</i>	
Fundación y dotación de La Real Cartuja de Miraflores. Privilegios y procesos	43
<i>Rafael Sánchez Domingo</i>	
Más allá de los Sitios Reales: la Corte como continuidad territorial	87
<i>Ignacio Ezquerro Revilla</i>	
Los espacios de la corte, territorio y jurisdicción: el Real Sitio de Aranjuez a mediados del siglo XVI	133
<i>Virgilio Pinto Crespo</i>	
Un Real Sitio en la Vega de Granada: el Soto de Roma y los agobios financieros de la corona castellana durante el siglo XVI	159
<i>Rafael G. Peinado Santaella</i>	
El Alcázar de Madrid y los Reales Sitios en la visita del duque de Saboya de 1591	185
<i>Almudena Pérez de Tudela</i>	
Los Reales Alcázares de Sevilla durante el periodo habsburgico. Siglos XVI-XVII	229
<i>Ana Marín Fidalgo</i>	
Sobre la incorporación a los Sitios Reales de dos propiedades del cardenal Quiroga: la Huerta de Fuente el Sol y el Cigarral de Altamira	241
<i>Cloe Cavero de Carondelet</i>	
La mudanza de la Corte y los Reales Sitios vallisoletanos	265
<i>Javier Pérez Gil</i>	
Una alternativa a los Sitios Reales: las visitas de Felipe III como extensión de la corte	313
<i>Javier Cruz Rodríguez</i>	
De Felipe III a Felipe IV. Novedades en la tipología de los espacios cortesanos	337
<i>José Manuel Barbeito</i>	
La vida “real” en los sitios reales (1651-1659): jornadas y culturas del cuerpo	343
<i>Laura Oliván Santaliestra</i>	

La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661	369
<i>Mercedes Simal López</i>	
El Buen Retiro y el Casón: nuevos dibujos, nuevas preguntas y respuestas .	419
<i>Fernando Marías</i>	
“La destrucción de una alhaja tan preciosa....” Las visitas del gobierno del Soto de Roma en tiempos del II conde del Arco (segunda mitad del siglo XVII)	445
<i>Félix Labrador Arroyo</i>	
El espacio para la ceremonia en el Alcázar de Madrid: Policoralidad, música y protocolo	475
<i>Enrique Castaño Perea</i>	
Un palacio olvidado: Marracq, residencia en el exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo	511
<i>Gloria Martínez Leiva</i>	
Le residenze di Carlo (1734-1759) e di Ferdinando IV (1759-1806) di Borbone: architettura e luoghi di caccia, sviluppo del territorio e centri di insediamento produttivo	541
<i>Pasquale Rossi</i>	
Los reales sitios de la monarquía rusa en el siglo XVIII. Catalina II y su hijo Pablo: dos épocas, dos genios y un conflicto	559
<i>Eugenia Smoktiy</i>	
La evolución del Soto de Aldovea y su integración a la corona como real sitio	579
<i>Marta Isabel Sánchez Vasco</i>	
La seguridad de los sitios reales desde los Habsburgo a Isabel II	615
<i>Enrique Martínez Ruiz</i>	
El cuerpo de guardabosques en el siglo XVIII	633
<i>Magdalena de Pazzis Pi Corrales</i>	
La cartografía de la Junta General de Estadística de Boadilla del Monte ...	653
<i>M^a Jesús Vidal Domínguez</i>	
De la Corte al Estado: la cartografía de los sitios reales levantada por la Junta General de Estadística (1861-1869)	685
<i>Luis Urteaga y Concepción Camarero Bullón</i>	

PRESENTACIÓN

El estudio de la corte no puede prescindir de considerar el ambiente urbano o natural en el que ésta se inserta o al cual ella se contrapone. Tradicionalmente, quienes han prestado atención a estos aspectos, con una gran riqueza cuantitativa y cualitativa, han sido los geógrafos y/o los historiadores del arte o arquitectos, los cuales han tenido como objeto de análisis la *forma urbis*, la configuración del territorio, las rectas viarias, los espacios públicos extra palatinos, los signos del poder diseminados sobre el “territorio”, los legados entre los lugares sagrados y el palacio del príncipe, así como los espacios festivos; lo que no se corresponde, hasta los últimos años, en un igual interés por parte de los historiadores; sobre todo para los espacios festivos, para los cuales, la arquitectura de los palacios o los diferentes Sitios Reales, en sentido amplio, constituyen un aspecto accesorio de la “estatalidad”¹ más que una expresión de la magnificencia principesca.

Esto ha hecho que la validez ideológica, la semántica sagrada y la evidencia de cómo construir el espacio político hayan permanecido en una especie de tierra de nadie, por este motivo, en la historiografía sobre tales temas, prevalecen las monografías sobre los Sitios Reales desde el punto de vista artístico-histórico.

La pluralidad de modos, de elementos y de léxicos a través de los que la ciudad y el territorio, en el conjunto de sus componentes, o los espacios de poder viene transformada en un sistema de signos multiforme, polisémico y modulado por diversos niveles de percepción, redundan en el hecho de la arquitectura y en los lugares y Sitios Reales de esparcimiento de los soberanos, digna de ser tenida en cuenta entre las fuentes fundamentales para el estudio de la política².

Se parte, en esto, del presupuesto de que la arquitectura no puede ser puesta sobre el mismo plano de las artes plásticas y figurativas, como simple idioma de la representación del poder. Sus características lo hacen un fenómeno bastante más complejo en sentido político, porque es el arte universal que asume en sí todas las otras, porque constituye la expresión más genuinamente pública, explícita y visible imponente de la ideología política, porque moviliza recursos humanos y

¹ M. Fantoni, *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*. Roma, 2002.

² Véase al respecto, entre otros, los estudios recopilados en J. Bravo Lozano (coord.), *Espacios de poder: Corte, ciudades y villas*. Alicante, 2001, 2 vols. Así como M^a. J. Del Río Barredo, *Madrid Urbs regia. La configuración de la ciudad ceremonial en la Monarquía Católica*. Madrid, 2000. Con otro planteamiento metodológico J.M. López García (dir.), *El impacto de la Corte en Castilla Madrid y su territorio en la época moderna*. Madrid, 1998. L. D'Alessandro, P. Rossi y F. Labrador Arroyo (coords.), *Siti Reali in Spagna e in Italia. Tra Madrid e Napoli: aspetti e temi di una storia del territorio*, Napoli, 2014.

- Sancho, J.L. (1986), *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los palacios, jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sanponts y Barba, I., Martí de Eixala, R. y Ferrer y Subirana, J. (eds.) (1843-1844), *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el IX*, Barcelona: Imprenta de Antonio Bergnes.
- Santos, F. de (1667), *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el real del Escorial. Única maravilla del mundo*, Madrid: Joseph Fernández Buendía.
- Serrano Larráyo, F. (coord.) (2008), *El Regalo de la Vida Humana de Juan Vallés*, Pamplona: Gobierno de Navarra-Österreichische Nationalbibliothek (ed. Facsímil).
- Soriano, G. (2011), *Método y orden de curar las enfermedades de los niños*, Valladolid: Maxtor (ed. Facsímil).

LA COLECCIÓN DE PINTURAS DEL BUEN RETIRO DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV, Y EL PRIMER INVENTARIO DE 1661¹

Mercedes Simal López

Museo Nacional del Prado-Instituto Universitario "La Corte en Europa" (UAM)

El estudio de la colección de pinturas reunidas en el palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV constituye sin duda uno de los episodios más interesantes de la historia del coleccionismo europeo de la primera mitad del siglo XVII, tanto por la calidad de algunas de las piezas reunidas, como por la importancia de los protagonistas que participaron en el proceso.

En apenas una década, el conde-duque de Olivares consiguió alhajar en tiempo record, y con obras en muchos casos de enorme calidad realizadas por los principales artistas del panorama internacional de la época, un edificio de nueva planta destinado al deleite y al recreo de Felipe IV, cuya decoración constituía una exaltación del soberano y de la Casa de Austria², y que fue muy alabada por los cortesanos, embajadores e ilustres visitantes que recorrieron sus estancias, convirtiéndose de hecho en un modelo a imitar para alguno de los principales coleccionistas europeos del momento³.

¹ Abreviaturas utilizadas. ACA, Archivo de la Corona de Aragón; ADA, Archivo de los Duques de Alba; AGP, Archivo General de Palacio, AG, Administración General, AP, Administración Patrimonial, BR: Administraciones patrimoniales, Buen Retiro; AGS, Archivo General de Simancas, CSR, Casas y Sitios Reales, DGT, Dirección General del Tesoro, SP, Secretarías Provinciales, TMC, Tribunal Mayor de Cuentas; AHN, Archivo Histórico Nacional; AHPM, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid; ASE, Archivo de Estado de Florencia (Italia), *MPr: Mediceo del Principato*; BNE, Biblioteca Nacional; FLG, Fundación Lázaro Galdiano; MP, Museo del Prado; PN, Patrimonio Nacional; RAH, Real Academia de la Historia, S y C: Fondo Salazar y Castro; RABASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 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. Quiero agradecer a Félix Labrador y a Eloy Hortal su amable invitación para participar en esta obra.

² Sobre las colecciones reunidas en el real sitio durante el reinado de Felipe IV, véase J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 2003 (1ª ed. inglesa 1980); B. von Barghahn, *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*. Nueva York, 1986, 2 vols.; y A. Úbeda de los Cobos (com.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, 2005.

³ Un ejemplo paradigmático lo constituye la estancia en el real sitio del duque de Módena, quien tras su regreso a Italia encargó para su colección distintas obras a los mismos artistas que habían trabajado para las series que decoraban el real sitio. 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, 2012, pp. 197-238.

Tras la caída en desgracia de Olivares en 1643, el Retiro perdió su primacía respecto al resto de sitios reales, y muchas de las piezas que componían su decoración fueron trasladadas a otros palacios, dispersándose algunas de las obras que formaban parte de los importantes conjuntos decorativos creados en época del valido. Y solo volvió a cobrar importancia como residencia para el deleite de los monarcas a partir de 1648, tras el enlace del soberano con Mariana de Austria, cuando volvió a albergar numerosas fiestas y representaciones teatrales, y sus jardines recuperaron parte del esplendor de antaño.

A pesar de las mermas que había sufrido la colección de pinturas a partir de la década de 1640 debido a diversos traslados y a dos graves incendios, a finales del reinado de Felipe IV el real sitio todavía seguía sorprendiendo a las personalidades extranjeras que lo visitaban por su riqueza de las obras que lo alhajaban. En 1660 Camillo Massimi, nuncio pontificio en Madrid entre 1656 y 1658, comentaba a Bellori en una carta que “*il palazzo del Buen Retiro é tutto adornato di pitture moderne*”, en relación a las obras de Poussin y Domenichino que colgaban de sus paredes⁴. Y algunos años después, el clérigo francés Jean Muret, que residió en la corte entre 1666 y 1667 acompañando al embajador de Luis XIV, tras visitar el Buen Retiro durante tres horas afirmaba que “fuimos sorprendidos desde la entrada por la cantidad de los cuadros”, ya que “había allí más que en toda la ciudad de París”, de todos los géneros: batallas modernas, historias sagradas y profanas, retratos y “en otra parte, las más deshonestas desnudeces”⁵.

Las fuentes para conocer la composición de la colección de pinturas reunida en el Retiro durante el reinado de Felipe IV, los mecanismos empleados para llevar a cabo las distintas adquisiciones y encargos, la disposición que las obras tuvieron en el palacio y los motivos a los que respondían los diversos programas decorativos todavía son escasas, y a pesar de los trabajos publicados durante los últimos años, aún son muchos los aspectos que desconocemos⁶.

4 Camillo Massimi a Giovanni Pietro Bellori, Roccasecca dei Volsci, 30 agosto 1660. *Archivio Massimo*, Roma, Reg. 276, fols. 355r-356v, transcrita en L. Beaven, “Reni’s Cupid with a bow” and Guercino’s “Cupid spurning riches” in the Prado: a gift from Camillo Massimi to Philip IV of Spain”, en *The Burlington Magazine*, 1168 (2000), p. 441.

5 J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid, 1999, III, p. 558.

6 Respecto a las últimas aportaciones sobre las colecciones del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, véase J. M. Cruz Valdovinos, “Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII”, en L. M. Aparisi Laporta (coord.), *El parque del Buen Retiro*. Madrid, 2012, pp. 167-179; D. García Cueto, “De la Piedad a la Virgen de las Angustias. Una copia de Miguel Ángel donada por Innocenzo Massimo para el Buen Retiro”, en *Goya*, 336 (2011), pp. 214-227; F. Marias Franco, *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Madrid, 2012; J. Portús Pérez, J. García Máiquez y R. Dávila, “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón

Para dar nueva luz sobre el tema, presentamos el primer inventario de pinturas del real sitio, redactado en 1661. Inédito hasta ahora, si bien se ha conservado solo de modo parcial, permite profundizar en el conocimiento de la colección, al aportar interesantes datos sobre qué obras la integraban y revelar con detalle los distintos avatares que sufrieron las pinturas que decoraban el Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV.

La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV

Una vez concluidas las obras de construcción del palacio del Buen Retiro en 1632, comenzó una carrera frenética para alhajarlo con la debida suntuosidad de cara a su inauguración, prevista para diciembre de 1633, que el conde-duque de Olivares hizo coincidir con las fiestas que se debían celebrar para festejar el nacimiento de un hijo de la emperatriz María, hermana de Felipe IV, que recibiría el título de rey de Bohemia.

Dichos festejos habrían de tener lugar en el Retiro, y por ello 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 haciendo 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”⁷.

De este modo, el conde-duque consiguió fondos para continuar con el alhajamiento del edificio⁸, y que los principales miembros del gobierno, que en su mayoría formaban parte de su “parentela” y eran propietarios de notorias colecciones de obras de arte o patronos de importantes instituciones, colaborasen en la decoración del Retiro.

de Reinos”, en *Boletín del Museo del Prado*, 47 (2011), pp. 16-39; A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, en *Atrio*, 15-16 (2009-2010), pp. 135-148; M. Simal López, “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, en *Archivo Español de Arte*, 335 (2011), pp. 245-260; e *Idem*, “La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación”, en I. Socías y D. Gkozgekou (coords.), *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX*. Gijón, 2013, pp. 371-394.

7 A. de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. (ed. P. Fernández Martín), Madrid, 1971, p. 295.

8 Inicialmente no todos los Consejos estaban dispuestos a correr con esta iniciativa del conde-duque. Ante la negativa del de Portugal, y dado que Felipe IV no quería presionar, en contrapartida Olivares dispuso que al menos pagasen algún adorno del cuarto de los reyes. ASF, MPr, f. 4.959, fol. 987.

Gracias a las distintas descripciones que se han conservado relativas a esta etapa, conocemos la identidad de los elegidos para “aliñar las galerías y aposentos”⁹: don Jerónimo de Villanueva, Protonotario del Consejo de Aragón y administrador de la cuenta de gastos secretos del Rey; don García de Haro, conde de Castrillo, Presidente del Consejo de Indias; el marqués de Leganés, don Diego Mexía, Presidente del Consejo de Flandes y primo de Olivares; don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, Presidente del Consejo de Italia y yerno del conde-duque; don Gabriel de Alarcón, secretario de la Cámara de Castilla; y don Diego Suárez, secretario del Consejo de Portugal.

Para cumplir con su cometido, todos ellos realizaron donaciones de piezas -sobre todo de tapices y de tejidos y muebles suntuosos, además de algunas pinturas- procedentes de sus propias colecciones, así como adquisiciones “dentro et fuera di Madrid”, cuyo importe posteriormente les fue reintegrado con cargo a la cuenta de gastos secretos del rey¹⁰.

En el caso concreto de las pinturas, sabemos que don Diego Mexía, marqués de Leganés¹¹, debía aportar la mitad de las que se colgarían en dos galerías, además de adornar los dos aposentos consecutivos a la crujía que caía a un jardín. Los lienzos que entregó -al parecer copias, entre las que puede que se encontrara la *Muerte de Séneca*, obra del taller de Rubens¹²- no fueron del gusto del conde-

9 Son fundamentales para la reconstrucción de los primeros momentos de formación de las colecciones del Buen Retiro la descripción del palacio que se conservaba en el Archivo de Alba incluida en los *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, (M. del R. Falcó y Osorio, duquesa de Alba, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891, pp. 477-478); el documento localizado por Teresa Chaves en el AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 198-33 (T. Chaves Montoya, “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 4 (1992), nota 18, pp. 220-222; los *Avisos* de Madrid fechados el 3 de diciembre de 1633 conservados en el *Archivio di Stato* de Florencia (MPR, f. 4.959, fols. 1041-1043); y la carta de Sebastián González al Jesuita Rafael Pereyra fechada el 3 de enero de 1634 describiendo el real sitio (RAH, Jesuitas, Tomo 216, fol. 47, publicada en “Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648” (ed. P. Gayangos), en *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1862, T. XIV, pp. 4-6.

