

NUEVAS NOTICIAS SOBRE LAS PINTURAS PARA EL REAL PALACIO DEL BUEN RETIRO REALIZADAS EN ITALIA (1633-1642)*

MERCEDES SIMAL LÓPEZ
Licenciada en Historia del Arte

La localización de nuevos documentos relativos a los encargos de varias series de pinturas por parte del conde-duque de Olivares para la decoración del palacio del Buen Retiro al marqués de Castel Rodrigo, embajador en Roma, y al conde de Monterrey, virrey de Nápoles, entre 1633 y 1642 han permitido precisar la cronología y el contenido de los distintos envíos que se realizaron, ratificar la identidad de don Gaspar de Guzmán como coordinador de todo el encargo, conocer el tipo de instrucciones que intercambiaron el valido de Felipe IV y los representantes diplomáticos en Italia, e identificar el destino de algunas obras, como las del ciclo de San Juan Bautista, destinadas a decorar el oratorio del palacio.

Palabras clave: Coleccionismo; Buen Retiro; Felipe IV; Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares; Don Manuel de Moura, II marqués de Castel Rodrigo; Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey; Anacoretas; San Juan Bautista; Antigua Roma; Massimo Stanzione; Artemisa Gentileschi; Paolo Finoglia; Nicolas Poussin; Claudio de Lorena; Tejidos; Oratorio.

FURTHER NEWS ON THE PAINTINGS FOR THE BUEN RETIRO PALACE CARRIED OUT IN ITALY (1633-1642)

The location of new documents concerning the commissions by the Count-Duke of Olivares of various series of paintings for the decoration of the Buen Retiro Palace from the Marquis of Castel-Rodrigo, Spanish Ambassador to Rome, and the Count of Monterrey, Viceroy of Naples, between 1633 and 1642, have allowed for: the specification of the chronology and the contents of the different shipments; the confirmation of the role of Gaspar de Guzmán as coordinator of the entire commission; the knowledge of

* 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 placer» a residencia oficial del monarca (1700-1759)*, realizada en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Pilar Silva Maroto y la codirección de M.^a Ángeles Toajas Roger. Quiero agradecer a Isabel Aguirre, Manuel Calderón, Jorge González, Juan José Alonso, Mar Mairal, Almudena Pérez de Tudela, Antonio Ernesto Denunzio y Margarita Estella Marcos su inestimable ayuda durante la elaboración de este trabajo.

Listado de abreviaturas: ADA: Archivo de los duques de Alba; Adm: Administración General; AGP: Archivo General de Palacio; AGS: Archivo General de Simancas; AHN: Archivo Histórico Nacional; ASF: *Archivio di Stato*, Florencia; ASN: *Archivio di Stato*, Nápoles; E: Estado; *f.*: *filza*; FLG: Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano; MPr: *Mediceo del Principato*; SP: Secretarías provinciales.

the kind of instructions exchanged between Philip IV's favorite and Spanish diplomats in Italy; and the identification of the emplacement of some of the works, such as the Saint John the Baptist cycle, intended to decorate the Oratory of the Palace.

Key words: Collecting; Buen Retiro; Philip IV; Gaspar de Guzmán, count-duke of Olivares; Don Manuel de Moura, II marquis of Castel Rodrigo; Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI count of Monterrey; Anchorites; Saint John the Baptist; Ancient Rome; Massimo Stanzione; Artemisa Gentileschi; Paolo Finoglia; Nicolas Poussin; Claude Lorrain; Fabrics; Oratory.

La empresa de la construcción y posterior adorno del palacio del Buen Retiro se convirtió para el conde-duque de Olivares en una nueva vía para conseguir el favor y el beneplácito de Felipe IV, y para ello el valido puso en marcha una compleja red para conseguir alhajar, en tiempo record y con obras de la mayor calidad posible, el nuevo real sitio, que fue inaugurado el 1 de diciembre de 1633.

Entre los encargados de hacer posible los planes de don Gaspar de Guzmán en lo tocante a la decoración del Buen Retiro se encontraban el embajador hispano en Roma y el virrey de Nápoles, a los que Olivares encomendó la tarea de remitir a Madrid varias series de pinturas de paisajes con eremitas y de escenas de la antigua Roma, poniéndose en marcha de este modo la que fue calificada por Sir Francis Haskell como “la comisión extranjera más importante que tuvo lugar en Italia durante la primera mitad del siglo XVII”¹.

La localización de nuevos documentos relativos a estos encargos entre la correspondencia del marqués de Castel Rodrigo conservada en el Archivo General de Simancas y la del conde de Monterrey custodiada en el de la Casa de Alba nos han permitido precisar la cronología y el contenido de los distintos envíos de pinturas que se realizaron, además de ratificar la identidad de don Gaspar de Guzmán como coordinador de todo el encargo –en el que implicó a su mujer para poder llevarlo a cabo con mayor eficacia–, aportar nuevas noticias sobre el tipo de instrucciones que intercambiaron el valido de Felipe IV y los representantes diplomáticos en Italia –que fueron los responsables directos de la elección de los artistas y de las escenas concretas que se debían de representar–, e identificar el destino de algunas obras, como las del ciclo de pinturas de San Juan Bautista, que debían decorar el oratorio del palacio.

Los envíos de pinturas desde Roma realizados por el marqués de Castel Rodrigo

Don Manuel de Moura, II marqués de Castel Rodrigo, ocupó el cargo de embajador hispano ante la Santa Sede entre 1632 y 1642². A juzgar por la correspondencia que mantuvo con Felipe IV que hemos consultado, debía de ser una persona bastante consecuente y honesta³, poco

¹ HASKELL, F., *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, 1984 (1.ª ed. Londres-Nueva York 1963), pp. 178-179.

² Sobre su figura y los años que pasó en Roma, GARCÍA CUETO, D., “Mecenazgo y representación del marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma”, en HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Madrid, 2007, Vol. II, pp. 695-716; y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S., “*Fineza, lealtad y zelo*. Estrategias de legitimación y ascenso de la nobleza lusitana en la Monarquía Hispánica: los marqueses de Castelo Rodrigo”, en RIVERO RODRÍGUEZ, M. (coord.), *Nobleza hispana, nobleza cristiana: la Orden de San Juan*, Madrid, 2009, Vol. 2, pp. 913-960.

³ En una carta fechada en Roma el 16 de octubre de 1632 Castel Rodrigo hizo balance de su actuación como embajador y se justificó ante el rey explicando que durante su estancia en la corte romana ni se lucraba con su cargo, ni aceptaba regalos, ni permitía que le adulasen. AGS, E, leg. 3.832, doc. 88.

amigo de halagos y regalos⁴, y con gran inclinación hacia las artes. Durante los años que pasó en la Ciudad Eterna ejerció un importante mecenazgo en varias iglesias y conventos, y sabemos que tuvo relación con Borromini, quien le dedicó su *Opus Architectonicum*⁵ y a quien encargó, en colaboración con François Duquesnoy, el diseño de una capilla para su familia en la iglesia de *São Bento* en Lisboa⁶. Castel Rodrigo también se interesó por la pintura, y la correspondencia del marqués hasta ahora inédita que hemos consultado nos permite afirmar que debía de ser incluso un entendido en esta materia, a juzgar por la contundencia del juicio que emitió en 1636 cuando fray Agustín Bruneti ofreció unas pinturas a la corona. Se trataba de “seis quadros de Guido Reni famosísimo Pintor que hubo en Bolonia”⁷, pero el embajador dejó pasar la ocasión de adquirirlos al considerar que “las pinturas que ofrecía [...] no son de ninguna sustancia”⁸.

