

## **Astro que reverbera la majestad del Monarca Sol: el mecenazgo de don Luis de Haro y del marqués de Heliche en la corte de Felipe IV de España: fiestas, pinturas y espacios de recreo\***

«Del aparato de D. Luis de Haro sólo puede hacer concepto quien sabe que es el astro en este mundo en quien más de lleno reverbera y resplandece la majestad y bizarría de nuestro Monarca Sol.»

Jerónimo Barrionuevo (Paz y Meliá, 1893: vol. IV, 255).

«Quantas luzes por su gran merito [Haro] recibe del mayor Planeta del mundo con gratitud afable nos las participa y franquea.»

Gabriel Bocángel (2000: vol. II, 1072)

En sus escritos apologéticos del gobierno de la segunda mitad del reinado de Felipe IV, diversos intelectuales se basaron en el juego de palabras *Haro-ara* (*ara* en el sentido de constelación, de aureola) para referirse al valimiento de don Luis de Haro<sup>1</sup>. Autores como Jerónimo Barrionuevo (1587-c. 1671) y Gabriel Bocángel (1603-1658) emplearon la metáfora del astro que, rodeando entre otros muchos de su aureola al Monarca Sol, reverbera su luz y la expande entre los súbditos con su patronazgo y su mecenazgo artístico. Se sabe que don Luis de Haro (1603-1661) fue uno de los principales coleccionistas en la Europa de mediados del siglo XVII<sup>2</sup>, como también lo fue su hijo y sucesor don Gaspar de Haro (1629-1687), que heredó la que formó su padre y la completó con importantes adquisiciones en Madrid, en Roma y en Nápoles<sup>3</sup>. Pero ahora no interesa tanto corroborar esto último como concentrarse en los lazos de los Haro con artistas activos en la corte española (además de Velázquez). Cuanto conocemos sobre la

---

\* Una parte de este estudio se presentó en el congreso *El Rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, celebrado en la Universitat Jaume I los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2018, bajo el título «Mares y ríos en Palacio: lo acuático en las decoraciones para fiestas reales durante el valimiento de Don Luis de Haro (1643-1661)». Su elaboración se inscribe en el seno del proyecto internacional de investigación *COPIMONARCH: La copia pictórica en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII* (Proyecto I+D HAR2014-52061-P, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) organizado por la Universidad de Granada con la participación del Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), en Bruselas, y de la tesis doctoral *Francisco Rizi (1614-1685) : relations sociales et production artistique à la Cour d'Espagne*, realizada en la Université Libre de Bruxelles bajo la dirección de Manuel Couvreur.

<sup>1</sup> La figura de Luis de Haro, su valimiento y, en general, la segunda mitad del reinado de Felipe IV, han cobrado un gran interés en la literatura reciente. Ver, sobre todo Valladares, 2016 y Malcolm, 2017. Para la metáfora de los *Haro-ara*, ver Malcolm, 2016: 263, 291, 292.

<sup>2</sup> Para la talla de Luis Méndez de Haro como coleccionista y para un estudio de su colección ver Burke, 2002. Véase también Frutos, 2016.

<sup>3</sup> Sobre el perfil de don Gaspar de Haro como coleccionista y sobre su colección, ver Haskell, 1980: 190-192; Burke y Cherry, 1997: vol. I, 462-483; Frutos, 2006; Frutos, 2009.

actividad de mecenazgo artístico de padre e hijo basta para acordarles un lugar de honor en la producción artística durante el reinado de Felipe IV, particularmente en el marco de la fiesta cortesana<sup>4</sup>. En efecto, de 1648 a 1662, las fiestas celebradas en el palacio del Retiro bajo la superintendencia de ambos se encontraron entre las más brillantes y fastuosas, lejos de la imagen agonizante que anteriormente se había supuesto al período.

El cargo de superintendente era hereditario. Don Luis de Haro había heredado de su padre el título de sexto marqués del Carpio y segundo conde de Morente, y de su tío el valido Gaspar de Guzmán el título de conde de Olivares y el de marqués de Heliche, título éste que detentaba el heredero de la Casa y que pasó entonces a su hijo don Gaspar de Haro. A la muerte del conde-duque en 1645, el Rey concedió a don Luis de Haro las alcaldías de los sitios reales de El Pardo, de la Zarzuela y de Valsaín, a título de heredero del condado de Olivares (Flórez, 2006: 72). La alcaldía del Buen Retiro, en cambio, estaba unida al mayorazgo del ducado de Sanlúcar la Mayor (Díaz González, 2002: 255; Malcolm, 2017: 87-88). Hasta la resolución del pleito que debía dirimir la herencia de este título, Felipe IV acordó conceder el ejercicio de esta alcaldía a don Luis de Haro, lo que quedó refrendado por real cédula de 29 de diciembre de 1648<sup>5</sup>. Haro no sólo obtuvo el ejercicio de la alcaldía del palacio, que le otorgaba el control de la organización de las fiestas reales (Flórez, 2006), sino que también se le permitió conservar los privilegios particulares que Olivares había obtenido para ello; principalmente, el de no someter su gestión a la autoridad de la Junta de Obras y Bosques como debían hacer los alcaides de los demás sitios reales<sup>6</sup>. Esta situación permitió una libertad de acción y de gasto que dio alas al mecenazgo del valido y de su hijo durante el valimiento. El control de los Haro en la dirección artística del Buen Retiro hubiese podido llegar a su fin en 1654, cuando el pleito por el ducado de Sanlúcar la Mayor se resolvió a favor del duque de Medina de las Torres, debiendo convertirse éste en el nuevo alcaide. Sin embargo, Felipe IV decidió que su ministro conservase la alcaldía excepcionalmente de modo vitalicio (Cuartero Huerta, 1968: 52). Tras la muerte de don Luis de Haro en noviembre de 1661, la alcaldía del Buen Retiro se restableció por fin al duque en 15 de diciembre de ese año, pero, por orden expresa del rey, sin los privilegios de que gozaron Olivares y Haro (Flórez, 2006: 78-79)<sup>7</sup>. Felipe IV trató de ser salomónico, y procuró