10 M. del R. Falcó y Osorio, duquesa de Alba, *Documentos escogidos... op. cit.*, p. 477. Así consta en la memoria de gastos del duque de Medina de las Torres (AGS, SP, libro 412, fols. 11v-12). Sobre la gestión de los pagos, D. Seiz Rodrigo, *La disimulación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV entre la razón de Estado y merced cortesana*, Madrid, 2010, en especial pp. 125-133 y 261-262.

11 Sobre su figura véase un estado de la cuestión en J. J. Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

12 Así lo sugiere Díaz Padrón, que ha señalado que algunas obras que figuraban en el inventario del marqués en 1655 -como la *Muerte de Séneca* de Rubens (MP, P-3048)- estaban colgadas desde la década de 1630 en las paredes del Retiro. Sobre este tema, A. E. Pérez Sánchez, “Dos importantes pinturas del Barroco”, en *Archivo Español de Arte*, 145 (1964), pp. 7-12; y M. Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo de pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995, I, p.1060.

duque de Olivares, que le riñó por la mala calidad de los mismos, y para reparar su actuación Leganés se vio obligado a donar un valioso tapiz, tasado en 40.000 ducados, y al parecer también “una tapicería de payses de Flandes, figuras grandes, patrón de Rubens”¹³.

Don Ramiro Núñez de Guzmán, II duque de Medina de las Torres¹⁴, también se encargó, con ayuda de sus suegros, de la decoración del oratorio regio y de siete piezas del cuarto de la reina. Se han conservado dos memorias inéditas que hemos localizado en el Archivo General de Simancas de los gastos que hizo para el adorno del Retiro en 1633, en las que se mencionan desde tapicerías, alfombras, bufetes, un tocador grande de ébano de Portugal y un marco para un retrato del rey, a distintos tejidos ricos, “vestidos de los negros que se ofrecieron al príncipe”, o cortinas “para [la] pieza de las bidrieras”, además de “un quadro de pintura” con el tema del *Nacimiento*, comprados a la duquesa de Charela¹⁵. Por último, don Gabriel de Alarcón debía aportar la otra mitad de los lienzos de una de las galerías.

A las compras y donaciones realizadas por los colaboradores de Olivares también se sumaron las que hicieron otros miembros de la corte. Tan sólo a modo de ejemplo citaremos la donación del oidor don Francisco de Tejada, consistente en veinte y dos cuadros “con pinturas de las plazas fuertes de Flandes y con los hechos memorables que alla an sucedido desde el duque de Alba que son muy alabadas pinturas” valoradas en 4.000 doblas¹⁶, o la compra que se hizo a Velázquez de “tres quadros de pintura, el uno de sant Juan Bautista, de mano del tintoretto [...] y los

13 Se desconoce con exactitud la temática de las pinturas y del tapiz “donados” por el marqués de Leganés. Sobre este tema, J. J. Pérez Preciado, *El marqués de Leganés... op. cit.*, pp. 250 y 556.

14 Sobre su figura en relación con las artes, véase un estado de la cuestión en F. Bouza Álvarez, “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)”, en *Boletín del Museo del Prado*, 45 (2009), pp. 44-71; A. E. Denunzio, “Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli”, en J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Arte, música, literatura y espiritualidad*, Madrid, 2010, III, pp. 1981-2003; y F. Viceconte, *El duque de Medina de las Torres (1600-1668) entre Nápoles y Madrid: mecenazgo artístico y decadencia de la monarquía*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2013.

15 “Memoria de los objetos adquiridos en 1633 por el duque de Medina de las Torres para el adorno del Buen Retiro”, Madrid, 10 de enero de 1635 (AGS, SP, leg. 20); y “Memoria de los objetos adquiridos en 1633 por el duque de Medina de las Torres para el adorno del Buen Retiro”, 1636 (AGS, SP, libro 412, fols. 11v-18v, con copia en AGS, SP, leg. 20). En 1637 el cuadro aún no había sido abonado (AGS, SP, leg. 20; SP, libro 306, fols. 164v, 176v, 177v y 179v; y SP, libro 321, fols. 27v-29v).

16 Carta de Bartolomé de Bustamante a Girolamo I Colonna, Subiaco, 2 de diciembre de 1633, Madrid. *Archivio Colonna, Carteggio Girolamo I*, s. fol., publicada en S. Salort Pons, *Velázquez e Italia*, Madrid, 2002, doc. b14, p. 478.

otros dos de dos salidas publicas del papa y del turco, que costaron los otros dos mil reales¹⁷.

Carecemos de datos sobre el modo en que se dispusieron todos estos objetos y obras de arte en el interior del Retiro y quiénes fueron los encargados de su colocación, pero no hay dudas sobre la coordinación de todo el proceso por parte del conde-duque de Olivares, quien durante los días previos a la inauguración del palacio “anduvo muy ocupado en ordenar se acabase la obra, corriendo por todo en una haca, y pareciendo ahora en un cabo, ahora en otro, dando en todas partes las órdenes necesarias¹⁸”.

Finalmente, el 1 de diciembre, “estando ya la plaça del Retiro acabada para las fiestas que se prevenian i puesto mucho adorno en los salones i quartos [...] fueron los reyes a ver lo que se avia obrado. El conde duque como alcayde que era de aquel Palacio salio a la puerta i en una fuente dio al Rey las llaves que recibio con agrado i se las bolvió a entregar”, quedando inaugurado de este modo el palacio del Buen Retiro¹⁹.

Tras el éxito de la inauguración, 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 e incluso había obligado a retirar las pinturas²⁰, a la necesidad de completar las colecciones del palacio, ya que todos los datos que hemos manejado apuntan a que cuando tuvo lugar la inauguración, tan sólo estaban amueblados los cuartos de la familia real y parte de la galería de Madrid.

Para ello, Olivares siguió los mismos pasos que se dieron años antes para renovar la decoración del alcázar: se revisaron las obras que integraban la colección real y que podían ser adecuadas para formar parte de la decoración del Buen Retiro, se realizaron compras y encargos a coleccionistas y a artistas de la corte y sus intermediaciones, y se pusieron en marcha los mecanismos internacionales de encargo y adquisición de obras de arte a través de los embajadores, virreyes y gobernadores destinados en Italia y Flandes.

Gracias a nuevos documentos inéditos que dimos a conocer hace algunos años, hemos podido precisar que este complejo proceso duró casi una década,

17 Libranza de 28 de noviembre de 1633 (AGS, TMC, leg. 3763, citado en J. M. de Azcárate, “Noticias sobre Velázquez en la corte”, en *Archivo Español de Arte* (1960), p. 364; y otra copia en el Archivo de la Venerable Orden Tercera de san Francisco (Madrid), leg. 169-2, s. fol.

18 M. del R. Falcó y Osorio, duquesa de Alba, *Documentos escogidos... op. cit.*, p. 477.

19 A. de León Pinelo, *Anales...*, *op. cit.*, p. 295.

20 M. del R. Falcó y Osorio, duquesa de Alba, *Documentos escogidos... op. cit.*, p. 477.

iniciándose con toda probabilidad a finales de 1632 o principios de 1633, y concluyendo en 1642 con el pago al agente encargado de la compra en Italia de pinturas para el real sitio²¹.

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

Desde la corte, Jerónimo de Villanueva y el conde de Castrillo, que ya habían participado en el amueblamiento del palacio con motivo de su inauguración y también se habían encargado de la decoración de la Torre de la Parada, fueron los responsables de realizar las distintas adquisiciones necesarias para “el adorno de tiempos de invierno y verano de las piezas de palacio” del Buen Retiro. Se han conservado las cuentas de las compras que realizaron ambos, así como distintos documentos notariales relativos a las adquisiciones y encargos que se hicieron en la corte²².

Respecto a las compras realizadas en Madrid, a partir de 1634 don Jerónimo de Villanueva y el conde de Castrillo adquirieron unas doscientas pinturas para los cuartos reales del Retiro, directamente a coleccionistas particulares próximos a la Casa real como Giovanni Battista Crescenzi, la marquesa de Charela, o el marqués de Villanueva del Fresno, o bien a pintores como Velázquez o Antonio Pereda, y a “mercaderes de pintura” como Juan Carreño de Miranda, padre del retratista de Carlos II²³. Y también tenemos constancia de compras de pinturas de paisajes en Toledo²⁴ y en Mallorca.

Las piezas que se reunieron eran de muy distinta calidad, figurando entre ellas obras maestras de la talla de la *Fragua de Vulcano* y la *Túnica de José* realiza-

21 M. Simal López, “Nuevas noticias...”, *op. cit.*

22 Las cuentas de las compras realizadas por Jerónimo de Villanueva se conservan en BNE, Mss. 7.797, fols. 111-118, 119-121r, 128-141, 150-164v y 171-173, y fueron dadas a conocer por J. Domínguez Bordona, “Noticias para la historia del Buen Retiro”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año X-37, (1933), pp. 83-90. Parte de las cuentas de las obras que aportó Castrillo a la decoración del real sitio se conservan en el Archivo General de Indias (Contaduría, leg. 70, exp. 8, e *Idem*, Indiferente, 434, leg. 7, fols. 1-60, 64-65 y 276v-299), datan de 1634, 1636 y 1638, y fueron utilizadas por primera vez en el trabajo de J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio...*, *op. cit.*, p. 100.

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

24 Anteriormente, para la decoración del palacio del Pardo en 1619 también se adquirieron pinturas de paisajes al arzobispo de Toledo. Sobre este tema, P. Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999, p. 169, nota 99.

das por Diego Velázquez durante su primer viaje a Italia²⁵, o los lienzos de *Ticio e Ixión* de José de Ribera, junto a otras que, a juzgar por su precio, debían de ser un tanto flojas, y en algunos casos tuvieron incluso que ser restauradas.

Respecto a la temática de las pinturas, la información contenida en los pagos es un tanto dispar, y encontramos sobre todo menciones a paisajes y “perspectivas”, muy acordes con el carácter de recreo del real sitio, y también a obras religiosas y mitológicas. Por lo que se refiere a las autorías, en los documentos relativos a las adquisiciones para la decoración del palacio en esta época predominan los nombres de grandes maestros antiguos y también modernos, principalmente italianos. Destacan un *Sátiro* y un cuadro de *Venus y Adonis* de Ribera adquiridos a don Rodrigo de Tapia²⁶; dos “de las Furias” y otros dos “de la fábula de Adonis” también del *Spagnoletto* comprados a la duquesa de Charela²⁷; el *Arca de Noé* de Bassano vendido por Crescenzi²⁸; y una “Susana” de Luca Cambiaso, un original de Bassano y “la Danae de Tiziano” que vendió Velázquez²⁹, junto con varias obras de su mano -las ya mencionadas *Túnica de José* y la *Fragua de Vulcano*-, así como un retrato de la reina y otro del príncipe Baltasar Carlos, y unos paisajes que algunos autores han identificado con las *Vistas de Villa Medici*³⁰.

25 Se conservan, respectivamente, en el MP, P-1171, y en PN, Monasterio de El Escorial, inv. 10014694. Sobre estas celeberrimas obras, véase un estado de la cuestión en J. Portús Pérez (com.), *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, 2007, pp. 316-317; y J. M. Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza, 2011, pp. 120-125.

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

27 MP, P-1114 (*Ixión*) y MP, P-1113 (*Ticio*).

28 Tal vez se corresponda con este lienzo el conservado en el MP, P-22. Este cuadro se incorporó a la decoración del real alcázar, en cuyo inventario figura en 1636, lo cual nos hace tener aún más precaución a la hora de identificar las piezas que fueron adquiridas para la decoración del Retiro, dada la movilidad de las pinturas que formaban parte de la colección real entre los distintos palacios, sin que se hayan conservado en muchos casos testimonios documentales. Sobre este tema, M. Falomir Faus (com.), *Los Bassano en la España del siglo de Oro*. Madrid, 2001, pp. 27 y 88-89; y J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano en España*. Madrid, 2011, pp. 61-64.

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

30 Es posible que fueran dos de los “uatro paysicos” que Jerónimo de Villanueva compró a Velázquez en 1634, como ha señalado Javier Portús (J. Portús Pérez, “Diego Velázquez. Vista del jardín de la Villa Medici”, en A. Úbeda de los Cobos et alri (coms.), *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes*

Además de estas compras, tenemos constancia de adquisiciones de pinturas a Francisco Gallego y a Juan de Segovia, entre las que destacan una fábula de *Lucrecia*, varios países de caza y otro “del robo de Elena”³¹. Igualmente Eugenio Caxés tasó por orden del protonotario distintos cuadros de mano de Collantes y Acevedo con destino al Buen Retiro, entre los que estaban “un quadro de unos muertos resucitando” y otro “de una Troya”, un “pays grande con una ciudad y una caída de agua” y varios paisajes que probablemente se corresponden con los conservados de Collantes en el Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Wallraf-Ricartz de Colonia³².

En algunas ocasiones, en los pagos se especifica el lugar al que estaban destinadas las obras, que en su mayoría fueron colocadas en los cuartos de los soberanos.

Además de estas obras, gracias a un documento inédito conservado en el Archivo General de Simancas que dimos a conocer hace algunos años tenemos constancia de que en 1634 también se adquirieron distintas pinturas para decorar el cuarto de la reina³³. Entre ellas destacan dos paisajes de Collantes y una *Dido* de Blas de Prado -si bien ésta se sustituyó finalmente por un bodegón de frutas por ser “pintura desnuda”, atendiendo de este modo a las indicaciones que en 1632 hizo fray Hortensio Félix Paravicino encaminadas a evitar que colgaran “en apo-

1600-1650. Madrid, 2011, ficha 57, p. 170), si bien otros autores discrepan de esta posibilidad al hallarse ambas pinturas inventariadas en el alcázar en 1666 (J. M. Cruz Valdovinos, *Velázquez...*, op. cit., p. 119). En nuestra opinión éste no es un argumento determinante, ya que tenemos constancia de otras pinturas inventariadas en la residencia oficial del monarca tras la muerte de Felipe IV que hasta algunos años antes habían estado en el Retiro, y de las que no tenemos noticia documental de su traslado.

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

32 Los cuadros de Collantes se conservan en el Museo del Prado con los siguientes números de inventario: P-666 (*Visión de Ezequiel: la Resurrección de la carne*), P-3086 (*El incendio de Troya*), P-2849 (*Paisaje*) y P-667 (*Paisaje frondoso*); y en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, inv. 2238 (*Paisaje*). El “paisaje con una caída de agua” se conserva en la RABASF, inv. 619. Sobre su adquisición para el Retiro, M. J. Muñoz González, *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid, 2008, p. 42. Respecto a las distintas pinturas que el artista realizó para el real sitio, véase también una propuesta de identificación en A. E. Pérez Sánchez, “Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes”, en *Archivo Español de Arte*, 139 (1962), en especial pp. 254-257; y D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 43-62.

33 Cuentas para la decoración del cuarto de la reina, noviembre de 1634 (AGS, DGT, inv. 24, leg. 583), transcritas en M. Simal López, “Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1635)”, en B. 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)*. Madrid, 2014.

sentos cristianos [...] estos lienzos gentiles³⁴-, así como un lienzo de Pedro Orrente de la *Parábola de la cizaña* conservado en el Museo del Prado³⁵, otras dos pinturas de “un Orfeo y un Basan” –aunque de nuevo el desnudo se substituyó finalmente por un “lienzo grande de la ciudad de Paris que se compro a Agustín Çipricindo”-, un lienzo grande de la ciudad de Sevilla, dos pinturas de diferentes animales obra de “Esneylei”, cuatro lienzos “uno de Troya, otro de la batalla de Lugel, otro de la batalla de las amazonas y el otro de una mascara en palacio de noche”, seis pinturas grandes “de cosas del Testamento viejo y la una larga y angosta de la escalera de Jacob”, y otra de “Esneylei de la caça de un javali”. En esta ocasión las compras también se hicieron a miembros de la corte como el regidor Pedro de Arce³⁶ -a través de Pedro de Orrente-, y a pintores como Juan de la Corte³⁷, o Angelo Nardi.

Respecto a la procedencia de las numerosas pinturas realizadas por Pedro de Orrente que decoraban el Buen Retiro, gracias al tratado de Lázaro Díaz del Valle sabemos “que se recogieron por orden del conde duque de Olivares [...] para adorno de aquel palacio”, y que en su mayoría eran de tema religioso³⁸.