En relación con el recién creado palacio del Buen Retiro, Castel Rodrigo, además de buscar un jardinero y proveer de semillas y plantas al real sitio⁹, también se ocupó de comprar y encarar pinturas para su decoración.

Respecto a las que estaban disponibles en el mercado, tenemos constancia de que en 1633 el embajador fue invitado a ver las pinturas que había en Bagnaia “despojos de Ludovisio”¹⁰, y de que en 1639, a través del duque de Medina de las Torres –que por entonces ocupaba el cargo de virrey de Nápoles¹¹–, adquirió algunos cuadros de la testamentaria del cardenal Desiderio Scaglia, miembro de la Inquisición romana fallecido en 1639¹².

En relación con la realización de nuevas pinturas para el Retiro, siguiendo instrucciones muy someras enviadas desde Madrid, el marqués de Castel Rodrigo gestionó el encargo de una serie de lienzos de paisajes con anacoretas con la ayuda del agente Enrique della Flut. Si bien hasta ahora

⁴ Así se puede deducir de la carta que Castel Rodrigo envió al conde-duque de Olivares el 9 de octubre de 1632, en la que expuso al valido de Felipe IV cómo “la semana pasada fuimos la marquesa y yo a las tres fontanas donde estan las reliquias de los diez mártires que labraron las termas de Diocleciano. Quando volvimos a la noche truxo Ziguetti a la marquesa un recaudo [sic] del Cardenal Barberino en que decia que su Santidad habia sabido que habia ido a hurtar reliquias y que así le enviaba dos caxillas de vidrio guarnecidas de plata con algunas florecillas de oro y una imagen de la Concepcion tambien guarnecida de oro con quince diamantes, y indulgencias para todo. Yo le reprimi a Ziguetti que su Santidad saliere de la costumbre pontificia de dar guarniciones de laton y por lo que he aprendido de V. E. aborrezco presentes aun de tan poca cantidad”. FLG, Inv. 15.422, fol. 162v.

⁵ WITTKOWER, R., “The marquese of Castel Rodrigo and Borromini”, en *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, 1967, Vol. I, pp. 19-48; y CONNORS, J., “Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo”, *The Burlington Magazine*, núm. 1060, 1991, pp. 434-440.

⁶ Sobre este tema, CONNORS, J., *Ob. cit.*, y SALORT PONS, S., “Coleccionismo y patronazgo de los marqueses de Castel Rodrigo, Livio Odescalchi y Savo Mellini: el mercado artístico madrileño hacia 1680”, en AA.VV., *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 542-543.

⁷ AGS, E, leg. 3.151.

⁸ AGS, E, leg. 3.000.

⁹ AGS, E, leg. 3.150 y ASF, *MPr*, f. 4.961, s. fol. (entre el 12 de enero y el 26 de abril de 1636).

¹⁰ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 7 de mayo de 1633. AGS, E, leg. 2.997.

¹¹ Sobre su faceta como mecenas y coleccionista durante su virreinato y respecto a las pinturas que encargó para el Buen Retiro, véase BOUZA, F., “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 45, 2009, pp. 44-71; y DENUNZIO, A. E., “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). Arte, música, literatura y espiritualidad*, Madrid, 2010, Vol. III, pp. 1981-2003.

¹² El coste de las pinturas ascendió a 14.300 reales y fueron remitidas a España en abril de 1640. AHN, E, libro 91. Sobre la colección de pinturas de Scaglia y su venta posterior, RANGONI, F., “*In communis vita splendidus et munitus*. La collezione di dipinti del cardinale di Cremona Desiderio Scaglia”, *Paragone Arte*, núm. 611, 2001, pp. 47-100, e *Idem*, “Aggiornamenti romani della collezione di fra' Desiderio Scaglia”, en TOSCANO, B. (coord.), *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, San Casciano, 2005, pp. 187-199.

se conocían algunas noticias relativas a la llegada a la corte de estos cuadros en dos envíos, el coste que tuvieron y la identidad del agente que se encargó de llevarlos a Madrid, los documentos que presentamos nos han permitido datar con precisión la fecha del inicio del encargo, y conocer con exactitud los plazos en que éste se llevó a cabo, los motivos por los que se retrasó y el tipo de instrucciones que Castel Rodrigo recibió del conde-duque de Olivares para encargar las obras.

La primera noticia que tenemos al respecto procede de una carta enviada por el embajador al conde-duque de Olivares el 7 de mayo de 1633¹³. En dicha fecha, Castel Rodrigo solicitaba al valido información respecto al tamaño y al número de cuadros de ermitaños que se debían realizar, y en los que ya se estaba trabajando desde hacía algún tiempo. El embajador aseguraba que para que acertase con la serie de pinturas de eremitas, tal y como era su deseo, necesitaba saber exactamente qué número de cuadros se tenían que realizar, ya que “la de un juego entero no saben aquí la que es”, y también solicitaba que especificasen las medidas que debían de tener porque, mientras no se conociesen estos datos, “entretanto no se abran hecho muchos aunq[ue] ya se ha comenzado a poner mano en la obra d[icha]”. Por lo tanto, podemos afirmar que con anterioridad al mes de mayo de 1633 ya se había decidido encargar una serie de pinturas de anacoretas en Italia, dejando la elección de los artistas y los temas concretos a representar al marqués de Castel Rodrigo.

Carecemos de nuevas noticias al respecto hasta 1638, cuando en noviembre don Manuel de Moura escribió de nuevo desde Roma informando de que “los hermitaños quedan de partida para hazer su romería a las ermitas del Buen Retiro”¹⁴.

Esta noticia concuerda con las otras ya conocidas del pago de 50.850 reales realizado entre octubre de 1638 y enero de 1639 por “pinturas de veinte y quatro países con sus molduras doradas” enviadas a Felipe IV “con Don Henrrique de la Plutt”¹⁵, agente de Castel Rodrigo y personaje fundamental en todo el proceso, cuyo papel analizaremos más adelante, y con la cédula de paso emitida el 27 de febrero de 1639 para las siete cajas enviadas por el embajador para el Rey “en las quales bienen alg[un]as pinturas para adorno del Buen Retiro”¹⁶.

De nuevo la correspondencia inédita consultada del marqués de Castel Rodrigo nos permite saber que el segundo envío de pinturas se retrasó a causa de la falta de fondos para sufragarlo. El 2 de julio de 1639 Castel Rodrigo escribía al conde-duque de Olivares asegurándole que “en lo de las pinturas originales” que le había escrito Jerónimo de Villanueva por orden del rey trataría de agilizarlo, pero dependía de que su agente “Enrique della Flut” regresase de España, y de obtener financiación. El embajador español en Roma informaba de que sería necesario que el virrey de Nápoles le enviase dinero, ya que las deudas de gastos secretos superaban los 25.000 ducados, entre los que se incluían el pago de los lienzos de los ermitaños, y disculpaba su falta de fondos recordando que durante su embajada ya había presenciado ocho fiestas de la hacanea, con los enormes gastos que éstas conllevaban, y que “esto ha sido en años que ha sido lo mismo que estar aquí entre leones”¹⁷.

¹³ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 7 de mayo de 1633. AGS, E, leg. 2.997.

¹⁴ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 13 de noviembre de 1638. AGS, E, leg. 3.843, doc. 91.

¹⁵ AHN, E, libro 91, citado en BROWN, J. y ELLIOT, J. H., “The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine*, núm. 1007, 1987, p. 104.

¹⁶ AHN, Consejos, libro 636, fols. 484v-485, citado en MORÁN TURINA, M., “Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos”, en AA.VV., *Madrid en el contexto de lo hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, T. I, p. 552; y BERTOLOTTI, A., “Esportazioni di oggetti di Belle Arti da Roma in Spagna”, *Archivio storico della città e provincia di Roma*, 1880, IV, fasc. III, p. 283.

¹⁷ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 2 de julio de 1639. AGS, E, leg. 3.004.

El 30 de julio de 1639 el embajador informaba a Madrid de que el agente “Enrique” ya había llegado a Roma, pero no así los fondos necesarios para financiar las pinturas¹⁸. Carecemos de nuevas noticias hasta el 14 de abril de 1640, cuando Castel Rodrigo escribió de nuevo a Olivares informándole de que los cuadros que había comprado al Cardenal Scaglia los enviaría a Madrid a través del noble genovés Carlo “Giunione” Doria del Carreto, II duque de Tursi, mientras que “los del buen retiro se van haziendo con los dineros de Enrique” que el duque de Medina de las Torres le había entregado en Nápoles, y que serían remitidos a Madrid tan pronto como estuviesen acabados desde un puerto partenopeo¹⁹. Finalmente, el 10 de noviembre de 1640 Castel Rodrigo daba al conde-duque la buena noticia de que “Don Enrique queda embarcando los cuadros”²⁰.

Esta carta coincide con los datos conocidos hasta ahora, relativos al pago de este segundo lote, que ascendió a 13.950 reales²¹, y a su correspondiente cédula de paso fechada en septiembre de 1641²².

La documentación que presentamos en este trabajo permite aventurar que se produjera un tercer envío de pinturas, a juzgar por la carta remitida al marqués de Castel Rodrigo el 21 de abril de 1641 en la que se le informaba de que varios cuadros “quedaban embarcados” en Nápoles²³. Esta información completaría la noticia –ya conocida– del envío de “quatro cajas de pinturas” remitidas por el marqués de Castel Rodrigo al rey gracias a una cédula de paso fechada el 31 de julio de 1641, aunque desconocemos si también estaban destinadas al Buen Retiro²⁴.

Hasta ahora se intuía que el coordinador de los trabajos de la serie de paisajes era el flamenco “Henrique della Flut” o “Henricus van Fluete”, cuya presencia ha sido documentada en Roma desde 1633, cuando se declaraba “*familiaris et continuus commensalis*” del embajador Castel Rodrigo²⁵, si bien carecemos de más datos sobre su persona.

Gracias a las noticias que hemos localizado, podemos afirmar que debió de ser el responsable de realizar las adquisiciones y encargos de obras de arte no sólo para el marqués de Castel Rodrigo, sino también para algunos de los gobernadores españoles en Italia. Tenemos noticia de que en 1636 el duque de Alcalá²⁶, en su viaje de regreso a España tras haber ocupado el virreinato de Sicilia (1632-1635), pidió a Castel Rodrigo –su cuñado– que “Enrique” se hiciera cargo de

¹⁸ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 30 de julio de 1639. AGS, E, leg. 3.003.

¹⁹ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 14 de abril de 1640. AGS, E, leg. 3.004.

²⁰ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 10 de noviembre de 1640. AGS, E, leg. 3.005.

²¹ AHN, E, libro 91, citado en BROWN, J. y ELLIOT, J. H., *Ob. cit.*, 1987, p. 104.

²² Las pinturas fueron trasladadas a Madrid en 17 cajones. AGS, Tribunal mayor de cuentas, leg. 3.764, fols. 159-160, citado en AZCÁRATE, J. M. de, “Anales para la construcción del Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. I, 1966, p. 125.

²³ AGS, E, leg. 3.156.

²⁴ AHN, Consejos, libro 2.420, fols. 59v-60, citado en MORÁN TURINA, M., *Ob. cit.*, 1994, p. 553. Se conserva otra copia en el Archivo de la Corona de Aragón, Consejo de Aragón, leg. 638, doc. 30.

²⁵ ANSELMÍ, A., “Política e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid: I dipinti Ludivisi ed i paesaggi per il Buen Retiro”, en AA.VV., *El Mediterráneo y el arte español (Actas del XI congreso del CEHA, Valencia 1996)*, Valencia, 1998, p. 218, nota 49.

²⁶ Sobre las obras de arte adquiridas por Alcalá durante su estancia en Italia, BROWN, J. y KAGAN, R. L., “The Duke of Alcalá: his Collection and its Evolution”, *The Art Bulletin*, 1987, pp. 231-255; BURKE, M. B. y CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, Vol. I, pp. 143-146; LLEÓ CAÑAL, V., *La casa de Pilatos*, Madrid, 1998; MUÑOZ GONZÁLEZ, M. J., “Una nota sobre los intereses pictóricos del virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)”, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, 1999, pp. 59-60.



Fig. 1. Nicolas Poussin, *Paisaje con San Jerónimo*.
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2304.

los encargos que había hecho al “Bamboche” –Pieter van Laer– y al “pintor don Blas”²⁷, así como de la realización de los calcos en yeso de varias “cabezas del marq[ue]s Justiniano”, asegurando que él se fiaba más del buen criterio del agente que de el del propio Castel Rodrigo²⁸. Asimismo, a través del embajador español en Roma sabemos que en 1640 Della Flut vendió al duque de Medina de las Torres distintas pinturas y esculturas del Príncipe Ludovisi para obtener fondos con los que pagar los lienzos de ermitaños destinados al Buen Retiro²⁹.

Seguramente fue esta intuición artística del agente de Castel Rodrigo la que le hizo elegir para la realización de los paisajes del Buen Retiro a los pintores que han sido calificados como los “nuevos protagonistas de la escena romana”: Claudio de Lorena, Poussin, Gaspar Dughet, Jean Lemaire, Jan Both, Herman van Swanevelt, etc.³⁰. Buena prueba de ello es la carta escrita por el

²⁷ La identidad de este pintor continúa resultando una incógnita. Sobre este tema, BROWN, J. y KAGAN, R. L., *Ob. cit.*, p. 249, n. 16.

²⁸ Carta del duque de Alcalá al marqués de Castel Rodrigo, Génova, 8 de febrero de 1636. AHN, E, libro 95, fol. 87r y v.