Otro capítulo de gran importancia para la decoración del Retiro en la década de 1630 fue el de los encargos a diversos artistas españoles de varias series de pinturas destinadas a alhajar las principales estancias de aparato del palacio, que componían un discurso sobre la identidad y los triunfos de la monarquía hispana: los

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

35 MP, P-2421.

36 Sobre su figura, F. Marías Franco, “Don Pedro de Arce, ¿coleccionista o regatón? y las *Hilanderas* de Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, 304 (2003), pp. 418-425.

37 En relación a las obras que hizo para el Buen Retiro, D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pp. 354-368; A. Martínez Ripoll, “Juan de la Corte. Pintor flamenco en el Madrid de Calderón”, en *Goya*, 161-162 (1981), pp. 312-321; y M. del M. Doval Trueba, *Los “velazqueños”: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 319-320.

38 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid, 2008, pp. 279-280. Angulo y Pérez Sánchez, basándose en las dimensiones de las pinturas de Orrente mencionadas en el inventario del Retiro redactado tras la muerte de Carlos II, apuntan a que las obras de este artista citadas por Díaz del Valle en el Retiro pudieron formar parte de series relativas a la vida de Gedeón (*Tropas de Gedeón*, MP, P-1135), Abraham (*Abraham e Isaac camino del sacrificio*, MP, P-3330), Jacob (*Labán busca los ídolos*, MP, P-1017), y distintas escenas del Nuevo Testamento (*Entrega de las llaves a San Pedro*, MP, P-3052; *la Crucifixión*, MP, P-1016; *Noli me tangere*, MP, P-1019; y *la Parábola de la cizaña*, MP, P-2124), de las que algunas obras se conservan actualmente en el Museo del Prado. Sobre este tema, D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972, pp. 269, 275, 293, 314, 319, 321-322 y 324-325.

retratos ecuestres, las pinturas de batallas y distintas escenas de la vida de Hércules para el Salón de Reinos, y las series de reyes godos, soberanos de Navarra y Aragón y duques de Milán para el resto de estancias de la galería del cierzo³⁹. Sin olvidar otros conjuntos como las pinturas de bufones realizadas por Velázquez que dieron nombre a una de las escaleras del palacio, los lienzos que decoraron las distintas ermitas del real sitio –entre los que destaca la *Visita de san Antonio Abad a san Pablo ermitaño* del pintor sevillano conservada en el Museo del Prado–, o ya, en otro orden de cosas, series como la realizada por Juan de la Corte que narraba la expedición del Capitán General don Lope de Hoces contra los holandeses en Brasil entre 1635 y 1636⁴⁰.

Si bien no vamos a profundizar en este tema, ya que excede con creces los límites del presente trabajo, como bien ha señalado Javier Portús, en el caso del Salón de Reinos, más allá de sus contenidos iconográficos, esta estancia encerraba valores específicamente artísticos, ya que para su decoración se recurrió a los artistas más importantes activos en Madrid, convirtiéndose en un lugar excepcional para la historia de la pintura española, pues no hay ningún otro proyecto para el que se haya convocado al mismo tiempo a un número mayor de artistas importantes nacidos en el país. Y las firmas de algunas de las pinturas –o la ausencia de las mismas– por parte de sus autores que participaron en el ciclo de batallas ponen de manifiesto que dichos artistas eran perfectamente conscientes de que el salón era un lugar de comparación y confrontación, tal y como recoge la literatura artística del momento⁴¹.

En cuanto a los traslados de obras de arte procedentes de distintos reales sitios, que tuvieron lugar entre 1633 y 1638, tal y como había ocurrido en anteriores ocasiones la inauguración del Buen Retiro conllevó una revisión de las pinturas, esculturas, etc. que decoraban los distintos palacios de la monarquía, de cara a seleccionar las más adecuadas para alhajar el nuevo edificio, y que pudieran trasladarse sin crear grandes perjuicios.

39 Sobre este tema, véase además E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid, 1916, pp. 117-128; D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio...*, op. cit., pp. 182-183 y 201-202; *Idem*, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio...*, op. cit., pp. 98-99 y 218-219; y A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca española. 1600-1750*. Madrid, 1992, pp. 79, 90, 244 y 249.

40 Sobre este conjunto, del que se conservan seis cuadros depositados en el Museo Naval (MP, P-5945-5950), J. I. González-Aller, *Catálogo-guía del Museo Naval de Madrid*. Madrid, 2006, I, pp. 454-458.

41 J. Portús Pérez, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid, 2012, pp. 64-65.

Los encargados de esta tarea fueron de nuevo don Jerónimo de Villanueva y el conde de Castrillo.

En el caso de las pinturas, la mayoría de las obras procedieron del palacio de La Ribera de Valladolid⁴², una residencia regia poco frecuentado durante el reinado de Felipe IV⁴³. En 1633 se decidió trasladar al Retiro el grueso de su colección pictórica⁴⁴, encargándose Francisco de Praves, veedor y contador de las obras de Valladolid, de hacer una selección⁴⁵.

Las pinturas escogidas, que ascendieron a un total de sesenta y ocho, fueron trasladadas a Madrid en dos envíos en 1635 y 1636⁴⁶. La mayoría fueron remitidas con sus marcos, y entre ellas destacan la serie de los *Planetas* obra de Pietro Facchetti basadas en cartones para mosaicos de Rafael⁴⁷, y otra con distintas escenas del Génesis copiadas por el mismo autor del ciclo original de Salvati⁴⁸, traídas a España por Rubens en 1603 como regalo del duque de Mantua al duque de Lerma. También se trasladaron desde el palacio vallisoletano once pinturas de los meses

42 Sobre las colecciones que alhajaban este real sitio en tiempos de Felipe III, J. M. Florit, "Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada "La Ribera" de Valladolid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 162 (1906), T. XIV, pp. 153-170; y J. Pérez Gil, *El Palacio de la Ribera: recreo y boato en el Valladolid cortesano*, Valladolid, 2002, pp. 98-106 y 134-139.

43 Erróneamente se ha señalado que también se trasladaron pinturas procedentes de Aranjuez (J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio...*, *op. cit.*, p. 278, nota 56). Sin embargo, tras consultar la fuente citada (Memorial fechado el 14 de mayo de 1635, AGP, Registros, T. 26, fol. 33) hemos verificado que este documento únicamente recoge pinturas trasladadas desde Valladolid.

44 M. de Novoa, *Historia de Felipe IV*, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1878, LXIX, p. 287.

45 Felipe IV dio orden el 12 de mayo de 1635 de que se revisasen todas las pinturas que había en el palacio "por si hubiere algunas que tengan estimación para que se trayga", y que un experto en pintura las viese para excluir de la lista de obras seleccionadas aquellas que no fueran dignas de trasladarse (AGP, Registros, T. 26, fol. 32v).

46 Un primer listado de las pinturas que podían ser trasladadas desde Valladolid, fechado el 24 de junio de 1635, se conserva en AGP, AP, Valladolid, c. 10.977, exp. 41. De este conjunto se hizo una selección, y se hizo un primer envío a Madrid de sesenta y cuatro pinturas, entregado por Francisco de Praves el 6 de julio de 1635, y en septiembre de 1636 se trasladaron otros cuatro lienzos. Este documento, conservado en el AGP, Registros, T. 26, fol. 33, fue transcrito sin indicar signatura, y a falta de dos asientos, en J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1898-1901 (reed. 1992), p. 617, y también ha sido mencionado en J. Pérez Gil, *El palacio...*, *op. cit.*, p. 104, nota 282.

47 Actualmente seis se conservan en el Museo del Prado (P-306 a P-312). Sobre este conjunto, J. M. Ruiz Manero, *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*, Madrid, 1996, pp. 129-132.

48 Este conjunto de pinturas se conserva en la actualidad repartido entre las colecciones del Museo del Prado (P-514 a P-518), y Patrimonio Nacional. Sobre este tema, J. M. Ruiz Manero, *Pintura italiana...*, *op. cit.*, pp. 163-165.

atribuidas a Bassano⁴⁹, una *Anunciación a los pastores*⁵⁰, y una *vista del embarco del Dux en Venecia* obra también del maestro de la Laguna⁵¹, diversos retratos de miembros de la Casa de Austria -entre los que figuraban los de Isabel de Valois o Margarita de Parma-, una pintura que representaba la entrada en Madrid de la reina Margarita, así como distintas escenas de batallas en los Países Bajos, representaciones de "la toma de Valencia" y "de Antequera" pintadas por Carducho⁵², vistas del real sitio de Valsain y de la isla de Goa, y varias series de los cuatro elementos y de los meses del año, entre otras obras.

Asimismo, del monasterio de San Lorenzo de El Escorial el conde-duque de Olivares intentó sacar diversas pinturas, aunque los monjes finalmente lograron disuadirle⁵³.

Dado que las adquisiciones realizadas en la corte y sus intermediaciones, y la revisión de obras de los distintos palacios de la monarquía no consiguieron cubrir todas las necesidades que exigía la decoración del Buen Retiro, una vez "agotado" el mercado local de obras de arte el conde-duque de Olivares puso en marcha de nuevo los mecanismos internacionales de encargo y adquisición de pinturas que ya se habían puesto en funcionamiento anteriormente para decorar el "Salón nuevo" del alcázar.

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

Las obras se repartían en tres grandes ciclos pictóricos. Mientras que las pinturas del ciclo de paisajes con eremitas se hicieron en su mayor parte en Roma, y fueron obra de los pintores que han sido calificados como los "nuevos protago-

49 Muy probablemente estas pinturas se corresponden con las once que fueron restauradas, y dorados sus marcos, por el pintor Simón López, según consta en la libranza fechada el 3 de junio de 1637 (AGS, TMC, 4ª época, leg. 3764, fol. 61). Actualmente siete se conservan en el Museo del Prado (P-5024; P-3918 a P-3921, y P-3944-P-3945). Sobre esta serie, J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano...*, *op. cit.*, pp. 141-147.

50 Se conserva en el MP, P-24. Sobre este lienzo, J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano...*, *op. cit.*, pp. 154-156.

51 Forma parte de las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 546. Sobre esta obra, *Ibidem*, pp. 194-195.

52 Actualmente se conserva en el MP, P-3381.

53 J. Zarco Cuevas, *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1930, p. 23.

nistas de la escena romana” –Poussin, Claudio de Lorena, Gaspar Dughet, Jean Lemaire, y los holandeses Jan Both, Herman van Swanevelt, y Jan Asselijn⁵⁴, las distintas pinturas que componían el ciclo que evocaba la vida de la antigua Roma se realizaron entre la ciudad Santa y la capital del virreinato partenopeo⁵⁵. En Roma participaron en la serie Poussin, Andrea Camassei y Giovanni Francesco Romanelli, mientras que en Nápoles lo hicieron Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione, José de Ribera, Aniello Falcone, Andrea di Lione, Cesare Francazano, Paolo Domenico Finoglia, Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo. Y Domenichino realizó una pintura para esta serie a caballo entre las dos ciudades.

Por último, la serie con escenas de la vida del Bautista, formada por seis pinturas obra de Massimo Stanzione, Artemisa Gentileschi y Paolo Finoglia, también fue realizada en Nápoles⁵⁶.

Los nuevos datos que hemos localizado respecto al tipo de instrucciones que se remitieron desde Madrid para el encargo de estas pinturas, y a cómo se enviaron paulatinamente las obras desde Italia –que superaban el centenar, si bien actualmente solo conocemos el paradero de setenta y siete⁵⁷–, nos han permitido conocer con mayor precisión los plazos en que se desarrolló, incluir en el listado de pinturas conservadas algunas obras que hasta ahora no se habían puesto en relación con este encargo, y entender el importante papel jugado por Enrique della Flut, el agente encargado de conseguir las pinturas destinadas al Buen Retiro, sobre el que recientemente se han publicado nuevos datos⁵⁸. Además de conocer

54 Véase un estado de la cuestión en T. Posada Kubissa, *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid, 2009, pp. 197-250; A. Úbeda de los Cobos, “Las pinturas de paisaje para el Palacio del Buen Retiro de Madrid”, en A. Úbeda de los Cobos *et altri* (coms.), *Roma...*, *op. cit.*, pp. 69-77; y M. Simal López, “Nuevas noticias...”, *op. cit.*, en especial pp. 247-251.

55 Respecto a esta serie, véase un estado de la cuestión en A. Úbeda de los Cobos, “El ciclo de la Historia de Roma antigua”, en A. Úbeda de los Cobos (com.): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, pp. 169-189; y S. Pierguidi: “Il ciclo dei costumi de’ Romani antichi del Buen Retiro di Madrid”, en *Storia dell’Arte*, 125-126 (2009), pp. 79-93.

56 Sobre esta serie véase A. Vannugli, “Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro”, en *Boletín del Museo del Prado*, 28 (1989), pp. 25-33; *Idem*, “Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro”, en *Storia dell’Arte*, 80 (1994), pp. 59-73; K. Christiansen y J. W. Mann (coms.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New York, 2001, pp. 405-407; y M. Simal López, “Nuevas noticias...”, *op. cit.*, en especial pp. 257-259.

57 Para estas cuestiones, remitimos a nuestra tesis doctoral.

58 D. García Cueto, “La verdadera identidad de Enrique de la Plutt, agente al servicio del II marqués de Castel Rodrigo”, en *Archivo español de arte*, 340 (2012), pp. 383-387; y S. Martínez Hernández, “Aristocracia anti-olivarismo: El proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”, en J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez y G. Versteegen (coords.), *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, 2012, 2, pp. 1147-1196.

la génesis y el destino de las pinturas del ciclo de san Juan Bautista, remitido a la corte desde Nápoles por el conde de Monterrey, a petición de su hermana, la condesa-duquesa de Olivares⁵⁹.

Respecto a la ubicación que todas estas pinturas tuvieron en el Retiro, las escasas noticias que se han conservado al respecto apuntan a que las que formaban parte de los ciclos de paisajes con eremitas y de escenas de la antigua Roma fueron colocadas en la conocida como galería de paisajes, mientras que las de la historia de san Juan Bautista se destinaron al oratorio de los monarcas.

Además de pinturas italianas, al Retiro también llegaron obras flamencas, gracias a las gestiones del cardenal-infante don Fernando, gobernador de los Países Bajos (1638-1642).

En lo tocante a las pinturas, don Fernando contribuyó a la decoración del Buen Retiro con piezas procedentes de su propia colección privada como el *Agua-dor de Sevilla* de Velázquez⁶⁰, y asimismo hizo varios encargos al taller de Rubens. Fruto de estas gestiones, el 1 de mayo de 1638 llegó a Madrid un envío que contenía ciento doce pinturas de “*paesi e pitture boscherece*” destinadas al Buen Retiro y la Torre de la Parada, entre las que se encontraban lienzos de Rubens, Sneyders y Paul del Vos⁶¹, acontecimiento del que se hicieron eco los *Avisos* de las principales cortes europeas⁶². Un año más tarde, en el mes de febrero llegó a la corte un segundo conjunto de obras en el que figuraban, entre otras, el *Juicio de Paris* de Rubens⁶³. Y posteriormente también fueron enviadas al Retiro algunas de las pin-

59 Sobre su papel en relación con las artes véase un estado de la cuestión en M. Simal López, “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”, en *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico a Napoli dal XVI al XX secolo*. Nápoles, 2013, pp. 345-365.

60 Apsley House, inv. JO40094. Sobre esta obra, J. M. Cruz Valdovinos, *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 62.

61 “Estos días vino un gentil-hombre del Sr. Infante por Inglaterra; trujo cantidad de pinturas para el Buen Retiro, que el Sr. Cardenal Infante enviaba a S. M.”. Carta de Sebastián González al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús en Sevilla, Madrid, 4 mayo 1638. RAH, Jesuitas, T. 119, fols. 392-393, publicada en “Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús...”, *op. cit.*, XIV, p. 402. Sobre este tema véase también el anejo cifrado a una carta del comendador de Sorano al sr Bali Cioli, 1 de mayo de 1638, ASE, MPPr, f. 4.963, fol. 894, citado en J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio...*, *op. cit.*, p. 138.

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

63 MP, P-1669. Sobre este encargo, M. Rooses y C. Ruelens (eds.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*. Amberes, 1887-1909, 6, p. 220.

turas adquiridas en la almoneda del célebre artista y diplomático* celebrada en 1640⁶⁴, entre las que se encontraba la tabla de las *Tres Gracias*⁶⁵.

Ese mismo año, el palacio del Buen Retiro sufrió un grave incendio que afectó a los cuartos del rey y de la reina destruyendo una torre, y a parte del cuarto de Madrid, y que en Florencia se interpretó como “una delle maggiori mortificaz[io]ni che possesse mai havere il c[on]te duca”⁶⁶.