²⁹ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 14 de abril de 1640. AGS, E, leg. 3.004.

³⁰ Por cuestiones de extensión nos resulta imposible incluir la amplia bibliografía relativa a las obras que realizaron los distintos artistas que participaron en el encargo. Véase un completo estado de la cuestión en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (com.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005, en especial pp. 241-284 e idem, “Las pinturas de paisaje para el Palacio del Buen Retiro de Madrid”, en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. *et. al.* (coms.), *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650*, Madrid, 2011, pp. 69-77.

agente Theodosio Henríquez al príncipe Ludovisi en 1640, en la que aseguraba que Enrique della Flut tenía a todos los pintores de Roma trabajando en pinturas de paisajes para Felipe IV, con el consiguiente enfado del duque de Medina de las Torres, que trató de hacerse –sin éxito– con los servicios de dichos artistas a través de su agente, Cosimo Fanzago, y de este modo controlar el encargo de obras para el real sitio, algo lógico teniendo en cuenta que la financiación del mismo procedía de las rentas del virreinato partenopeo, y de que estaba en juego la obtención del favor del rey³¹.

De nuevo la documentación conservada en el Archivo General de Simancas nos ha proporcionado más datos para calibrar la tarea llevada a cabo por este agente. Un despacho rubricado por Felipe IV dirigido al conde de Monterrey fechado en Aranjuez el 8 de mayo de 1642 nos informa de que “Don Henrique de la Flut ha hecho dos viajes a Roma por mi mandato a traer pinturas estatuas y otras cosas curiosas para el adorno del Palacio de Buen Retiro”, y por ello ordenaba a los virreyes de Nápoles y Sicilia que le pagasen los 156.560 reales que se le adeudaban³². Esta noticia tiene una gran importancia, ya que indica cómo el embajador Castel Rodrigo eligió para coordinar la operación de elección de artistas y de temas a una figura del mundo romano que conocía bien el panorama artístico del momento, y que fue comisionado oficialmente para comprar también esculturas, constituyendo un importante precedente para el segundo viaje de Velázquez a Italia en calidad de experto designado para la adquisición de obras de arte para la decoración de un real sitio que estaba siendo remodelado. Desgraciadamente carecemos de más detalles sobre las gestiones que Della Flut realizó de cara al Buen Retiro, en especial con las esculturas, de las que hasta ahora no tenemos constancia de compras, y de cómo transcurrieron los “dos viajes” que realizó acompañando los envíos de pinturas a España.

Los envíos de pinturas y distintos objetos remitidos desde Nápoles por el conde de Monterrey para el Buen Retiro

Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey³³, cuñado del conde-duque de Olivares por partida doble y hombre de su plena confianza, también colaboró muy activamente en la provisión de obras de arte y de todo tipo de objetos suntuarios destinados al Buen Retiro durante los años que ocupó el cargo de virrey de Nápoles (1631-1637)³⁴.

³¹ ANSELMÍ, A., “Arte, política e diplomazia: Tiziano, Corregio, Raffaello, l’investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma”, en CROPPER, E. (ed.), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, Milán, 2000, p. 119.

³² Carta de Felipe IV al conde de Monterrey, Aranjuez, 8 de mayo de 1642. AGS, SP, libro 412, fol. 172.

³³ Respecto a su labor como diplomático, RIVAS ALBALADEJO, A., “La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y RIVERO RODRÍGUEZ, M. (coords.), *Ob. cit.*, 2010, Vol. I, pp. 703-749. Sobre su perfil como coleccionista, PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “La colección de pinturas del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. 174, 1977, pp. 417-459; BURKE, M. B. y CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, pp. 146-149; ZIMMERMANN, K., “Il viceré VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631-1637)”, en COLOMER, J. L. (coord.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, 2009, pp. 277-292; GARCÍA CUETO, D., “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII”, en COLOMER, J. L. (coord.), *Ob. cit.*, 2009, pp. 297-299.

³⁴ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., “Der Graf von Monterrey, Neapel und der Buen Retiro”, en *Velázquez, Rubens, Lorrain. Museo del Prado. Malerei am Hof Philipp IV*, Bonn, 1999, pp. 84-101.



Fig. 2. Domenichino, *Exequias de un emperador*.
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2926.

Entre estos envíos destacaron, sobre todo, las distintas pinturas destinadas a decorar el palacio del Buen Retiro, que debían completar las series que comisionó el marqués de Castel Rodrigo en Roma. Se tenía constancia de que don Manuel de Fonseca encargó a Ribera “*vari quadri di Santi, e molte istorie, e favole*”³⁵, así como una serie inspirada en la antigua Roma en cuya realización participaron Domenichino, Lanfranco, Poussin, Ribera, Massimo Stanzione, Aniello Falcone, etc., y otra de la vida de San Juan Bautista compuesta por cuadros de Stanzione, Artemisa Gentileschi y Paolo Finoglia³⁶.

Las escasas noticias que se conocían hasta ahora apuntaban a que el primer envío de obras de arte remitido por Monterrey llegó a Madrid el 26 de noviembre de 1633 por la vía de Cartagena, y consistió en doce carros con pinturas de gran valor que habían sido encargadas por el virrey, aunque no hay constancia expresa de que estuvieran destinadas al Buen Retiro³⁷. Pero la mención de “pinturas de unos payses de hermitaños que embió de Nápoles el conde de Monterrey” en una descripción del real sitio de diciembre de 1633³⁸, y la noticia de que Oli-

³⁵ DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742, Vol. II, p. 5.

³⁶ Para un completo estado de la cuestión remitimos de nuevo a ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (com.), *Ob. cit.*, 2005, en especial pp. 169-239.

³⁷ *Avisos de Madrid*, 26 de noviembre de 1633. ASF, *MPr*, f. 4.959, fol. 1032 v., citado en JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999 (1.ª ed. Bonn, 1888), p. 283, sin citar procedencia, y BROWN, J. y ELLIOT, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 2003 (1.ª ed. inglesa, 1980), p. 124.

³⁸ AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 198-33, transcrito en CHAVES MONTOYA, M. T., “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. 4, 1992, nota 18, pp. 220-222.

vares “ha hecho pintar para todas aquellas galerías historias o fábulas curiosas” apuntan a que entre estas obras se encontraran las primeras pinturas del ciclo de la antigua Roma y algunas de eremitas³⁹.

No se tenía constancia de nuevos envíos de pinturas para el Buen Retiro por parte de Monterrey hasta el momento de su regreso a la corte en agosto de 1638⁴⁰. Formando parte de su voluminoso equipaje, el cuñado de Olivares trajo consigo, además de sus bienes privados –entre los que destacaban las pinturas de Ribera destinadas a su fundación de las Agustinas de Salamanca⁴¹–, las *Bacanales* de Tiziano donadas por el príncipe Ludovisi a Felipe IV⁴², así como valiosas pinturas para el Retiro que tuvieron que ser restauradas a su llegada a la corte debido a los daños que sufrieron durante la travesía⁴³.