Matías de Novoa precisó la gravedad de los daños, asegurando que “la pérdida fue grande en alhajas, particularmente en tapicerías y pinturas, mas de los que las tiraban y arrancaban de los clavos que de el fuego”⁶⁷. Desconocemos exactamente qué obras se vieron afectadas, pero sabemos que los trabajos de reconstrucción comenzaron de inmediato, y gracias a las cuentas de los reparos nos han llegado noticias sobre la disposición de algunas de las pinturas que en esa época había en el real sitio. Entre las obras que se hicieron, 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 Aragon hasta topar con la torre del Relox”, por lo que sabemos que parte de la serie de retratos encargados en 1634 se encontraban colocados en esta zona en el momento del incendio⁶⁸.

Asimismo, tenemos noticia de que en 1640 Alonso Cano, en calidad de aparejador mayor de obras del Rey⁶⁹, restauró un total de ciento sesenta lienzos “que se rompieron y maltrataron en la primera quema del Real Retiro y acompañó a Diego Velázquez en el viaxe que hizo a Castilla la Vieja quando S. M[ajesta]d se lo mando para efecto de buscar pinturas, y las que se truxeron las reparo”⁷⁰. Muy posiblemente dichos cuadros -de los que no conocemos más datos- fueron los mismos a los que se refería “Joseph de Villanueva” al solicitar el 21 de noviembre de 1645, por mandato de Felipe IV, el pasaporte necesario para que dejaran pasar libremente el carro de pinturas que Diego Velázquez llevaba a Madrid⁷¹.

64 Sobre este tema, A. Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge, 1999, pp. 144-148.

65 MP, P-1670. Sobre este tema, A. Vergara, *Las tres Gracias de Rubens*. Madrid, 2001, p. 76.

66 *Avisos de Madrid*, 3 de marzo de 1640. ASF, MPr, f. 4.964, fols. 904-905v.

67 M. de Novoa, *Historia...*, op. cit., Madrid, 1883, LXXX, pp. 191-192.

68 J. M. de Azcárate, “Noticias...”, op. cit., p. 123.

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

70 AGS, Cámara de Castilla, Memoriales, leg. 1367, citado en J. Martí y Monsó, “Diego Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja”, en *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, 1983, p. 189.

71 ACA, Consejo de Aragón, leg. 889, doc. 116.

La caída en desgracia del conde-duque de Olivares en enero de 1643 y la posterior fundición de todos los muebles y objetos de plata del real sitio como símbolo del inicio de una nueva época, dieron paso a un período de declive del Retiro en beneficio de otros palacios -principalmente el real alcázar de Madrid y Aranjuez-, que se agravó con las muertes de Isabel de Borbón en 1644, y del príncipe Baltasar Carlos dos años más tarde⁷².

Prueba de ello es que poco a poco se fueron deshaciendo algunos de los conjuntos decorativos emblemáticos que adornaban el Retiro, y en el caso de las pinturas, algunas obra de grandes autores fueron trasladadas al alcázar, en cuyo inventario redactado en 1666 ya figuraban la *Lucha de mujeres* y la *Visita de Baco-Dionisos a los hombres* de Ribera y el *Sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione, pertenecientes a la serie de pinturas de la antigua Roma⁷³, así como las *Vistas de Villa Medici* de Velázquez, la *Dánae* de Tiziano⁷⁴, o las *Tres Gracias* de Rubens⁷⁵.

El matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria en 1648 devolvió al Retiro parte de su esplendor, ya que gracias a sus jardines, a la posibilidad de navegar en el estanque y a las representaciones teatrales que tenían lugar en el real sitio, éste se convirtió en la residencia preferida de la nueva reina.

En el caso de la colección de pinturas, salvo la instalación en el palacio de alguna obra de forma puntual, como el lienzo de *Lot y sus hijas* obra de Furini que el duque Ferdinando II de Medici regaló a Felipe IV con motivo de su enlace matrimonial, y que probablemente se colgó durante la remodelación que se hizo con motivo del enlace regio⁷⁶, no tenemos constancia de traslados importantes de pinturas.

72 “A esta hora, como raudal y en torbellino, se vio correr en carros toda la plata del Retiro a la casa de la moneda, a hacer reales de ella y fundirla; los leones del salón y de las farsas, que eran doce, los bufetes, las camas, blandones, lampiones, candilones, braseros, perfumadores, punzieras y toda la demas plata del servicio”. M. de Novoa, *Historia...*, op. cit., T. LXXXVI, p. 96. En este mismo sentido, “Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús...”, op. cit., Vol. XVI, p. 506 (27 de enero de 1643).

73 Según consta en el inventario de pinturas del alcázar de 1666, los lienzos de Baco pintados, respectivamente, por Ribera y Stanzione estaban colocados en la “pieza q llaman donde Su Magd cenava” en el cuarto bajo, mientras que uno de los paisajes de Velázquez formaban parte de la decoración de la galería del ciervo, y las “gladiadoras peleando de mano de Jusepe de Ribera” estaban colgadas en la escalera del zaguanete. AGP, AG, Bellas Artes, leg. 38, exp. 2, fols. 7-7v, 49-49v, 56v, 58v-59.

74 Fue sustituida por otra *Dánae* del maestro veneciano que hasta entonces colgaba en el alcázar. Sobre este tema, véase nota 29.

75 Según consta en el inventario del alcázar de 1666, estaba colgada “en el cuarto de su magestad en la pieza de la galería baxa q cae sobre el jardin de los emperadores” (AGP, AG, Bellas Artes, leg. 38, exp. 2, fol. 58v-59). Sobre este tema, A. Vergara, *Las tres Gracias...*, op. cit., p. 76.

76 MP, P-144. Sobre esta pintura, que figura en el inventario del real sitio de 1716 bajo el asiento 378, véase *Museo del Prado. Catálogo de pinturas*. Madrid, 1996, p. 117.

Las colecciones del palacio sufrieron una nueva merma con motivo del segundo gran incendio que el Buen Retiro sufrió el 15 de marzo de 1653, y que comenzó en una chimenea del cuarto del Rey⁷⁷. Gracias a una carta inédita dirigida al duque del Infantado ese año, sabemos que los daños alcanzaron también al cuarto de la Reina, si bien apenas dos meses después del incendio ya estaba todo reconstruido, “tanta fue la prisa que en esto se puso y la superintendencia de esto corrió por el mar[qué]s de Liche”⁷⁸.

En cuanto a los reparos de los daños provocados por el incendio, tal y como señaló Azcárate, en esta ocasión Angelo Nardi fue el responsable de restaurar las pinturas⁷⁹. Además, el pintor que aparece citado en la documentación como “Benito Martín”, y cuya identidad corresponde con toda probabilidad a Benito Manuel Agüero, entregó unos paños “que hizo para el cuarto de su magestad y tribuna de Atocha”, que fueron muy alabados por Palomino⁸⁰, y también ese año se adquirió “una cortina de damasco carmesí con sus cordones de seda para la pintura de la discordia [...] por estar demasiado desnudas las tres diosas”⁸¹.

Carecemos de nuevas noticias en relación a la colección de pinturas del real sitio hasta 1656, año en que don Luis Méndez de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio y II de Heliche –que desde 1648 ocupó el cargo de alcaide interino del Retiro– solicitó fondos de forma urgente para adquirir varios cuadros. Confesando estar “tan ahogado con las obras de el Retiro”, el marqués pidió a Juan Francisco Parda al menos 6.300 reales para comprar varias pinturas, por ser “la prisa tan grande, que no da lugar al tiempo que podía tardarse en buscarse con yntereses”. Los lienzos que debían incorporarse a la decoración del palacio eran una *Venus y Adonis*⁸² y un “niño monstruo” de Ribera, así como un “retrato de un lombardo con un libro en la mano”, y una *Santa Catalina* grande de Artemisa Gentileschi⁸³.

77 Así consta en el memorial del carpintero Juan Bautista, en el que solicitaba ser incluido en la plantilla del Buen Retiro al haber asistido “últimamente a los tres incendios que ha habido en dicho Real Sitio: uno, el de la Casa, otro, en la Plaza, y el último en la chimenea del cuarto del Rey”. S. f. [1653], RAH, S. y C., 9/1075, fols. 306-307, citado en B. Cuartero y Huerta, “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, III (1968), pp. 61-62.

78 Carta de Francisco Bardaxi al duque del Infantado, Madrid, 17 de mayo de 1653. AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, c. 16, doc. 9.

79 Sobre la restauración de las pinturas, J. M. de Azcárate, “Noticias...”, *op. cit.*, p. 128.

80 Entre las obras de Agüero que Palomino menciona en su tratado, destacó mucho “los paisajes de muchas puertas y ventanas del Buen Retiro (que los grandes son de manos de unos italianos)”. Respecto a este tema, M. del M. Doval Trueba, “Los paisajes de Agüero”, en *Goya*, 286 (2002), pp. 10-14.

81 J. M. de Azcárate, “Noticias...”, *op. cit.*, p. 128.

82 Esta pintura aún se encontraba en el Retiro en 1716, año en que fue identificada con el número 97, tal como consta en el inventario del real sitio redactado ese año (Sobre este documento, véase nota 90).

83 ADA, c. 145, docs. 64 y 65, transcritos en M. del R. Falcó y Osorio, duquesa de Alba, *Documentos escogidos...* *op. cit.*, p. 487. Sobre las pinturas de Ribera, R. López Torrijos y J. L. Barrio Moya, “A propósito de Ribera y de sus coleccionistas”, en *Archivo Español de Arte*, 257 (1992), en especial pp. 46-47.

Es posible que la nueva decoración que Heliche ideó con estos cuadros estuviera relacionada con el traslado al Retiro de varias pinturas procedentes del palacio real de Valladolid realizado el 17 de octubre de 1656, si bien desconocemos de qué obras se trataban⁸⁴. Y es probable que también acabasen en el real sitio en este momento algunos de los cuadros que Velázquez escogió de la almoneda de pinturas de don Juan José de Austria celebrada en Barcelona, si bien también ignoramos su temática y autoría⁸⁵.

De 1661 data el primer inventario de pinturas del palacio que presentamos en este trabajo, y que analizaremos con detalle a continuación. Si bien solo se ha conservado de modo parcial, aporta interesantes noticias sobre la composición y el estado que presentaba la colección, y los avatares que habían sufrido algunas de sus obras.

Durante los últimos años de reinado de Felipe IV de nuevo la colección pictórica del Retiro sufrió alguna merma en beneficio de uno de los proyectos emblemáticos de la corona de esos años. En torno a 1665 algunas pinturas del real sitio, entre las que se encontraba la *Túnica de José* de Velázquez⁸⁶, se trasladaron al monasterio de San Lorenzo de El Escorial para formar parte de la nueva decoración del edificio emprendida por Velázquez.

El control y la custodia de las obras de arte del palacio del Buen Retiro en el siglo XVII, y la realización de inventarios de la colección

Si bien la redacción de los inventarios de obras de arte y bienes muebles de un real sitio no respondía a normas fijas, era habitual que estos recuentos pormenorizados se realizaran tras el fallecimiento del soberano –generalmente por cuestiones testamentarias, por lo que en esos casos solía hacerse también una tasación–, o cada vez que cambiaba el responsable de la colección, o bien tenía lugar un traslado de pieza importante o un incidente grave que requiriera verificar el estado y número de las obras que se encontraban en el palacio.

84 AGS, CSR, leg. 313, doc. 276, citado en J. M. de Azcárate, “Noticias...”, *op. cit.*, p. 129 y J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio...*, *op. cit.*, p. 123.

85 Se desconoce el destino de las pinturas de la almoneda que don Juan José de Austria celebró en Barcelona entre 1656 y 1657, y que Velázquez “ha entendido [...] que hay algunas que pueden ser a propósito para Palacio”. AGS, CSR, leg. 211, citado en E. González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*. Madrid, 2005, pp. 189-192.

86 La pintura se colocó en el capítulo vicarial. Sobre este tema véase B. Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego de Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona, 2002, pp. 49-50 y 179-180.

En el caso del Buen Retiro, el control y cuidado de las obras de arte que decoraban las distintas dependencias del real sitio eran responsabilidad del guardajoyas y del guardarropa. Estos cargos estaban bajo la autoridad directa del alcaide, y según dictaban las ordenanzas del Buen Retiro otorgadas por Felipe IV el 23 de enero de 1634 para el gobierno del real sitio, ambos oficios debían ser desempeñados por la misma persona, entre cuyas principales funciones estaba las de llevar el control de todo el “menaje, tapicería, colgaduras, pinturas, alfombras, escritorios, plata y todo lo demás que ay” en el palacio, y tenerlo debidamente inventariado⁸⁷.

Respecto a este último aspecto, crucial para conocer la composición de las colecciones que alhajaban el palacio, hasta ahora el primer inventario del Retiro del que disponíamos los investigadores era el redactado en 1701 tras la muerte de Carlos II, aunque tenemos noticia de que tras la muerte de Felipe IV, a finales de junio de 1668 hubo intención de inventariar y tasar las alhajas que habían en la guardarropa del real sitio⁸⁸.

En cuanto al inventario de bienes del real sitio realizado tras el fallecimiento del último soberano de la Casa de Austria⁸⁹. Realizado bajo la supervisión del conserje y guardarropa del real sitio, Antonio Mayers, y del pintor del rey Isidoro Arredondo, en el caso de las pinturas describe 926 obras, siguiendo el orden en que estaban colocadas. Y a pesar de que data de treinta y cinco años después del fallecimiento de Felipe IV, durante los que se sucedieron un sinnúmero de cambios e intervenciones en el edificio que afectaron a la disposición de la colección, que a su vez se vio incrementada con nuevas adquisiciones, este documento ha sido la piedra de toque sobre la que se han basado los principales estudios sobre las pinturas que alhajaban el edificio en tiempos de Felipe IV.

Quince años después, ya en el reinado de Felipe V, se redactó un nuevo inventario del Retiro con motivo de la toma de posesión de Manuel Marentes como conserje, en el que únicamente se incluyeron aquellas pinturas que pertenecían estrictamente a la jurisdicción del real sitio –dejando a un lado las que habían sido trasladadas desde el Alcázar o las que procedían de bienes incautados a nobles

87 Sobre este tema, F. J. Díaz González, *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*. Madrid, 2002, p. 262. Respecto a las funciones y el proceder del tapicero mayor, la furriera, el guardajoyas y el guardarropa durante el reinado de Felipe III, véase R. Mayoral López, “La Cámara y los oficios de la Casa”, en J. Martínez Millán y M. A. Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III. La Casa del Rey*. Madrid, 2007, I, pp. 541-571.

88 Así consta en un documento fechado el 29 de junio de 1668, conservado en el Archivo de los Duques de Medina Sidonia, leg. 831, libro 52.

89 *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*. Madrid, 1981, 3 vols. (ed. G. Fernández Bayton). Los bienes del Retiro se recogen en el vol. II, pp. 213-351.

austracistas–, que fueron identificadas con grandes cifras de color blanco que muchas aún conservan sobre su superficie⁹⁰.

Y a lo largo del siglo XVIII se sucedieron otros inventarios⁹¹, más o menos detallados, en los que quedaron recogidas las pinturas procedentes de otros reales sitios que se fueron incorporando paulatinamente al palacio, en especial tras el incendio del Alcázar en 1734 y la consiguiente transformación del Retiro en residencia oficial del monarca, que fueron reenumeradas a finales del reinado de Carlos III, cuando la colección llegó a estar formada por 1.387 pinturas⁹².

Sin embargo, y volviendo al control y composición de las colecciones del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, si bien hasta ahora no teníamos constancia de ningún documento relativo al control de la colección de obras de arte que alhajaban el palacio en esta época, gracias a distintos documentos inéditos sabemos que a comienzos de la década de 1660 se realizó un primer inventario, al menos de pinturas, que ha permanecido inédito hasta ahora y que presentamos en este trabajo.

La primera noticia que tenemos al respecto data del 1 de noviembre de 1658, fecha en que se realizó un “reconocimiento” de la colección, durante el que se procedió a dar de baja todas aquellas pinturas que ya no se encontraban en el palacio –bien porque habían sido trasladadas a otras residencias reales o porque habían quedado destruidas durante alguno de los incendios que sufrió el palacio en 1640 y 1653–, aunque desconocemos en qué consistió exactamente, y si esta revisión llegó a plasmarse en un documento escrito⁹³.

Y tres años después, con motivo del cambio de titularidad de la alcaidía del real sitio, se procedió a realizar el primer inventario formal de pinturas del Retiro.

90 El inventario de 1716 se conserva en AGP, AG, leg. 773. Para un análisis del mismo, Á. Aterido Fernández, “No sólo aspas y lises: señas de una colección de pinturas”, en Á. Aterido Fernández, J. Martínez Cuesta y J. J. Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 2004, I, pp. 228-229.