También era conocido cómo se produjo la entrega de estas pinturas a Felipe IV, en un marco destinado a subrayar la posición preeminente del conde-duque de Olivares. Cuando Felipe IV regresaba de una jornada de caza en Guadalajara se reunió con el valido en la villa de Loeches, y allí don Gaspar entregó al soberano “*alcuni quadri di pittura di gran valore, che haveva dati a S. E. il conte di Monterey suo fratello di quelli che egli ha portato d’Italia in gran quantità; et furono molto accetti a S. M^a che sen’intente, et dicono ve ne ha uno assai celebre di Tiziano*”⁴⁴.

Pero poco más podía decirse al respecto, ya que se ignoraba cómo se produjeron los encargos y cuáles fueron las instrucciones recibidas por Monterrey relativas a las obras destinadas al nuevo real sitio.

Gracias a cinco cartas conservadas en el Archivo de la Casa de Alba remitidas desde Madrid por Inés de Zúñiga, condesa de Olivares, al conde de Monterrey y su esposa, Leonor María de Guzmán, entre junio de 1633 y julio de 1634, disponemos de nuevos datos para conocer cómo el valido de Felipe IV –que en esta ocasión delegó en su esposa todo el peso de las gestiones– solicitó ayuda a su cuñado para alhajar debidamente el palacio del Buen Retiro⁴⁵.

De la importancia de este encargo dan testimonio los dos resúmenes de las distintas instrucciones remitidas por la condesa de Olivares que se conservan en el expediente y en donde, de un golpe de vista, era posible ver los distintos pasos del proceso.

³⁹ Avisos de Madrid, 28 de abril de 1635. ASF, MPr, f. 4.960, fols. 875v-877, transcrito en MOFFIT, J. F., “Una emblemación de Felipe IV y el clave alicantino del Salón de Reinos del Buen Retiro”, en *Actas del I simposio internacional de emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, 1994, pp. 256-257.

⁴⁰ “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, Vol. XIV, p. 346. Sobre este tema, también CONIGLIO, G., *I Viceré spagnoli di Napoli*, Nápoles, 1967, p. 233.

⁴¹ MADRUGA REAL, A., *Arquitectura Barroca Salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983; *Ibidem*, “Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca”, en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SPINOSA, N. (com.), *Ribera. 1591-1652*, Madrid, 1992, pp. 107-113; DOMBROWSKI, D., “Nápoles en España: Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas y un monumento funerario desaparecido”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vols. 7-8, 1995, pp. 87-94.

⁴² Sobre este tema véase un estado de la cuestión en FARINA, V., “Sulla fortuna napoletana dei ‘Baccanali’ di Tiziano”, *Paragone*, 2007, núm. 71, pp. 11-42.

⁴³ AZCÁRATE, J. M. de, *Ob. cit.*, 1966, p.120. Véase también nota 73.

⁴⁴ Avisos de Madrid, 27 de noviembre de 1638. ASF, MPr, f. 4.964, fol. 193, citada en JUSTI, C., *Ob. cit.*, p. 283, sin citar procedencia, y WETHEY, H. E., *The paintings of Titian. III. The mythological and historical paintings*, Londres, 1975, p. 147.

⁴⁵ Quiero agradecer a José Manuel Calderón, archivero de la Casa de Alba, y a Jorge González, conservador de la colección ducal, su amabilidad y disponibilidad para la consulta de esta documentación.

La primera carta está fechada en Madrid el 14 de junio de 1633⁴⁶. En ella, la condesa de Olivares agradecía a su cuñada los presentes –suponemos que destinados al Buen Retiro– que una persona al servicio de Monterrey, Antonio de Mendoza, le había entregado el día anterior, asegurando que “no podre dezir a V. E. con palabras quan de gusto es quanto trae y el alivio y buen gusto de cada cosa”, y que “en mi vida he visto cosa mejor ni mas de buen gusto”. Además, le informaba de que el conde-duque de Olivares ordenaba que cargasen los gastos generados por la compra de estos objetos y de los que enviasen en lo sucesivo “por q[uen]^{ta} de Su Mg^{da}”, ya “que es cosa que cuesta mucho y la bolsa no es para gentilezas”, sin que para ello fuera necesario enviar orden expresa desde Madrid. De este modo, con Monterrey se siguió la práctica de cargar al Tesoro real –en concreto al capítulo de gastos secretos– los desembolsos ocasionados para alhajar el Retiro, al igual que se estaba haciendo con las adquisiciones hechas en Madrid y en Roma⁴⁷.

La siguiente carta entre ambas cuñadas fue remitida desde Madrid el 16 de noviembre de 1633⁴⁸, y a pesar de la brevedad con la que fue escrita, la condesa de Olivares no dejaba de encomendar a la de Monterrey “cuydeme V. E.^a mucho del alivio del Cuarto del Rey q esta gustadísimo de el”. Este dato es de gran interés, ya que nos indica el lugar del palacio para el que estaban destinados los distintos objetos que se estaban remitiendo desde Nápoles: las estancias que componían el apartamento de Felipe IV, que junto con las de la reina, eran las únicas del edificio que en esa fecha estaban acabadas.

Carecemos de nuevas noticias hasta el 15 de enero de 1634, fecha de la siguiente carta remitida por la condesa de Olivares a su cuñada⁴⁹, y en ella le solicita que mandase desde Nápoles varios trajes para el rey y para Olivares –que se sumarían a los que ya se habían enviado anteriormente para la reina y el príncipe–, para que pudieran lucirlos en la fiesta que tendría lugar en la noche de San Juan⁵⁰. Y de nuevo insistía en que “buelva V. E. a dezir a su marido que si puede topar resquicio como dar gusto al rey en el aliño de su quarto [en el Retiro] que será bueno haziendo para oct[ubr]^e lo que pudier y después lo demás”. Estas palabras traslucen una petición de objetos concretos que debían llegar a Madrid en el mes de octubre, si bien los documentos que acompañaban a la misiva no se han conservado.

La siguiente carta data del 19 de julio de 1634, y esta vez está dirigida al conde de Monterrey⁵¹. En una larga misiva, la condesa de Olivares informaba a su hermano de que ella y su marido habían pasado dieciocho días en el Buen Retiro junto a la familia real, durante los que se celebraron algunas fiestas, y “alláronse muy vien su mgs^t y las damas”. Tras abandonar el real sitio “hizo de aver gran sentimiento a la buelta el rey nro s^t”, quien “se entretuvo infinito”. La condesa de Olivares se complacía en explicar a su hermano cómo no faltó de nada en el aposento del rey, aunque para lograrlo el valido hizo “en ello los esfuerzos q^e si fuera del conde y no

⁴⁶ Carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey. Madrid, 14 de junio de 1633. ADA, caja 70, doc. 1.

⁴⁷ FALCÓ Y OSORIO, M. del R., duquesa de Alba, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891, p. 477, y así consta también en la memoria de gastos del duque de Medina de las Torres (AGS, SP, libro. 412, fols. 11v-12). Sobre Castel Rodrigo, véase nota 17 de este trabajo.

⁴⁸ Carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey. Madrid, 16 de noviembre de 1633. ADA, caja 70, doc. 1.

⁴⁹ Carta de la condesa de Olivares a la condesa de Monterrey. Madrid, 15 de enero de 1634. ADA, caja 70, doc. 1.

⁵⁰ Cuando este trabajo ya había sido entregado fue publicado un interesante artículo de María del Mar Doval Trueba en el que la autora había consultado parte de la documentación que aquí presentamos (“Alonso Cano y los retratos del príncipe Baltasar Carlos”, *Goya*, núm. 332, 2010, pp. 202-211, en especial pp. 204-205).

⁵¹ Carta de la condesa de Olivares al conde de Monterrey. Madrid, 19 de julio de 1634 [según consta en el registro de cartas]. ADA, caja 70, doc. 1.

suyo buen retiro”, y aseguraba que “no es credero cuan de gusto se va poniendo aq[ue]llo para lo umano y lo divino”. Después de informarle de algunas novedades de la corte, como el hecho de que el pintor –probablemente Velázquez– no hubiera concluido aún un retrato del príncipe, por lo que tomaron el que estaba destinado para el Buen Retiro, la condesa le informó de que don Antonio de Mendoza había regresado de Salamanca contrariado con las monjas que se ocupaban de la fundación instituida allí por los condes de Monterrey, y puesto que no tenía nada que hacer en Madrid le había pedido que se marchara, y que cuando se hubiera tomado una decisión al respecto regresara “con lo q^e uviese de venir para el retiro”. De nuevo este agente al servicio de Monterrey sería el responsable de acompañar hasta la corte los objetos que desde Nápoles se remitieran para el adorno del real sitio, como ya sucedió anteriormente en junio de 1633. La condesa de Olivares recalca a su hermano que era la persona más adecuada para encargarse de esta tarea, porque “no abra ninguno mas a propósito por q^e no es creyble los veros con q^e toma todo lo q^e V. E.^a le manda y lo q^e quiere a V. Ex.^a Y su cuydado es ynfinito y así es muy digno de q^e V. E.^a le aga mucha mrd.”.

Respecto a los distintos objetos que el conde de Monterrey debía remitir, y que tenían que estar en Madrid el 1 de octubre, la condesa de Olivares pedía de nuevo a su hermano que “aga lo q^e pudiere y lo q^e allá no yziere daño”, y le enviaba instrucciones muy precisas sobre las colgaduras y tejidos necesarios para decorar las estancias más importantes del Retiro, indicando cómo debían hacer juego entre ellos, y las distintas calidades que habían de tener según las estancias a las que estuvieran destinados. Doña Inés de Zúñiga señalaba “q^e es lo prinzipal parezeme q^e dezía V. E.^a q^e de la colgadura q^e avían conprado aría dos. Estas será menester q^e sean capases de colgar cada una la galería y la alcova porq^e aría fealdad no ser esto conforme. Yo envío ay señaladas las dos galerías y sus alcovas para q^e V. E.^a sepa las q^e son mas prezisas”.

Y sobre la importancia que tenía el conseguir los tejidos adecuados para revestir las paredes del cuarto del soberano da fe otra carta fechada en Madrid el 24 de julio de 1634 dirigida también al conde de Monterrey⁵². En ella la condesa de Olivares, además de informarle en cifra de la delicada situación que había generado el duque de Alba, que estaba en la corte “aborrecido de todos”, no dejaba de recordar a su hermano la disposición de las estancias del cuarto del rey que debían recibir la decoración más cuidada: “Las alcovas de buen retiro son las dos q^e están a los lados del oratorio q^e cada una cae en su galería”.

La memoria a la que aludía la condesa consiste en un listado de diecisiete folios en su versión más extensa, en donde se describen con detalle las distintas colgaduras, tejidos para mobiliario, cortinas, objetos de plata, relojes e instrumentos musicales que eran necesarios para alhajar trece piezas del cuarto del rey –de las que se indicaban las medidas del suelo, que se cubriría con alfombras–, así como los ornamentos litúrgicos, la ropa blanca y las pinturas que hacían falta para decorar el oratorio⁵³.

Respecto a las distintas estancias que componían el cuarto real, además del citado oratorio y las dos alcobas regias –a las que se alude en la documentación como pieza n.º 2 y n.º 3–, también se mencionan varias galerías –que debían ser utilizadas como sala de audiencia, a juzgar por la presencia de doseles–, varias piezas con nombres genéricos, y otras con algunas indicaciones más concretas, como la “Pieça numero 1.º que es la que cae al Jardín que mira a Toledo y a la Galería de la Reyna Nra señora”, la “Galería de la torre que cae a la plaça” o la “Pieça primera que llaman la enpanada”, que sabemos que estaba situada en el “medio trasquarto y dormitorio de

⁵² Carta de la condesa de Olivares al conde de Monterrey. Madrid, 24 de julio de 1634. ADA, caja 70, doc. 1.

⁵³ ADA, caja 70, doc. 1. Las distintas memorias presentan algunas diferencias entre sí, y sólo dos incluyen, además del listado de colgaduras para las distintas estancias del palacio del Retiro, el de objetos necesarios para la decoración del oratorio.

S. M.”⁵⁴. La falta de planos del palacio anteriores al siglo XVIII y la carencia de datos más concretos sobre la disposición del interior del edificio nos impiden conocer cómo se distribuían estas estancias del cuarto del rey, pero la información contenida en esta memoria, unida a otras descripciones de la época, nos permiten situar estas habitaciones en la zona de “fabrica nueva” del palacio, aneja al antiguo cuarto de San Jerónimo⁵⁵.

La petición por parte de la condesa de Olivares de un número tan elevado de telas ricas napolitanas para vestir los valiosos muebles que en Madrid se habían reunido para alhajar las estancias del palacio era algo lógico, si tenemos en cuenta que hasta el primer tercio del siglo XVII este tipo de tejidos continuaron siendo uno de los principales regalos diplomáticos y encargos que se hacían a Italia⁵⁶. Y además, hay que tener en cuenta que los tejidos permitían, desde un punto de vista práctico y suntuario, decorar con rapidez y esplendor los interiores palaciegos –no hay que olvidar que la inmensa mayoría de las paredes del Buen Retiro consistían en muros enjalbegados con un arrimadero de azulejos en el tercio inferior–, y al mismo tiempo ofrecían un confort visual y abrigo a las estancias, sin olvidar que al ser artículos extremadamente caros, daban una impresión de riqueza muy conveniente para expresar la preeminencia de sus propietarios⁵⁷.

Entre las piezas mencionadas figuran distintos tejidos de gran calidad y de grandes dimensiones, además de ricas sobrepuestas y sobreventanas, si bien otras estancias de menor importancia debían decorarse simplemente con “piernas”⁵⁸.