91 Sobre los distintos inventarios del Buen Retiro y las numeraciones y marcas que recibieron las pinturas con el paso del tiempo, M. Simal López, “La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro...”, *op. cit.*

92 Véase una transcripción del inventario redactado a partir de 1787 en *Inventarios reales. Carlos III. 1789*. Madrid, 1988-1991, I, pp. 257-384 (ed. F. Fernández Miranda y Lozana).

93 Así consta en uno de los fragmentos del inventario. Véase apéndice documental, doc. I, asientos 1, 2, 5, 13 y 14.

Causas de la realización del primer inventario de pinturas del Buen Retiro

Como ya hemos mencionado, el primer inventario de pinturas del palacio fue realizado en diciembre de 1661 con motivo del cambio que hubo en la titularidad del gobierno del real sitio, ya que ese año, tras la muerte en noviembre de don Luis de Haro⁹⁴, Felipe IV decidió quitar la alcaidía del Retiro a su hijo, otorgándosela en su lugar al II duque de Medina de las Torres, titular del ducado de Sanlúcar la Mayor⁹⁵.

Al parecer, el motivo del enfado del rey con don Gaspar de Guzmán había sido, entre otras cosas, “por una pintura de gran estimación que don Luis le mandó que la diese al Rey luego que muriese, que no sé qué cambalache hizo con ella que lo ha sentido mucho el Rey”⁹⁶. Dicha pintura era una *Virgen con el*

94 Don Luis se ocupó de los asuntos artísticos del Buen Retiro desde 1648 -fecha en la que fue nombrado por real cédula de 29 de diciembre de dicho año, con las mismas atribuciones y poderes que disfrutó el conde-duque de Olivares- hasta agosto de 1654, cuando delegó estas responsabilidades en su hijo don Gaspar. Sobre su figura M. B. Burke, “Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte”, en J. Brown y J. H. Elliott (dirs.), *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid, 2002, pp. 87-106; L. de Frutos Sastre, “Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta. El marqués de Heliche y la corte de Felipe IV”, en J. M. Pita Andrade (dir.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez (del 5 al 7 de abril de 2006)*. Madrid, 2006, en especial pp. 209-216; *Idem*, “El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña”, en J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Arte, música, literatura y espiritualidad*. Madrid, 2010, III, en especial pp. 1896-1903; y A. Malcolm, “En los márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648”, en O. Noble Wood, J. Roe y J. Lawrance (dirs.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid, 2011, pp. 71-95.

95 Sobre el antiguo yerno del conde-duque de Olivares véase A. Stradling, “A Spanish statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish policy, 1639-1670”, en *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 Duke of Medina de las Torres”, en *The Burlington Magazine*, 1031 (1989), pp. 132-136; M. B. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles, 1997, pp. 618-622; J. L. Barrio Moya, “Los objetos de plata del leonés don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres”, en *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)”, en *Boletín del Museo del Prado*, 45 (2009), pp. 44-71; A. E. Denunzio, “Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli”, en J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos...*, op. cit., III, pp. 1981-2003; M. Díaz Padrón, “La *Virgen con el Niño* de Van Dyck del duque de Medina de las Torres, identificada en el Monasterio de El Escorial”, en *Reales Sitios*, 189 (2011), pp. 4-15; y V. Ramírez Ruiz, “La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate”, en *Goya*, 344 (2013), pp. 208-219.

96 J. de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. Madrid, 1968, p. 256 (ed. A. Paz y Melia). Javier Portús señaló este hecho de nefastas consecuencias para Haro para demostrar

Niño y san José atribuida a Rafael, pero desconocemos por qué motivos don Gaspar se negó a ceder al monarca una obra de la que se había prendado, máxime cuando lo que estaba en juego era nada más y nada menos que la continuidad en el valimiento⁹⁷.

Todo apunta a que Heliche se resistió a aceptar su cese en el cargo que venía desempeñando oficiosamente desde 1654 por voluntad de su padre, ya que a comienzos de diciembre de 1661 Medina de las Torres aún no había tomado posesión de la alcaidía del Retiro. Para evitarse problemas, el duque no había querido hacerlo “hasta que se le entregue por inventario todo el menaje que hay en aquel Palacio, y esta es la causa de la demora”, muy probablemente debido a que el despechado don Gaspar “hizo sacar del Retiro algunas pinturas y otras cosas de estimación y habiendo ido S. M. a este Real Sitio las hechó de menos, y mandó que se visitase a todos los oficiales del para que cada uno diese cuenta de los que había sido su cargo”⁹⁸.

Desconocemos cuáles eran las pinturas que el monarca había echado en falta, pero ante esta situación Felipe IV ordenó tajantemente a Heliche el día 14 de diciembre que hiciera entrega del real sitio del Buen Retiro a Medina de las Torres, “y viendo que este mandato era urgente, por Real, juntó luego todas las llaves, y en persona las llevó y entregó a Su Majestad”⁹⁹.

Es bien conocido el episodio que don Gaspar de Guzmán protagonizó pocos meses después, y que acabó con las opciones de Heliche de poder desarrollar una prometedora carrera en la corte¹⁰⁰. Muy probablemente en venganza por la reti-

lo muy receptiva que era parte de la nobleza del momento hacia el arte de la pintura (J. Portús Pérez, “El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII”, en M. Morán Turina y B. J. García (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVIII. Vol. I. Estudios Históricos*. Madrid, 2000, p. 184).

97 Años después, la pintura acabó en el colegio de jesuitas de san Ambrosio en Valladolid, según consta en los documentos relativos a la almoneda celebrada tras la muerte del marqués L. de Frutos Sastre, *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*. Madrid, 2009, pp. 62 y 705-706.

98 BNE, Mss. 3.923, fols. 233v-234, citado en *Ibidem*, p. 156, nota 299.

99 J. de Barrionuevo, *Avisos del Madrid...*, op. cit., p. 263, *Avisos* de Madrid, 17 de diciembre de 1661. Sobre este tema y la polémica por conseguir la alcaidía del Retiro en esta época, M. A. Flórez Asensio, “La alcaidía del Buen Retiro y los festejos teatrales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVI (2006), en especial pp. 75-80; y F. J. Díaz González, *La Real Junta de Obras...*, op. cit., pp. 304-306.

100 Sobre este tema, E. Calandre Díaz, *El marqués de Heliche y el proceso del Buen Retiro*, Tesis de Licenciatura de la Universidad de Madrid, 1961; R. López Torrijos, “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, en especial p. 29; T. Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid, 2004, pp. 293-295; y M. A. Flórez Asensio, “El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los festejos reales”, en *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), en especial pp. 172-180.

rada de la confianza del rey y “para no más de quemar las tramoyas que le habían costado mucho trabajo, y que no quería que el duque de Medina de las Torres luciese con lo que a él le había costado desvelo”, en marzo de 1662 el marqués preparó un incendio en el Retiro, con el objetivo de destruir el “Salón, y salonetes inmediatos al Coliseo” en donde se debían celebrar las comedias y fiestas que se organizaron para entretener a los soberanos¹⁰¹. Aunque la carga explosiva, que debía estallar de madrugada, no llegó a encenderse, dada la proximidad del teatro con algunas estancias del soberano este acto fue interpretado como un atentado fallido contra Felipe IV¹⁰², e inmediatamente don Gaspar de Guzmán y sus colaboradores fueron arrestados.

El inventario de pinturas del Buen Retiro de 1661

En su espléndido *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Pedro de Madrazo no mencionó ningún inventario de pinturas del Buen Retiro anterior a 1701, si bien enumeró con detalle los que pudo consultar del real Alcázar de Madrid y del palacio de El Pardo redactados durante el reinado de Felipe IV¹⁰³. Es muy probable que este hecho se debiera a que ya en esa época el inventario original de pinturas del Buen Retiro redactado en 1661 se hubiera perdido, y lo único que se conservara de él fueran varios fragmentos inéditos que hemos localizado en el Archivo General de Palacio, que en total consisten en tres pliegos de papel verjurado, escritos a tinta por cada uno en sus cuatro caras, todos ellos con idéntica filigrana consistente en tres círculos superpuestos, en el que aparecen, en el central, las iniciales “CTA”, y en el inferior “C”.

Cada uno de los pliegos presenta en su primera página una cifra en los ángulos superior e inferior izquierdo, que corresponde al lugar que ocupaban dentro de la numeración general del inventario, que a juzgar por las referencias mencionadas en los fragmentos conservados debía de estar formado por al menos 29 pliegos y sus correspondientes 116 páginas, de las que hasta ahora solo hemos localizado doce.

El que denominaremos “pliego 11”, constituye un documento inédito en el que se describen cuarenta y seis pinturas¹⁰⁴. Y en los “pliegos 12 y 13”, mencio-

101 J. de Barrionuevo, *op. cit.*, p. 270, *Avisos de Madrid*, 5 de marzo de 1662, y FLG, Inv. 15.009, XIII, fols. 265-267.

102 J. de Barrionuevo, *Avisos del Madrid...*, *op. cit.*, p. 272, *Avisos de Madrid*, s. f., marzo de 1662.

103 P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Barcelona, 1884, pp. 134-138.

104 AGP, AG, leg. 38, exp. 1. Véase apéndice documental, doc. 1.

nados por Brown y Elliott, aunque sin ponerlos en relación con el inventario de pinturas del real sitio, y que durante algunos años han permanecido extraviados en el Archivo General de Palacio, se enumeran otras ciento diez obras¹⁰⁵.

Todos los pliegos, muy probablemente, son copias de un original perdido, a juzgar por la distinta grafía que presentan y por la presencia de algunas erratas, como la que aparece en uno de los asientos en donde se describe “la dança original de Tiçiano” –en clara alusión a una copia de la *Dánae* del maestro veneciano cuyo original estaba colgado en el Alcázar¹⁰⁶– y que se reitera de nuevo al margen, cuando se especifica que “la dança es copia de la orig[in]al q se llevo a Palaçio y es la goçada en lluvia de oro”¹⁰⁷.

En contra de lo que solía ser la práctica habitual, el inventario no está realizado por estancias, sino en función del modo de ingreso de las pinturas en el Buen Retiro. Este hecho se debe, muy probablemente, a que teniendo en cuenta que era el primer inventario que se realizaba, al elevado número de piezas que componían la colección y a la premura con la que seguramente fue hecho para permitir que el nuevo alcaide tomara posesión de su cargo, se decidió redactarlo utilizando los distintos listados de entrega de obras que se conservaban en el archivo del real sitio, ante la dificultad que suponía realizar un inventario detallado *ex novo*.

Aunque no tenemos constancia expresa de quién se encargó de realizar el inventario, muy probablemente debió de ser elaborado por el conserje, guardajoyas y guardarropa del real sitio, bajo cuya tutela estaban las pinturas.

En 1661 dichos cargos estaban ocupados por el flamenco Damian Goetens. Nacido en Bruselas en 1610, sabemos que era bordador, pertenecía al cuerpo de Archeros de los guardias de Corps¹⁰⁸, y anteriormente había servido la plaza de ayuda de estos oficios en el Buen Retiro¹⁰⁹. Goetens comenzó a desempeñar los

105 J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 265. Ha estado extraviado durante algunos años debido al cambio de signatura y de contenedores que ha sufrido la documentación del fondo Buen Retiro en el Archivo General de Palacio. Actualmente se conserva en la sección AG, leg. 771-3, exp. 42. Agradezco la noticia a la archivera Isabel Garzón. Véase apéndice documental, doc. 2.

106 El lienzo original de Tiziano, conservado en el Museo del Prado (P-425), aparece descrito en el cuarto bajo del Alcázar a lo largo de todo el siglo XVII. Sobre esta pintura, J. Portús Pérez, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte Española*. Madrid, 1998, p. 332.

107 Apéndice documental, doc. 2, asiento 16.

108 Sobre los archeros de corps, J. E. Hortal Muñoz, *Las Guardias Reales de los Austrias hispanos*. Madrid, 2013, pp. 149-247.

109 Respecto a la faceta de Goetens como archero, B. Cuartero y Huerta, “Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, III (1968), p. 53, refs. 25 y 26; y J. E. Hortal Muñoz, *Las Guardias Reales...*, *op. cit.*, p. 584.

cargos de conserje, guardajoyas, tapicero mayor y furriera de la casa y sitio del Buen Retiro tras el fallecimiento del anterior titular, don Pedro de Arpe y Zúñiga, el 24 de septiembre de 1649¹¹⁰. E hizo solemne juramento de los mismos el 8 de enero de 1650 en manos del por entonces alcaide, don Luis Méndez de Haro, comprometiéndose a usar y ejercer fielmente sus obligaciones y guardar y cumplir las instrucciones que para ello se le entregaron¹¹¹.

Gracias a las mencionadas instrucciones, de las que se conserva un ejemplar en la Real Academia de la Historia, sabemos que era el responsable de cambiar la decoración del real sitio de invierno a verano o viceversa y de custodiar las tapiçerías, colgaduras, camas, sillas, bufetes, pinturas “y todos los demás muebles que tocan los oficios de tapicero mayor”, que se almacenaban en la casa de la guardarrropa¹¹². Asimismo, dentro de sus obligaciones también estaba la de ocuparse de “la limpieza y conservacion della y todo el menaje, alajas y adorno que toca, a los dhos oficios”, los cuales recibió de los herederos del dicho Pedro de Arpe, “con intervencion del veedor de la dha casa y sitio para que os haga cargo, asi de lo que al pr[esen]¹⁶ ay como de lo que adelante, se os entregare”.

Tras su nombramiento, Goetens recibió las llaves de los aposentos que le estaban señalados para guardarropa y las de los cuartos reales, indicándole que cada vez que los reyes fueran a pasar al real sitio debería entregar la llave doble. Y respecto a sus honorarios, se le asignó un salario anual de 300 ducados, con 2.000 reales para la casa de aposento, médico y botica y la que tenía en el dicho sitio en que había de vivir a partir del 25 de septiembre de 1649, día siguiente del fallecimiento de su antecesor, don Pedro de Arpe¹¹³.

Sabemos que desde 1657 Goetens comenzó a compatibilizar sus obligaciones en el Retiro con el cargo de ayuda de furriera, y muy posiblemente debido a la obtención de este nuevo oficio solicitó que se le concediera la jubilación en la plaza de archero, emitiendo el Real Bureo informe favorable el 15 de julio de

110 Según consta en su expediente personal, antes de ostentar ambos cargos Pedro de Arpe fue ayuda de guardajoyas y guardarropa del Retiro. AGP, Personal, caja 1.341, exp. 40.

111 Tal y como consta en el expediente personal de Damian Goetens, la fecha de la escritura de obligación de su nuevo cargo data del 30 de enero de 1650, si bien no fue otorgada hasta el 2 de marzo de ese año. AGP, Personal, caja 436, exp. 25.

112 “Instrucciones que vos Damian Goetens haveis de guardar en el exercicio de los oficios de conserje tapicero maior guardajoyas y furriera de la casa RI de Buen Retiro en que se os he nombrado”. RAH, Mss. 9/1075, fols. 77-96.

113 Así consta en el expediente de Goetens, en donde además figura que era propietario junto con su mujer, doña Juana Sánchez Navarro, de una casa jardín en la villa de Madrid en la calle que llaman de la Hoz, de mancomún con Ana Navarro, su suegra. AGP, Personal, caja 436, exp. 25.

1658¹¹⁴. Al año siguiente, el 3 de julio de 1659, en calidad de ayuda de la furriera, Goetens recibió licencia para acompañar a don Luis de Haro a la Jornada de Fuenterrabía con motivo del matrimonio de la infanta María Teresa, en calidad de ayudante de Velázquez¹¹⁵.

Y en 1678, ya en el reinado de Carlos II, tras llevar casi cuatro décadas desempeñando sus funciones en el Retiro¹¹⁶, Goetens presentó un memorial al rey solicitando la jubilación debido a su avanzada edad, 70 años¹¹⁷. Este documento resulta de enorme interés, ya que pone de manifiesto los amplios conocimientos que según el flamenco era necesario tener en muy diversos campos -pinturas, tapiçes, mobiliario, etc.- para poder ocuparse correctamente del control y la conservación de las colecciones del Buen Retiro, y también su deseo de que estos oficios continuaran siendo desempeñados por un archero de corps, como así ocurrió en lo sucesivo, con las designaciones de Juan Baptista Bruine¹¹⁸, y posteriormente Manuel Mayers¹¹⁹.

114 F. Navarro, C. Morterero y G. Porras, *La nobleza en las armas. Noble guardia de arqueros de corps*. Madrid, 1995, p. 90.

115 Sobre este tema, J. M. Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza, 2011, p. 355.

116 Véanse algunas noticias sobre sus funciones en el Retiro durante el reinado de Carlos II en M. Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Madrid, 1997, pp. 100, 106, 139, 143, 145 y 146.

117 En dicho memorial, que fue examinado por la Junta de Obras y Bosques, Goetens declaraba que “havia 40 años que estava sirviendo como archero, y hido a todas las jornadas que el Rey nro sor (que esta en gloria) hizo al Reyno de Aragon, sitio de Lerida, y 28 años en los oficios de ajuda de furriera de palazio, conserje, guarda joyas y tapiçero mayor de la Real Casa, y sitio de Buen Retiro, con la aprouazion que es notorio”. Por su edad, se encontraba imposibilitado de continuar en los oficios referidos, y suplicaba al rey que le permitiera jubilarse, y nombrar a la persona que le debía suceder. En este sentido, Goetens hizo constar de forma expresa que su sustituto tenía que ser alguien “con la inteligencia nezesaria y que requiere tanta diversidad de alajas, pues de otra suerte seria en grave perjuiçio del Real Seriviçio de V. Mgd y de su hazienda, que es tan considerable, la que esta devaxo de su mano, como conserje, guarda joyas, y tapicero mayor, a que se devia, atender”. La solicitud de Goetens fue aceptada, y “en atencion a tan continuados y buenos serviçios” que prestó se le concedió la jubilación, y también se admitió la propuesta de nombramiento de su sucesor. En este sentido, Goetens declaró que habló con algunos que se excusaron tanto “por el corto salario que toca a dhos oficios, como por el travaxo que han de tener con ellos”, y finalmente el candidato propuesto fue Juan Baptista Bruine, natural de Amberes y también archero de la noble guarda de corps. AGP, Personal, caja 436, exp. 25.

118 Joan Baptista de Bruine ocupó estos cargos apenas durante un año, ya que debido a una enfermedad regresó a Flandes en 1680. AGP, Personal, caja 16.690, exp. 5.

119 Contraste de oro y plata de las Casa reales desde 1651, en 1681 obtuvo los cargos de conserje y guardajoyas del Buen Retiro (AGP, Personal, caja 656, exp. 30). Sobre su perfil como archero de corps, J. E. Hortal Muñoz, *Las Guardias Reales...*, op. cit., p. 749.

Análisis del inventario de pinturas del Buen Retiro de 1661

Como ya hemos mencionado, todo apunta a que el primer inventario de pinturas del Retiro fue redactado a partir de distintos listados y documentos conservados en el archivo del real sitio, en los que el principal interés radicaba en describir las obras de una forma sencilla que permitiera identificarlas con rapidez y conocer si su estado de conservación era adecuado para alhajar el palacio. Por ello, los asientos del inventario –que hemos numerado de forma facticia y continua para facilitar su consulta– tan solo incluyen, con mayor o menor detalle, el tema representado en cada pintura, su autor o la escuela a la que pertenecía, sus medidas y si disponía o no de marco. Además, en la mayoría de los casos, al margen figura el lugar en el que estaban ubicadas las obras, y en caso de que se encontrasen deterioradas, cuál había sido la causa.

En total, las pinturas que se enumeran a lo largo de los 51 asientos descritos en los fragmentos conservados del inventario de pinturas del Retiro redactado en 1661 ascienden a 156, aunque a finales del reinado de Felipe IV en el real sitio debía de haber no menos de 800 obras¹²⁰.

En cuanto a las zonas del palacio en donde estaban situadas las pinturas descritas en el inventario, por desgracia los fragmentos conservados no recogen las ubicadas en las principales salas públicas del edificio y, en especial, en el Salón de Reinos. Tan sólo enumeran parte de las obras que colgaban en los cuartos de la familia real y, puntualmente, algunas otras ubicadas en la zona “pública” del palacio, como “el saloncete” o la galería de Madrid, así como las que estaban almacenadas en el oficio de guardarropa.

Respecto a su forma de ingreso en la colección real, en su mayoría las pinturas que aparecen recogidas en el inventario fueron adquiridas en el entorno de la corte, o bien trasladadas desde el real palacio de la Ribera en Valladolid, durante la década de 1630, como se puede comprobar al cruzar las descripciones contenidas en el inventario con las cuentas relativas a las adquisiciones y los listados de los traslados de piezas para alhajar el Retiro que se han conservado relativas a esa época.

En cuanto a su temática, hay un claro predominio de la pintura de paisaje y bodegones, como era lógico en una residencia de recreo¹²¹. También encontramos

120 A. Úbeda de los Cobos, “La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro”, en A. Úbeda de los Cobos (com.), *El Palacio del Rey Planeta...*, op. cit., p. 15.

121 Carducho explicaba en su tratado que “si fuere casa de campo de recreación serán muy a propósito pintar cazas, bolaterías, pescas, países, frutas, animales diversos, trages de las naciones diferentes, ciudades y provincias; y si fuere compuesto todo debaxo de alguna ingeniosa fábula, metáfora o historia que dé gusto al sentido, y doctrina al curioso, con alguna Filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación”. V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1979, p. 330.

numerosas pinturas de batallas, así como vistas de ciudades, retratos de miembros de la dinastía, algunas representaciones de carácter histórico, obras de temática religiosa –muchas veces formando series– y un pequeño número de obras mitológicas con una fuerte presencia de desnudo.

Respecto a la autoría de las obras descritas, predominan las de escuela italiana y española. Respecto a la primera, encontramos nombres de grandes maestros antiguos de la talla de Tiziano, Veronés, Bassano o Cambiaso, si bien en algunos casos se trataba de copias y no de originales. Lo mismo ocurre con algunas pinturas atribuidas a Carracci, mientras que las descritas de Ribera son todas originales. Por desgracia, muchas otras atribuciones son más genéricas y se limitan a señalar que fueron realizadas en Roma o en Italia. Asimismo, en el inventario también se mencionan algunos autores que no hemos podido identificar, si bien probablemente eran de origen italiano o flamenco, como “Manchino de Roma”, “Bacalero”, “banderoman” o “maese Juan”.

Y en relación a las pinturas de escuela española, además de un par de cuadros de Velázquez, también se mencionan distintos lienzos atribuidos a Pedro de Orrente, Francisco Collantes, Van der Hamen –denominado en el inventario como “banderoman”–, Cristóbal de Acevedo, Matías Ximeno y “el bastardo”, apodo del pintor natural de Mallorca Juan Bastard o Bestard¹²².

Una vez trazadas las líneas generales de los fragmentos conservados del inventario de pinturas del Buen Retiro de 1661, vamos a desgranar el contenido de cada uno de ellos.

En cuanto al primero, al que nos referiremos como “pliego 11”, como ya hemos mencionado tiene una extensión de dos folios y en él se describen un total de cuarenta y cinco pinturas y una “lamina”¹²³. Las anotaciones que contiene se disponen en tres columnas, siendo la central la que concentra el grueso de la información, mientras que las laterales están reservadas a anotaciones relativas al estado y ubicación de las pinturas en 1658 y 1661, o a subsanar posibles errores de identificación.

La mayoría de los cuadros inventariados en este documento son obras de gran formato, realizadas al óleo sobre lienzo –si bien se menciona una “lámina” de cobre–, y en cuanto a su autoría, la mayoría se describen sin indicar atribución, salvo en los casos de dos pinturas de “Baçan”¹²⁴ y doce lienzos de Orrente¹²⁵.

122 J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*. Madrid, 2001, p. 96.

123 AGP, AG, leg. 38, exp. 1. Transcrito en el Apéndice documental, doc. 1.

124 Apéndice documental, doc. 1, asiento 8 y 10.

125 Apéndice documental, doc. 1, asientos 10 y 13.

Las pinturas descritas en los nueve primeros asientos fueron algunas de las seleccionadas en 1635 por Francisco de Praves del palacio de la Ribera de Valladolid para ser llevadas al Retiro¹²⁶. Entre ellos encontramos desde retratos de miembros de la Casa de Austria como los de Isabel de Valois o Margarita de Parma, a una pintura que representaba la entrada en Madrid de la reina Margarita, además de una serie de siete lienzos de batallas de las guerras de Flandes, las vistas del real sitio de Valsaín y de la isla de Goa, un cuadro de las cuatro estaciones o la *Anunciación a los pastores* de “Baçan” conservada en el Museo del Prado¹²⁷.

Algunas otras de las pinturas mencionadas formaban parte de las adquisiciones que se realizaron en 1634 para completar la decoración de distintas estancias del cuarto de Isabel de Borbón en el Retiro, que dimos a conocer hace algunos años¹²⁸. Es el caso de los cuatro cuadros grandes de Orrente mencionados en el asiento 13 del inventario, que fueron los adquiridos al corregidor Pedro de Arce. Y lo mismo sucede con la vista de Sevilla comprada a Juan Bautista de la Estera o la de París a “Agustin Çipricindo”, todas ellas descritas en el asiento 14.

Respecto a la ubicación que tenían estas obras en el Retiro en 1661, destacan las pinturas que representaban la entrada en la corte de la reina Margarita y la vista del palacio de Valsaín, colgadas en el “trasq[uar]¹⁰ del çierço”, formando parte de la decoración de exaltación dinástica que se desarrollaba en esta crujía del edificio en donde se ubicaba el Salón de Reinos. Otras se mencionan en la galería de Madrid “ençima de la puerta del salonzete” y en la pieza aneja a la escalera de los bufones, denominada así en honor a los retratos obra de Velázquez que la decoraban.

Muchas otras pinturas colgaban en los cuartos de la familia real. Es el caso de siete lienzos de las guerras de Flandes que estaban “en las alcovas de Su Mag[esta]⁴⁹”, la pintura de la escalera de Jacob que decoraba la “pieza de audiencias”, mientras que fuera lo hacía otra de las bodas de Canaá obra de Orrente que actualmente se conserva en el Museo del Hermitage¹²⁹. Asimismo, sabemos que el cuarto de la infanta Margarita estaba alhajado con ocho cuadros de paisajes, distintas vistas de ciudades -entre ellas “la discribçion de la Plaça de Palacio en

126 Sobre este tema, véase nota 44 y siguientes.

127 Apéndice documental, doc. 1, asiento 8. Francesco Bassano, *El anuncio a los pastores*. Ó/l. 126x171 cm. MP, P-24. Sobre esta pintura, J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano en España*. Madrid, 2011, pp. 154-156.

128 Sobre este tema, véase nota 33.

129 Apéndice documental, doc. 1, asiento 13. En el inventario de 1701 del Buen Retiro aparece descrita en el asiento 657 como original de Orrente. Actualmente se conserva en el Museo del Hermitage, MEE 349 (Pedro de Orrente, *El milagro de los panes y los peces*. Ó/l. 106x136 cm.).

una noche de mascara” - y un bodegón.

Asimismo, en la alcoba aneja al guardajoyas se había colgado un retrato de medio cuerpo de Margarita de Parma, mientras que otras pinturas habían sido almacenadas en el oficio de guardarropa, a pesar de que fueran obra de autores del gusto de Felipe IV, como la *Creación del Mundo* de Bassano -atribuida en el inventario a Orrente-, conservada actualmente en el Museo del Prado¹³⁰.

Además, tal y como consta en el inventario, alguna pintura del palacio había sido trasladada al vecino santuario de Atocha -muy probablemente en torno a 1653¹³¹-, frecuentemente visitado por la familia real¹³², como sucedía con una “rresureçion con la Magdalena”¹³³.

Respecto al estado de conservación de las obras en 1661, algunas habían perdido sus marcos a causa del incendio que sufrió el edificio en 1653, motivo por el que fueron dados de baja en el inventario, según ya se habían indicado en el reconocimiento de la colección que se hizo en 1658¹³⁴. Respecto al otro fragmento que se ha conservado del inventario, correspondiente a los pliegos 12 y 13, tiene una extensión de cuatro folios, y en ellos se describen ciento diez obras¹³⁵.

Las anotaciones que contiene se disponen en columnas, si bien en este caso solo en dos: una central, más ancha, en donde se concentra el grueso de la información y otra lateral, reservada a datos relativos al estado y ubicación de las pinturas en 1661.

De nuevo nos encontramos con pinturas en la mayor parte de los casos de gran formato, realizadas al óleo sobre lienzo, si bien en este fragmento del inventario sí que encontramos un elevado número de atribuciones, frente lo que sucedía

130 Apéndice documental, doc. 1, asiento 10. Taller de Bassano, *Adán y Eva en el Paraíso terrenal*. Ó/l. 99x112 cm. MP, P-6169. Aún conserva sobre su superficie la cifra “201” en blanco que recibió cuando se reenumeró la colección entre 1787 y 1789. Sobre esta pintura, J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano en España...*, op. cit., p. 55.

131 En esta fecha tenemos constancia de una libranza por la clavazón de cinco pinturas de paisaje que habían sido trasladadas a la tribuna del santuario de Atocha desde el Buen Retiro. ADA, caja 145, fol. 62.

132 Sobre este tema, AA. VV., “Espacio urbano y propaganda política: las ceremonias públicas de la monarquía y Nuestra Señora de Atocha”, en S. Madrazo y V. Pinto (coords.), *Madrid en la época moderna: espacio, sociedad y cultura*. Madrid, 1991, pp. 243 y ss; y J. Urrea Fernández y M. Aranda, “El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha en Madrid”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 77 (2011), pp. 119-140.

133 Apéndice documental, doc. 1, asiento 12.

134 Apéndice documental, doc. 1, asientos 1, 2, 5, 13 y 14.

135 AGP, AG, leg. 771-3, exp. 42. Véase apéndice documental, doc. 2.

en el anterior. Los distintos folios del inventario describen obras de maestros antiguos como Veronés¹³⁶ Luca Cambiaso¹³⁷ y Tiziano¹³⁸, además de algunas copias de paisajes atribuidos a los Carracci¹³⁹. Entre los artistas contemporáneos figuran pinturas de Ribera¹⁴⁰ y Velázquez¹⁴¹, además de otras de distintos pintores de escuela madrileña como Collantes¹⁴², Acevedo¹⁴³, Matías Jimeno¹⁴⁴, Juan de van de Hamen -denominado “Banderoman”-¹⁴⁵, o del mallorquín Bastard, apodado “el bastardo”¹⁴⁶. En el inventario también figuran nombres de otros artistas como “Manchino de Roma”¹⁴⁷, “Bacalero”¹⁴⁸, o “de maese Juan”¹⁴⁹, muy probablemente de origen italiano o flamenco pero que no hemos podido identificar con certeza, y varios lienzos descritos meramente como “cuadros hechos en Roma”¹⁵⁰ o “bodegonçillos”, “paisillos” o pinturas hechas en Italia¹⁵¹.

Las obras descritas a lo largo de este fragmento corresponden a las que fueron adquiridas por Jerónimo de Villanueva expresamente para la decoración del Retiro¹⁵².

En cuanto a los lugares en donde se ubicaban estas obras en el Retiro en 1661, respecto a las situadas en las estancias públicas del palacio destacan los “incendios” atribuidos al “Mallorquín” que decoraban la galería de Madrid¹⁵³ y seis *Castigados* de Ribera en “el Salón”¹⁵⁴. En cuanto a estas últimas pinturas, es posible que junto

136 Apéndice documental, doc. 2, asientos 17 y 24.

137 Apéndice documental, doc. 2, asiento 18.

138 Apéndice documental, doc. 2, asientos 16 y 21.

139 Apéndice documental, doc. 2, asiento 36.

140 Apéndice documental, doc. 2, asiento 19.

141 Apéndice documental, doc. 2, asiento 25.

142 Apéndice documental, doc. 2, asientos 20, 29, 30 y 31.

143 Apéndice documental, doc. 2, asientos 32 y 41.

144 Apéndice documental, doc. 2, asientos 40, 45, 46, 48-51.

145 Apéndice documental, doc. 2, asiento 34.

146 Apéndice documental, doc. 2, asiento 35.

147 Apéndice documental, doc. 2, asiento 22.

148 Apéndice documental, doc. 2, asiento 26.

149 Apéndice documental, doc. 2, asientos 38 y 44.

150 Apéndice documental, doc. 2, asiento 23.

151 Apéndice documental, doc. 2, asientos 27, 28, 33, 42 y 43.

152 Así consta en la “Relacion de los gastos de las pinturas, y otras cosas que se compraron del dinero de gastos secretos para el adorno de Buen Retiro e[n] las fiestas de San Juan y San Pedro del año 1634”. BNM, Mss. 7.797, fols. 119-121.