Sin duda las colgaduras más importantes eran las destinadas a la “galería n.º 2 y para las dos alcovas” regias. La condesa de Olivares insistió mucho en que todas debían de ser “de una misma manera”, y también tenían que remitirse a juego tejidos para vestir las distintas piezas del mobiliario que las amueblaban⁵⁹. Sin duda se trataba de las piezas más selectas, y debían colocarse otras iguales en “la pieza de la torre que lleva por señal la letra N”, y a ser posible también en la galería que salía a esta pieza, aunque si no fuera factible “podrá diferenciar en la color y ha de ser de figuras por ser estas las piezas principales que van señaladas con una N. en la relación”. En el caso de esta galería también serían necesarios tejidos para vestir las piezas de mobiliario que amueblaban la sala⁶⁰. Por el contrario, para “las dos piezas antes de la Galería

⁵⁴ Inventario de cristales del Palacio del Buen Retiro, 1747. AGP, Adm, leg. 773 fols. 133v.

⁵⁵ Sobre el palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, véase CATURLA, M. L., *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1947; BROWN, J. y ELLIOT, J. H., *Ob. cit.*, 2003; BARGHAHN, B. von, *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro. In the Tradition of Caesar*, New York & London, 1986, 2 vols.; BLASCO, C., *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, 2001; BLANCO MOZO, J. L., *Alonso Carbonel (1583-1669), arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, 2007, en especial pp. 299-370. Sobre el estado del palacio tras su inauguración véase SIMAL LÓPEZ, M., “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 DE JONGE, K. (coords.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo en el contexto europeo (1516-1715)*, Madrid, 2011 (en prensa).

⁵⁶ Sobre este tipo de regalos, AGUILÓ, M. P., “Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo”, en *El moble del segle XVII a Catalunya i la seva relació amb altres centres europeus*, Barcelona, 2006, pp. 37-47.

⁵⁷ Sobre este tema, RODRÍGUEZ BERNIS, S. y VILA TEJERO, M. D., “Los tejidos y el mobiliario en el Barroco. La colección del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)”, en *Ibidem*, Barcelona, 2006, pp. 57-68.

⁵⁸ Piezas de tela del ancho del telar, que rondaba entre los 50 y los 70 cm.

⁵⁹ En concreto se solicitaron “dosel. cama. una colcha para ella colchada con olor y sacadas las lavores conforme a la cama, una toalla para cubrir las almoadas todo correspondiente, [...] ocho sobremesas, quatro sillas grandes y otra para el Príncipe Nro sr y quatro almoadas a dos açes”. ADA, caja 70, doc. 1.

⁶⁰ En este caso “ha de llevar esta colgadura Dosel. seis sobremesas y quatro sillas. y otra para el Príncipe nro sr.”. ADA, caja 70, doc. 1.

número 1.º ambas que llevan por señal una O” bastarían “colgaduras de piernas y dos sobremesas”, y “las dos galerías y otra pieza que miran al çierço” y que aparecían identificadas en la relación con una “P”, “si se quisieren colgar podrá ser de colgaduras de piernas o de tapiçería y quatro sillas”.

Respecto a las cortinas para ventanas y puertas, según consta en la memoria “serían a propósito de felpa a dos haçes y largueadas”.

Entre las “diferentes cosas para el adorno de dichas piezas y otras para serviçio y gusto de sus Mag^{des}.” que la condesa de Olivares solicitó a su hermano para el cuarto del rey también se incluía un “gaván p[a]ra el Rey nro s^r de terçianela encarnada”, conforme a “la muestra bordado de plata y forrado en felpa encarnada” que enviaba desde Madrid. Además, Monterrey debía procurar para el Retiro una pieza de tejido para la mesa de trucos, 3.000 “vidrieras christalinas”, una caja “de velas de çera de Veneçia gruesas y cortas para candeleros ordinarios como los que sirven en el aposento de su magestad.”, así como distintos estantes para la pieza de la torre, realizados “a propósito de hébano y palo santo con guarnición de plata y sobre que han de sentar podrán ser pies y por ellos leones o otras figuras como pareçiere”. En el listado también se incluían candiles y candeleros, morillos y mamparas para dos chimeneas, cuatro braseros, perfumadores, albaquerillos y ramilleteros, dos relojes valorados cada uno en 500 ducados, “un rosario y oras de oro y pasta de ámbar” tasadas también en 500 ducados, así como varios instrumentos musicales de cuerda –dos guitarras, dos tiorbas y dos vihuelas–, y 6.000 escudos “en tres bolsas”, advirtiendo que si, por “la brevedad con que se deseavan o por otra causa” no se podían conseguir, se remitiera la cantidad de 25.000 ducados a fin de adquirirlos en la corte. Además, dado que había numerosas piezas de plata, el conjunto se tasó, probablemente de cara a agilizar los trámites del pago de los derechos de aduana.

Respecto a los objetos destinados para el oratorio de los soberanos, la condesa elaboró otro completo listado que incluía piezas de plata, tejidos, alfombras, ornamentos litúrgicos, ropa blanca y pinturas. En el caso de estas últimas, al igual que sucedió con las instrucciones que se remitieron desde Madrid al marqués de Castel Rodrigo, no se aludía a temática ninguna, y sólo se indicaban el número de cuadros que eran necesarios –doce en total, formando dos parejas de dos y otras dos de cuatro– y las medidas que debían tener:

“Dos quadros de a treçe pies de ancho y siete de alto
 Quatro quadros de a diez y seis pies de ancho y siete de alto
 Otros quatro quadros de pie y medio de ancho y dos de alto
 Otros dos quadros de seis pies de alto y çinco de ancho⁶¹”.

De las pinturas solicitadas, las seis primeras debían componer una serie, a juzgar por la igualdad de su altura, que llegaba casi a los dos metros. Teniendo en cuenta el número de lienzos, su más que probable temática religiosa dado su destino, sus medidas, y el conocimiento de que en Nápoles varios pintores realizaron para el conde de Monterrey una serie con escenas de la vida de San Juan Bautista en torno a 1634 o 1635 cuyas medidas encajan bastante bien con la petición hecha desde Madrid por la condesa de Olivares⁶², pensamos que las seis primeras pinturas solicitadas desde Madrid se corresponden con las cinco que actualmente se conservan en el Museo

⁶¹ Respectivamente, 364 × 196 cm., 448 × 196 cm., 42 × 48 cm. y 168 × 140 cm.

⁶² Sobre esta serie véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 452-454 y 499; VANNUGLI, A., “Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 28, 1989, pp. 25-33; *Idem*, “Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro”, *Storia dell’arte*, núm. 80, 1994, pp. 59-73.



Fig. 3. Massimo Stanzione, *La decapitación de San Juan Bautista*, Museo Nacional del Prado, P-0258.

del Prado que representan escenas de la vida del santo obra de Massimo Stanzione, Artemisa Gentileschi y Paolo Finoglio⁶³.