153 Apéndice documental, doc. 2, asiento 35.

a ellas estuviera el cuadro de los “Gigantes quando pretendían asaltar el cielo” atribuido a Tintoretto que figura en el inventario de Carlos II, y que constituye, como recientemente ha puesto de manifiesto Miguel Falomir, el primer ejemplo de la presencia en un recinto palatino de la Gigantomaquia con las Furias, con un evidente mensaje político¹⁵⁵.

Respecto a las obras que decoraban los cuartos de la familia real, destacan dos batallas “de mano del Manchino de Roma” colgadas en la alcoba de la reina¹⁵⁶ y varias pinturas de Collantes, entre ellas una de *Troya* -conservada en el Museo del Prado¹⁵⁷- y otra de “una fabula de una mujer y un satiro” que alhajaba una de las habitaciones del cuarto de la soberana cercanas a la escalera de bufones¹⁵⁸. A esta zona del edificio también daba una estancia del cuarto de la infanta Margarita decorada con varios paisajes y bodegones¹⁵⁹, temática que también se repetía en las pinturas que alhajaban el cuarto de la infanta María Teresa¹⁶⁰.

Asimismo, también se mencionan algunas obras ubicadas en las ermitas del real sitio, como una *Fábula de Adonis* colocada en el techo del nuevo salón construido en la ermita de San Pablo por Mitelli y Colonna¹⁶¹, así como varias copias de Tiziano -entre ellas la de la Dánae conservada en Apsley House¹⁶²- y algunos bodegones de factura italiana en la ermita de San Isidro -cuya advocación fun-

154 Apéndice documental, doc. 2, asiento 19.

155 En el inventario de 1701, los seis cuadros de los Condenados que actualmente se conservan en el Museo del Prado figuraban en los asientos facticios 91 (José de Ribera, *Ticio*, 1632. Ó/l. 227x301 cm. MP, P-1113), 95 (José de Ribera, *Lxión*, 1632. Ó/l. 220x301 cm. MP, P-1114.), 270 (José de Ribera (copia), *Sísifo*. Ó/l. 189x227 cm. MP, P-3942), 271 (Copia de José de Ribera, *Tántalo*. Ó/l. 190x226 cm. MP, P-3784), 272 (José de Ribera (copia), *Ticio*. Ó/l. 188x227 cm. MP, P-3941) y 273 (Copia de José de Ribera, *Lxión*. Ó/l. 190x226 cm. MP, P-3785), mientras que la supuesta Gigantomaquia está descrita en el asiento 96 (Domenico Tintoretto, *La prosperidad, o la virtud ahuyentando los males*. Ó/l. 207x140 cm. MP, 387). Sobre este tema, véase A. E. Pérez Sánchez, “Sobre los “monstruos” de Ribera, y algunas otras notas riberescas”, en *Archivo Español de Arte*, 187 (1974), en especial pp. 241-245; y M. Falomir Faus (com.), *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*. Madrid, 2014, p. 67 y 110-111.

156 Apéndice documental, doc. 2, asiento 22.

157 Apéndice documental, doc. 2, asiento 29. La pintura se conserva en el MP, P-3086 (Francisco Collantes, *Incendio de Troya*. Ó/l. 145x197 cm).

158 Apéndice documental, doc. 2, asiento 30.

159 Apéndice documental, doc. 2, asiento 26.

160 Apéndice documental, doc. 2, asientos 37-39.

161 Apéndice documental, doc. 2, asiento 24.

162 Apéndice documental, doc. 2, asiento 16. Tiziano, *Dánae*, 1551-1553. Apsley House, inv. 1901, núm. 256. Aún conserva sobre su superficie la cifra “787” escrita con números blancos, que la identificaba en el inventario de pinturas del Retiro de 1716.

dacional estaba dedicada a San Jerónimo¹⁶³.

Además, otras muchas se mencionan almacenadas en las distintas dependencias del oficio de guardarropa. Entre ellas destacan sin duda la *Túnica de José* –que algunos años más tarde, entre 1665 y 1667, fue trasladada al monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁶⁴– y la *Fragua de Vulcano* “originales de Diego Belazquez”, junto a otras, como la *Visión de Ezequiel* obra de Collantes, conservada actualmente en el Museo del Prado¹⁶⁵.

El inventario también recoge algunas obras que ya no se encontraba en el real sitio, como la fábula de Venus y Adonis atribuida a Veronés –que muy probablemente es el lienzo que actualmente se conserva en el Museo del Prado¹⁶⁶–, que en 1666 ya figuraban en el inventario de pinturas del Alcázar¹⁶⁷.

En otros casos, no se especifica el lugar en que se encontraban colocadas las pinturas, como sucede con la *Fábula de Píramo y Tisbe* atribuida a Matías Ximeno, conservada actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁶⁸. A diferencia de las pinturas incluidas en el otro fragmento del inventario, en general todas las obras mencionadas en los pliegos 12 y 13 se encontraban en buen estado de conservación.

Conclusión

El hallazgo de varios fragmentos del primer inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro realizado en 1661 aporta nueva luz al estudio de la rica colección de obras de arte reunidas en el real sitio durante el reinado de Felipe IV, y aclarar algunos aspectos de su compleja historia.

Si bien el total de las obras enumeradas en ambos fragmentos del inventario

163 Apéndice documental, doc. 2, asientos 21 y 27.

164 En el Escorial, la pintura se colocó en el capítulo vicarial. Sobre este tema, B. Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego de Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona, 2002, pp. 49-50 y 179-180.

165 Apéndice documental, doc. 2, asiento 20 (Francisco Collantes, *Visión de Ezequiel*, MP, P-666).

166 El muy probable que la pintura de Venus y Adonis atribuida a Veronés sea la que se conserva en el Museo del Prado, por la similitud de las medidas, y el estilo, a pesar del delicado estado de conservación en el que se encuentra (MP, P-5204. Anónimo italiano, *Venus y Adonis*. Siglo XVI. Ó/L. 158x117 cm.).

167 Apéndice documental, doc. 2, asiento 17. Sobre su presencia en el alcázar durante la segunda mitad del siglo XVII, J. Portús Pérez: *La Sala Reservada...*, op. cit., 1998, p. 310.

168 Apéndice documental, doc. 2, asiento 48. Matías Ximeno, *Píramo y Tisbe*. Ó/L. 118x183 cm. RABASF, inv. 420.

de pinturas del Buen Retiro redactado en 1661 tan solo asciende a 156 y en la mayoría de los casos las vagas descripciones que contiene hacen muy difícil poder identificar las pinturas en la actualidad con certeza –salvo en contadas ocasiones en que así lo permiten la notoriedad de las obras, las marcas que conservan y que permiten acreditar su pertenencia al Retiro, o sus medidas–, sin duda constituyen un documento de enorme interés tanto por la información que aportan respecto al contenido de la colección, como por las valiosas noticias que incluyen sobre la ubicación de algunas obras y los traslados y avatares que sufrieron.

Las pinturas descritas dejan ver cómo al Retiro llegaron tanto grandes obras de artistas de primera fila como otras de menor calidad, que muchas veces formaban parte de series –algunas de claro contenido político y dinástico, mientras que otras únicamente respondían a fines decorativos–, y que en 1661 ya se habían comenzado a dispersar, en beneficio de otras residencias reales.

Esperemos que en el futuro podamos localizar nuevos pliegos de este primer inventario del Buen Retiro de 1661, que igual que sucedió con la construcción y decoración del palacio, se hizo con prisa, pero que sin duda constituye un testimonio precioso para conocer con precisión cómo estaba decorada una de las residencias más interesantes del reinado de Felipe IV.

Apéndice documental

Documento 1. S.f. [1661]. Fragmento del inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro. AGP, AG, leg. 38, exp. 1.

“[Pliego] 11

Ojo
En el reconocimi[en]¹⁰ de p^o de n[oviembr]^e de 658 se hallo este lienço sin moldura y esta puesto p[o]^r s[obr]^e bentana en el trasq[uar]¹⁰ del çierço

Ojo
mando su Mag[esta]^d vajar de el cargo la moldura que dice la nota de ariba con lo demas que se allo de menos en d[ic]ho reconozim[ien]¹⁰ del v^e 9^o de 1658

[01] Mas un lienço largo pintada la calle de San Geronimo de Madrid, y en ella pintado un arco triunfal y la entrada de la reyna Doña Margarita nuestra señora con moldura dorada y negra a dho p[lieg]^o

1658

- Ojo
A los dos les falto los marcos en la quema de 15 de m[arz]º de [1]653 y estan en las alcovas de Su Mag[esta]ª
- Ojo
M[an]ª Su Mag[esta]ª vajar de el cargo los dos marcos que dize la nota de arriba con lo demas que falto de dha de dha [sic] quema
- Esta en la g[uar]ª ropa
- Esta en la alcova junto a la g[uar]ª joyas
- Esta en el trasq[uar]º del çierço del rey y esta sin moldura
- Ojo
La moldura que dize la nota de arriba m[an]ª Su Mag[esta]ª se vajas de el cargo con lo demas que se allo de menos en dho reconozim[ien]º de 1º de 9[nb]ª de 1658 como p[o]ª de dha orden de 10 de julio de 1661
- Esta en la g[uar]ª ropa
- Esta en la g[uar]ª ropalla
- Esta en la G[alerí]ª de M[adri]ª, encima de la puerta del salonzete
- [02] Mas siete lienços grandes de diferentes tamaños pintadas las Guerras de Flandes al olio con molduras doradas y negras a p[liego] 23
- [03] Mas un retrato de cuerpo entero de la reina doña Isavel de la Paz muger de la Mag[esta]ª de Ph[elip]ª Segundo moldura dorada a dho p[liego]
- [04] Mas otro retrato mas que m[edi]º cuerpo de lienço al olio de Margarita Duquesa de Parma moldura dorada y negra dho p[liego]/
- [05] Mas un lienço pintada la casa y bosq[ue]ª de Balsain moldura dorada y negra dho pliego
- [06] Mas un lienço pintada la hisla de Goa en portugal moldura dorada y negra dho p[liego]
- [07] Mas un lienço de los quatro tiempos del año sin guarnición con un perfil dorado al canto de bara y media de largo, y bara y quarta de alto, poco mas o menos a pliegos 23
- [08] + Mas otro lienço del baçan de la Aparición del Anjel a los pastores la noche del nacimiento de dos baras y quarta de largo y bara y dos terçias de alto poco mas o menos a dho p[liego]/
- [09] Mas otro retrato de una beneçiana bestida de encarnado con una mano encima de un pedestal [sic] tiene de alto bara y terçia y de ancho una bara con moldura dorada y negro a dho p[liego]

- Las seis estan fuera y las dos en la g[uar]ª ropa
- La de la creacion esta en la g[uar]ª ropa
- Estan en la p[ie]ª de junto a la escalera de los bufones
- Esta en Atocha y es en forma de pais
- Ojo
Anse reconoçido despues de la quema de 15 de m[arz]º de 653. Y en lugar de los quatro del testamento viejo se an hallado tres. el uno es la vatalla de noche de los caldeos. y el otro las bodas de Cana. y el otro una fabula de un pastor dormido y falto el otro en la d[ic]ha quema y el castillo de maus [sic] es una s[obr]ª puerta de Orente con tres figuras sentadas
- Ojo
El un quadro que falta [...] pª de la partida nota de arriba m[an]ª Su Mag[esta]ª bajar de el cargo con lo demas que se allo de menos en d[ic]ho reconozim[ien]º de 1º de 9[nb]ª de 1658
- Ojo
Palacio y Paris estan sin marco y las molduras de los otros son de pino negro y no tienen hevano y estan estos ocho q[ua]ª en el q[uar]º de la s[enor]ª infanta Margarita
- [10] Mas nuebe pinturas las ocho diferentes historias del testamento viejo de Pedro de Orente y la otra de la creacion del mundo del bazan y un pais sobre una puerta a p[liego]ª 24
- [11] Mas quatro pinturas la una de un mono y las otras tres paisillos sobrebentanas a p[liego]ª 24
- [12] Mas una pintura de la rresureçion con la Magdalena que es sobre puerta dho pliego/
- [13] Mas ocho quadros los quatro grandes de Pedro de Orent. de diferentes historias del testamento biejo y el otro de la escala de Jacob y una sobre puerta de la historia del castillo de Emaus. Y un retrato de la señora enperatriz y el otro un pais sobre una puerta a dho p[liego]
- Ojo
La vatalla y el pastor dormido estan en la g[uar]ª ropa y la escala de Jacob esta en la pieza de audiencias y las bodas de Caná esta fuera y el castillo de maus [sic] tanuien que herraron el nombre en decir un pastor con obejas y la enperatriz donde come Su Mag[esta]ª y el pais entra en el nº de los demas
- [14] Mas ocho quadros los quatro grandes de las ciudades de Sevilla Napoles Paris y Praga y otro lienço grande de la discribçion de la Plaça de Palacio en una noche de mascara y las otras tres sobrepuertas de dos paises y un ceston con fruta y todas estas pinturas se tienen sus molduras de hevano negras finxidas a p[liego]ª 24

Ojo

Los dos marcos de los dos quadros de Palazzo y Paris mando Su Mag[esta]^d vajar de el cargo con lo demas que se echo de menos en d[ic]ho reconocim[ien]^{to} de 1º de 9[nb]^{re} de 1658

Lamina que entrego D Fer[nand]^o de Salas

[15] Una lamina de cosa de tres quartas de alto guarnecida de hevano de la oracion de los reyes a p[liego]^s 26".

Documento 2. S.f. [1661]. Fragmento del inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro. AGP, AG, leg. 771-3, exp. 42.

"[Pliego] 12

Pinturas entreg[ad]as por D. Ger[óni]^{mo} de V[ill]a[nueva]

- [16] La dança [sic] es copia de la orig[in]^{al} q[ue] se llevo a Palacio y es la goçada en llubia de oro
- [17] No ay este quadro
- [18] En la g[uar]^{da} ropa
- [19] Estan en el Salon y son seis deste genero en todos y los quatro estan cargados antes desto
- [20] En la g[uar]^{da} ropa
- [21] Todos quatro estan en la hermita de San Isidro
- La dança [sic] original de Tiçiano de dos baras de largo y bara y quarta de ancho a p[liego]^s 28
- Mas un quadro original de Pablos beronis de dos baras y bara y quarta de ancho de la fabula de benus y Adonis dho p[liego]^o
- Mas una Susana del mismo tamaño que es la Adonis es de luqueto dho p[liego]^o 28
- Mas dos quadros tanvien originales de Joseph de Rivera el uno de la pena de Ysion y el otro de Sisifo de tres baras y media y tres baras dho pliego/
- Mas dos quadros de Collantes el uno de un Pais con una ciudad y unas cañas de agua de tres baras y dos y media y el otro de unos muertos rresuçitados dho p[liego]^o
- Mas quatro copias del Tiçiano de dos baras en quadro poco mas el uno de una acañeria [sic] con una benus dormida otra de un carro de baco otro de unos niños otro de un convite de los dioses este ultimo diçen que su orig[in]^{al} es de Juan Belino m[ae]str^o de Tiçiano dho p[liego]^o

- [22] Estan en la alcova de la rey[n]^a
- [23]
- [24] Ojo
Esta en San Pablo en el techo del salon que se ha hecho nuevo
- [25] Esta en la g[uar]^{da} ropa
- [26] Estan junto a la escalera de los bufones en el q[uar]^{to} de la infanta
- [27] Estan en s Isidro
- [28]
- [29] Esta en la pieça q[ue] se diçe avajo
- [30] Esta en la pieza junto a los bufones en el q[uar]^{to} de la reyna
- [31]
- [32]
- [33]
- [Pliego] 13
- [34]
- [35] Estan en la g[aleri]a de M[adri]^d q[uan]^{do} se cuelga y son unos inçendios del Mallorquin
- Mas dos batallas de dos tercias de mano del manchino de Roma pidelos el cargo g^l a p[liego]^s 29
- Mas quatro paesillos de a media bara hechos en Roma a p[liego]^s 29/
- Mas otro quadro original del mismo de la fabula de Adonis muerto de dos baras y dos y media de dho p[liego]^o
- Mas otros dos originales de Diego Belazquez el uno de la historia de Joseph y el otro de la fabula del bulcano de tres baras y m[edi]a el uno y el otro tres en quadro dho p[liego]^o
- Mas otros dos pais de Italia de mano de bacalero de bara y quarta en quadro a p[liego]^s 28
- Mas dos bodegonçillos de Italia de bara y quarta y dos tercias a dho p[liego]^o
- Mas otros dos paisillos de Italia de bara y quarta y dos tercias a dho p[liego]^o/
- Mas una troya ardiendo de Collantes de dos baras y media y bara y media a dho p[liego]^o
- Mas otro pais de los mismo con una fabula de una muger y un satiro de figuras pequeñas de dos baras en quadro de Collantes a dho p[liego]^o
- Mas otro del mismo de bara y quarta en quadro a dicho p[liego]^o
- Mas otro pais de Azevedo de la fabrica de Aren de dos baras en quadro a p[liego]^s 29
- Mas otro pais de bara y bara y quarta hecho en Italia a dho p[liego]^o/
- Mas dos fruteros de bara de largo y media de ancho de banderoman [sic] a dho p[liego]^o
- Mas veinte y dos quadros del bastardo y con otros dos que entregaron sueltos son beinte y quatro a dho pliego