Hasta ahora la única mención de su existencia en el Retiro procedía del tratado de Lázaro Díaz del Valle, que menciona las pinturas de la serie realizadas por Stanzione como “cosa famosa”, y el *Nacimiento de San Juan* de Artemisa Gentileschi como “cosa excelente”⁶⁴. La falta de un ejemplar completo del inventario de pinturas del real sitio que se redactó en 1661 nos impide saber con certeza si la serie se colgó en el oratorio del rey tras su llegada a Madrid, pero es muy probable que así fuera, y que los lienzos permanecieran allí hasta el reinado de Carlos II, cuando probablemente fueron sustituidos por obras de Luca Giordano, que aún se conservaban en el oratorio en 1759⁶⁵, mientras que el ciclo de San Juan fue dispersado y colocado por entonces en una galería del palacio junto a otras pinturas encargadas en Italia en la década de 1630, como

⁶³ GENTILESCHI, A., *El nacimiento de San Juan Bautista* (P-149); STANZIONE, M., *El anuncio del nacimiento del Bautista a Zacarías* (P-256), *El Bautista se despide de sus padres* (P-291), *Predicación del Bautista en el desierto* (P-257) y *Degollación del Bautista* (P-258). La sexta se considera perdida.

⁶⁴ GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, 2008, pp. 203 y 250-251.

⁶⁵ MIRANDA, F. de, *Diarios de viaje, 1750-1758*, transcrito en CHECA CREMADES, J. L., *Madrid en la prosa de viaje II (siglo XVIII)*, Madrid, 1993, p. 74.

dejan entrever los inventarios del real sitio realizados en 1701⁶⁶ y en 1716, fecha en que las pinturas recibieron la numeración en grandes cifras blancas que algunos lienzos todavía conservan⁶⁷. Por lo tanto, el listado de pinturas encargadas para el oratorio del Buen Retiro por la condesa de Olivares en 1634 nos permite fechar el encargo de la serie de San Juan con precisión a lo largo de ese año, y señalar el oratorio del Retiro como el lugar del palacio para el que estaban destinadas dichas obras⁶⁸.

Volviendo al destino de los objetos solicitados al conde de Monterrey por su hermana, desconocemos si finalmente la petición de la condesa de Olivares se cumplió, y si las pinturas y los objetos suntuarios destinados para el cuarto del rey –cuya riqueza no pasó desapercibida en Nápoles, a juzgar por el testimonio de las *Relaciones* publicadas en la ciudad⁶⁹– llegaron a Madrid en octubre de 1634. Pero una cédula de paso fechada el 5 de mayo de 1635 concedida por Felipe IV para que cruzasen la frontera “sin abrir catar ni escudriñar los seis baúles y una cajuela que, a través de la condesa-duquesa de Sanlúcar el conde de Monterrey envía para el rey, la reina y el príncipe” nos hace pensar que su llegada se retrasó algunos meses⁷⁰.

Como ya hemos mencionado, el siguiente envío de pinturas destinadas al Retiro remitido por el conde de Monterrey debió de llegar a la corte en agosto de 1638 formando parte de su equipaje. Las cuentas conservadas en el archivo de la Casa de Alba no nos han proporcionado ningún detalle al respecto, y la documentación administrativa relativa a su equipaje tampoco hace alusión a las pinturas⁷¹. Sin embargo, una carta del representante diplomático del duque de Parma en Nápoles fechada entre las obras remitidas por Monterrey a España había “73 quadri grandi di 30 palmi in quadro per la Galeria del Re [sic]”⁷², que casi con toda probabilidad se corresponden con los lienzos que encargó en la ciudad partenopea para el real sitio con paisajes con ana-

⁶⁶ La serie de San Juan Bautista figura en el inventario del Buen Retiro redactado en 1701 bajo los asientos facticios 455, 463, 465, 467, 469 y 470. *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703* (ed. G. Fernández Bayton), Madrid, 1981, Vol. II, pp. 313-314.

⁶⁷ Es el caso del *Nacimiento de San Juan Bautista*, que aún conserva el número 471 que concuerda con el asiento del inventario de 1716 (“Num.º 471. Otra de tres varas menos quarta de largo y dos y quarta de alto con el nacimiento de Sn Ju.º Baupta de mano de Artemise Gentileschi, hixa del Cavallero Maximo con marco tallado y dorado”), y de la *Degollación*, identificado con un “456” en blanco (“Num.º 456. Otra de tres varas de largo y dos y quarta de alto con la degollazon de Sn Juan Baupta original del Cavallero Maximo con marco tallado y dorado”). AGP, Adm, leg. 773. Sobre los distintos inventarios del real sitio y los signos que permiten identificar las obras que formaron parte de la colección, véase SIMAL LÓPEZ, M., “La colección de pinturas del Palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación”, en SOCAS, I. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (coords.), *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX* (en prensa).

⁶⁸ Ante la falta de documentación, Antonio Vannugli había planteado una interesante hipótesis, seguida posteriormente por otros autores, por la que las pinturas de la serie se habrían ubicado en la ermita de San Juan. VANNUGLI, A., *Ob. cit.*, 1989 y 1994; y SCHÜTZE, S. y WILLETTE, T., *Massimo Stanzione, l'opera completa*, Nápoles, 1992, pp. 200-202.

⁶⁹ “Giunse in questo mentre il conde di Monterrey a Madrid [...] Fece egli parte al re dei ricchissimi arredi e dei quadri di eccellente pittura, che seco recati avea, avendo guarnito un appartamento di un palagio, novellamente edificato in Madrid con real magnificenza e degno di chi il fece, detto il Buon Ritiro, di cortine quadri e di vasellamenti di oro e di argento ed altri arnesi preziosissimi e di supremo valore”. CAPECELATRO, F., *Degli annali della città di Napoli: 1631-1640*, Nápoles, 1849, p. 134. Agradezco a Antonio Ernesto Denunzio haberme señalado esta referencia.

⁷⁰ AHN, Consejos, libro 636, fol. 348, 5 de mayo de 1635.

⁷¹ Se conservan la solicitud de una cédula de paso para su recámara y la plata labrada de servicio de su casa (AGS, Cámara de Castilla, leg. 1.246, 9 de febrero de 1638), así como la concesión de la misma (AHN, Consejos, libro 636, fol. 459, 5 de marzo de 1638) y el inventario de joyas que llevaba en su equipaje (*Idem*, fols. 501-503v).

⁷² Carta de Marcaurelio Massarengi, representante del duque de Parma en Nápoles, a un destinatario desconocido, 28 de abril de 1637. ASN, *Archivio Farnesiano*, f. 1.971. Agradezco de nuevo a Antonio Ernesto Denunzio el conocimiento de este documento.

coretas y escenas del mundo antiguo, que a pesar de llegar algo deteriorados a la corte por la tempestad que tuvieron que atravesar las galeras que los transportaban –y que obligó incluso a arrojar parte de la carga al mar⁷³–, pasaron a convertirse en uno de los mayores atractivos de la galería de pinturas reunidas en el palacio del Buen Retiro.

Fecha de recepción: 30-VIII-2010

Fecha de aceptación: 30-XI-2010

⁷³ “*Il s.r Conte di Monterei non era ancora partito da Gaeta e s'intende che venga a Roma. Li Galioni dove erano le sue robbe hanno corso burasca e dicono che habbiano butato in mare tutti q.li Cavalli*”. Folio sin fecha adjunto a una carta de Marcaurelio Massarengi fechada en Nápoles el 19 de noviembre de 1637. *Idem*. De nuevo agradezco esta noticia a Antonio Ernesto Denunzio.