- [36] Mas ocho países de a media bara los quatro copias de Anibal carache [sic] con molduras de hevano y los otros quatro hechos en Italia el uno con moldura de hevano y los otros tres molduras de pino negras a dho p[lieg]°
- [37] Estan en el q[uar]° de S. A. la infanta Theresa Mas un bodegonçillo de pezes de vara y terçia y dos terzias a p[liego]° 29/
- [38] Esta en la m[i]s[m]ª pieça Mas tres payses de bara y media y bara y quarta los dos de maese Juan y el otro de una marina con una galera a dho p[lieg]°
- [39] Esta en el q[uar]° de S. A. la sª infanta Theresa Mas otro de un jardin con una fuente de bara y quarta y siete quartas a dho p[lieg]°
- [40] En el q[uar]° de la sª Infanta Mas otros tres de mano de Mathias de bara y quarta a dho pliego
- [41] Es copia y no tiene marco y esta en la g[uar]ªropa Mas un país de la casa del campo de mano de Haçevedo del mismo tamaño a dho p[lieg]°
- [42] En la g[uar]ªropa Mas un quadro de frutas de bara y quarta y bara compañero de dos que estaban en la primera pieza hecho en Italia a p[liego]° 29/
- [43] Esta en la g[uar]ª del coliseo Mas ocho países hechos en Italia de siete quartas y dos baras a dho p[lieg]°
- [44] Mas ocho países de maese Juan de bara y quarta y bara y media el uno algo m[ay]° a dho pliego
- [45] Mas dos países de Matias de siete quartos y bara y quarta = a dho pliego
- [46] Mas otro país de Mathias de bara y bara y quarta a dho p[lieg]°
- [47] Mas ocho países de bara y media en quadro a dicho pliego/
- [48] Mas un país de bara y media y dos baras de Mathias de la fabula de Piramo y Tisbe; a pliegos 29
- [49] Mas quatro países de vara y media y dos baras de mano de Mathias a dho pliego
- [50] Mas dos algo menores de la misma m[an]°, a pliegos 30
- [51] Mas una sobrepuerta larga de la misma mano - a dho pliego”.

Bibliografía

- (1996), *Museo del Prado. Catálogo de pinturas*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E. (1969), *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- y — (1972), *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- y — (1983), *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Aterido Fernández, Á. (2004), “No sólo aspás y lises: señas de una colección de pinturas”, en Aterido Fernández, Á., Martínez Cuesta, J. y Pérez Preciado, J.J., (coords.), *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vol. 1, (25-310), Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Azcárate, J.M. de (1960), “Noticias sobre Velázquez en la corte”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 33, 132, 357-386. ISSN: 0004-0428.
- Barghahn, B. von (1986), *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, 2 vols, New York: Garland.
- Barrio Moya, J.L. (1988), “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*, vol. 28, 71, 15-26. ISSN: 0495-5773.
- Barrionuevo, J. de (1968), *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, Madrid: Castalia.
- Bassegoda i Hugas, B. (2002), *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego de Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Beaven, L. (2000), “Reni’s ‘Cupid with a bow’ and Guercino’s ‘Cupid spurning riches’ in the Prado: a gift from Camillo Massimi to Philip IV of Spain”, *The Burlington Magazine*, vol. 142, 1168, 437-441. ISSN: 0007-6287.
- Bouza Álvarez, F. (2009), “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*, vol. 27, 45, 44-71. ISSN: 0210-8143.

- Brown, J. y Elliott, J.H. (2003), *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Taurus.
- Burke, M.B. (1989), "Paintings by Ribera in the Collection of the Duque de Medina de las Torres", *The Burlington Magazine*, vol. 131, 1031, 132-136. ISSN: 0007-6287.
- (2002), "Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte", en Brown, J. y Elliott, J.H. (dirs.), *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, (87-106), Madrid: Museo del Prado.
- y Cherry, P. (1997), *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Institute.
- Calandre Díaz, E. (1961), *El marqués de Heliche y el proceso del Buen Retiro* (Tesis Doctoral, Universidad de Madrid, Madrid, España).
- Carducho, V. (1979), *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Turner.
- Caturla, M.L. (1960), "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, Tomo 33, 132, 333-356. ISSN: 0004-0428.
- (1966), "Carreño, antes que pintor, fue mercader de pinturas", *Archivo Español de Arte*, Tomo 39, 154-155, 193-194. ISSN: 0004-0428.
- Ceán Bermúdez, J.A. (2001), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*, Madrid: Akal.
- Chaves Montoya, T. (1992), "El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 4, 217-230. ISSN: 1130-5517.
- (2004), *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Cherry, P. (1999), *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid: Doce Calles.
- Christiansen, K. y Mann, J.W. (eds.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New York: The Metropolitan Museum Art.
- Cruz Valdovinos, J.M. (2011), *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (2012), "Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII", en Aparisi Laporta, L.M. (coord.), *El parque del Buen Retiro*, (167-179), Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

- Cuartero y Huerta, B. (1968), "Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 3, 51-79. ISSN: 0584-6374.
- Denunzio, A.E. (2010), "Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli", en Martínez Millán, J. y Rivero Rodríguez, M. (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Vol. 3: Arte, música, literatura y espiritualidad*, (1981-2003), Madrid: Polifemo.
- Díaz González, F.J. (2002), *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid: Dykinson.
- Díaz Padrón, M. (1995), *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo de pintura flamenca del siglo XVII*, vol. 1, Madrid: Prensa Ibérica-Museo del Prado.
- (2011), "La Virgen con el Niño de Van Dyck del duque de Medina de las Torres, identificada en el Monasterio de El Escorial", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 189. ISSN: 0486-0993.
- Domínguez Bordona, J. (1933), "Noticias para la historia del Buen Retiro", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año 10, 37, 83-90. ISSN: 0210-4342.
- Doval Trueba, M. del M. (2002), "Los paisajes de Agüero", *Goya: Revista de arte*, 286, 10-14. ISSN: 0017-2715.
- (2003), *Los "velazqueños": pintores que trabajaron en el taller de Velázquez* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0040801.pdf> (f.c. 20/05/2016).
- Falcó y Osorio, duquesa de Alba, M. del R. (1891), *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid: Imprenta de M. Tello.
- Falomir Faus, M. (ed.) (2001), *Los Bassano en la España del siglo de Oro*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- (ed.) (2014), *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- y Joannides, P. (2014), "Dánae y Venus y Adonis: origen y evolución", *Boletín del Museo del Prado*, núm. Extra. 1 (Dedicado a: "Danáe y Venus y Adonis", las primeras "poesías" de Tiziano para Felipe II), 16-51. ISSN: 0210-8143.

- Fernández Bayton, G. (ed.) (1981), *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, 3 vols., Madrid: Museo del Prado.
- Fernández Miranda y Lozana, F. (1988), *Inventarios reales. Carlos III. 1789*, vol. 1, Madrid: Patrimonio Nacional.
- Flórez Asensio, M.A. (2006), "La alcaidía del Buen Retiro y los festejos teatrales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46, 71-100. ISSN: 0584-6374.
- (2010), "El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y "Superintendente" de los festejos reales", *Anales de Historia del Arte*, 20, 145-182. ISSN: 0214-6452.
- Florit, J.M. (1906), "Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada "La Ribera" de Valladolid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 14, 162, 153-170. ISSN: 1697-6762.
- Frutos Sastre, L. de (2006), "Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta. El marqués de Heliche y la corte de Felipe IV", en Pita Andrade, J.M. (dir.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez (del 5 al 7 de abril de 2006)*, (207-269), Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2009), *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*, Madrid: Fundación Caja Madrid-Fundación Arte Hispánico.
- (2010), "El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña", en Martínez Millán, J. y Rivero Rodríguez, M. (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Vol. 3: Arte, música, literatura y espiritualidad*, (1891-1948), Madrid: Polifemo.
- García Cueto, D. (2011), "De la *Piedad* a la Virgen de las Angustias. Una copia de Miguel Ángel donada por Innocenzo Massimo para el Buen Retiro", *Goya: Revista de arte*, 336, 214-227. ISSN: 0017-2715.
- (2012), "La verdadera identidad de Enrique de la Plutt, agente al servicio del II marqués de Castel Rodrigo", *Archivo español de arte*, Tomo 85, 340, 383-387. ISSN: 0004-0428.
- García López, D. (2008), *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- García Mercadal, J. (1999), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. 3, Valladolid: Junta de Castilla y León.

- Gayangos, P. (ed.) (1862), "Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648", en *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo 14, Madrid: Real Academia de la Historia.
- González-Aller, J.I. (2006), *Catálogo-guía del Museo Naval de Madrid*, vol. 1, Madrid: Ministerio de Defensa.
- González Asenjo, E. (2005), *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Español.
- Hortal Muñoz, J.E. (2013), *Las Guardias Reales de los Austrias hispanos*, Madrid: Polifemo.
- León Pinelo, A. de (1971), *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- López Torrijos, R. (1991), "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, (27-36), Madrid: Alpuerto.
- y Barrio Moya, J.L. (1992), "A propósito de Ribera y de sus coleccionistas", *Archivo Español de Arte*, Tomo 65, 257, 37-52. ISSN: 0004-0428.
- Madrazo, P. de (1884), *Viaje artístico de tres siglos de las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona: Corteza y ca.
- Malcolm, A. (2011), "En los márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648", en Noble Wood, O., Roe, J. y Lawrance J. (dirs.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, (71-95), Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).
- Marías Franco, F. (2003), "Don Pedro de Arce, ¿coleccionista o regatón? y las *Hilanderas* de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, vol. 76, 304, 418-425. ISSN: 0004-0428.
- (2012), *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- Marín Perellón, F., Río Barredo, M.J. del, Reyes Leoz, J.L. de los y Jurado Sánchez, J. (1991), "Espacio urbano y propaganda política: las ceremonias públicas de la monarquía y Nuestra Señora de Atocha", en Madrazo, S. y Pinto, V. (coords.), *Madrid en la época moderna: espacio, sociedad y cultura*, (219-264), Madrid: Queen's University - Casa de Velázquez.

- Martí y Monsó, J. (1898-1901), *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a la provincia de Valladolid*, Valladolid: Imprenta de Leonardo Miñón.
- (1904), “Diego Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Tomo I, Año 2, 19, 333-337.
- Martínez Hernández, S. (2012), “Aristocracia anti-olivarismo: El proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”, en Martínez Millán, J., Rivero Rodríguez, M. y Versteegen, G. (coords.), *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, (1147-1196), (1147-1196), Madrid: Polifemo.
- Martínez Ripoll, A. (1981), “Juan de la Corte. Pintor flamenco en el Madrid de Calderón”, *Goya: Revista de Arte*, 161-162, 312-321. ISSN: 0017-2715.
- Mayoral López, R. (2007), “La Cámara y los oficios de la Casa”, en Martínez Millán, J. y Visceglia, M.A. (dirs.), *La monarquía de Felipe III. La Casa del Rey*, vol. 1, (459-732), Madrid: Fundación Mapfre - Instituto de Cultura.
- Navarro, F., Morterero, C. y Porras, G. (1995), *La nobleza en las armas. Noble guardia de arqueros de corps*, Madrid: Hidalguía.
- Novoa, M. de (1878), *Historia de Felipe IV*, en Vivancos, Bernabé de (ed.) *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, vol. 69, Madrid: Viuda de Calero.
- Pérez Gil, J. (2002), *El Palacio de la Ribera: recreo y boato en el Valladolid cortesano*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Pérez Preciado, J.J. (2010), *El marqués de Leganés y las artes* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Disponible en <http://eprints.sim.ucm.es/10555/1/T31085.pdf> (f.c. 20/05/2016).
- Pérez Sánchez, A.E. (1962), “Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 35, 139, 253-264. ISSN: 0004-0428.
- (1964), “Dos importantes pinturas del Barroco”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 37, 145, 7-16. ISSN: 0004-0428.
- (1974), “Sobre los “monstruos” de Ribera, y algunas otras notas riberescas”, *Archivo Español de Arte*, Tomo 47, 187, 241-248. ISSN: 0004-0428.
- (1992), *Pintura barroca española. 1600-1750*, Madrid: Cátedra.
- Pierguidi, S. (2009), “Il ciclo dei costumi de’ Romani antichi del Buen Retiro di Madrid”, *Storia dell’Arte*, 125-126, 79-93. ISSN: 0392-4513.

- Portús Pérez, J. (1996), “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9, 77-106. ISSN: 1130-4715.
- (1998), *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte Española*, Madrid: Aldeasa.
- (2000), “El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII”, en Morán Turina, M. y García, B.J. (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVIII. Vol. I. Estudios Históricos, (183-198)*, Madrid: Caja de Madrid.
- (ed.) (2007), *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- (2011), “Diego Velázquez. Vista del jardín de la Villa Medici”, en Úbeda de los Cobos, A. et al. (eds.), *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650, (170)*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- (2012), *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum.
- , García Máiquez, J. y Dávila, R. (2011), “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 29, 47, 16-39. ISSN: 0210-8143.
- Posada Kubissa, T. (2009), *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Ramírez Ruiz, V. (2013), “La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate”, *Goya: Revista del arte*, 344, 208-219. ISSN: 0017-2715.
- Rich Greer, M. y Varey, J.E. (1997), *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid: Támesis Book.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (2009-2010), “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 15-16, 135-148. ISSN: 0214-8293.
- Rooses, M. y Ruelens, C. (eds.) (1909), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, vol.6, Ambers: Veuve de Backer.
- Ruiz Manero, J.M. (1996), *Pintura italiana del siglo XVI en España. II: Rafael y su escuela*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

- (2011), *Los Bassano en España*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Salort Pons, S. (2002), *Velázquez e Italia*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Seiz Rodrigo, D. (2010), *La disimulación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV entre la razón de Estado y merced cortesana*, Madrid: Endymion.
- Simal López, M. (2011), “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”, *Archivo Español de Arte*, vol. 84, 335, 245-260. ISSN: 0004-0428.
- (2012), “La estancia en Madrid de Francesco I d’Este, VIII duque de Módena, en 1638”, en Fumagalli, E. y Signorotto, G. (eds.), *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, (197-238), Roma: Viella.
- (2013), “La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación”, en Socías, I. y Gkozgekou, D. (coords.), *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX, 1371-394*, Gijón: Trea.
- (2013), “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”, en Denunzio, A.E. y Birra, C. (coords.), *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico a Napoli dal XVI al XX secolo*, (345-365), Napoli: Intensa Sanpaolo.
- (2014), “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 García García, B. y Jonge, K. de (coords.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo en el contexto europeo (1516-1715)*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Stradling, A. (1976), “A Spanish statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish policy, 1639-1670”, *The Historical Journal*, vol. 19, 1, 1-31. ISSN: 0018-246X.
- Tormo, E. (1916), *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid: Junta de Iconografía Nacional.
- Úbeda de los Cobos, A. (coord.) (2005), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid: Museo del Prado.
- (2005) “El ciclo de la Historia de Roma antigua”, en Úbeda de los Cobos, A. (coord.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, (169-189), Madrid: Museo del Prado.

- (2011), “Las pinturas de paisaje para el Palacio del Buen Retiro de Madrid”, en Úbeda de los Cobos, A. et al. (eds.), *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650*, (69-77), Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Urrea Fernández, J. y Aranda, M. (2011), “El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha en Madrid”, *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 77, 119-140. ISSN: 1888-9751.
- Vannugli, A. (1989), “Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 10, 28, 25-33. ISSN: 0210-8143.
- (1994), “Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro”, *Storia dell’arte*, 80, 59-73. ISSN: 0392-4513.
- Vergara, A. (1999), *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001), *Las tres Gracias de Rubens*, Madrid: TE.
- Viceconte, F. (2013), *El duque de Medina de las Torres (1600-1668) entre Nápoles y Madrid: mecenazgo artístico y decadencia de la monarquía* (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, España). Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/50729> (f.c. 20/05/2016).
- Vizcaíno Villanueva, M.A. (2005), *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Wethey, H.E. (1983), *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid: Alianza.
- Zarco Cuevas, J. (1930), *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial: Imprenta del Real Monasterio.