---

<sup>4</sup> Para una serie de reflexiones sobre el mecenazgo cultural y artístico de don Luis de Haro, ver Valladares, 2016: 135-136. Para una visión global a la vez que detallada de las fiestas cortesanas durante su valimiento, ver principalmente Chaves, 2004; Frutos, 2009; Flórez, 2010: 145-182.

<sup>5</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Cédulas Reales (en adelante, AGP, CR), t. 14, ff. 212v-213r. Sobre este documento, ver Díaz González, 2002: 269; Malcolm, 2017: 89.

<sup>6</sup> AGP, CR, t. 14, ff. 141v-144v. Para este documento, véase Díaz González, 2002: 279.

<sup>7</sup> No obstante, aunque el duque de Medina de Torres ingresó en la Junta de Obras y Bosques en marzo de 1662, nunca acató la orden del rey y siguió ejerciendo *de facto* estos privilegios hasta su muerte en 1668, y tras él lo hizo

compensar a Heliche acordándole la superintendencia de las fiestas celebradas en el Alcázar<sup>8</sup>. Sin embargo, para el impetuoso hijo de su antiguo ministro no fue suficiente. El boicot frustrado del espectáculo de carnaval de 1662 organizado por Heliche en el coliseo del Buen Retiro fue la respuesta del marqués a la nueva situación<sup>9</sup>.

El estudio de las relaciones y las empresas artísticas del valido y de su hijo en Madrid, especialmente la de don Luis, se enfrenta a numerosas dificultades. En primer lugar, al haber desaparecido el archivo personal de ambos en el incendio del palacio de Buenavista en Madrid en el siglo XVIII, pero también por haber desaparecido igualmente, y casi al mismo tiempo, los archivos que recogían la labor de ambos como alcaides de los palacios del Buen Retiro y de la Zarzuela, dos de los principales escenarios donde se ejerció su mecenazgo y buena parte de la actividad artística más fastuosa de la corte en aquel período. Las informaciones sobre el mecenazgo de los Haro en las festividades del Buen Retiro son, por tanto, escasas y fragmentarias, y ofrecen muy poca información sobre los pintores y otros artistas implicados. Se trata, principalmente, de menciones en fuentes primarias, como ciertos documentos de la tesorería del marqués de Heliche que han llegado a Simancas y avisos de los cronistas. Además, a diferencia de otras cortes europeas, en Madrid no se publicaron grabados, relaciones ni descripciones de las fiestas, como tampoco de los palacios, los jardines y sus diversiones; de hecho, las pocas ilustraciones y descripciones conocidas se realizaron por iniciativa extranjera. El estudio del apoyo a pintores por parte de don Luis de Haro y de Heliche se limita, por tanto, a casos aislados y aun a conjeturas. No obstante, reunir los elementos conocidos permite establecer una serie de problemáticas, proponer enfoques nuevos y sobre todo proponer cuestiones que hasta ahora no se habían vislumbrado. El ejercicio no es sólo útil para un mejor conocimiento del mecenazgo en la corte de Felipe IV. Si la actividad política (y aún más la artística) de don Luis de Haro ha sido durante largo tiempo insuficientemente estudiada y documentada, el estado de la cuestión sobre los artistas activos en la corte española durante el siglo XVII presenta también aún importantes lagunas<sup>10</sup>. Fuera de la figura de Velázquez, que sí ha concentrado sobre ella una gran atención, la mayor parte de los pintores no ha sido objeto de

---

también su hijo el príncipe de Astillano hasta 1680. Así, la organización de los decorados de las fiestas reales se hizo fuera del control de la Junta al menos desde 1648 hasta 1680. Ver a este propósito Díaz González, 2002: 303-306 y 331-334; Chaves, 2004: 291. En 1662, el conde Monterrey fue nombrado alcaide interino de El Pardo y de Valsain. Sobre este punto, ver Díaz González, 2002: 279.

<sup>8</sup> El 20 de octubre de 1661 (decreto confirmado en 29 de diciembre siguiente), Felipe IV decretó que «que el Sr. Marques de Eliche cuide de las comedias de Palacio y de las del Retiro el Sr. Duque de Medina de las Torres»: Madrid, AGP, Sección administrativa, Leg. 667. Citado a partir de Flórez, 2006: 75. A este propósito ver también la carta de Luis de Oyanguren a Heliche de 29 de diciembre de 1661, en Greer y Varey, 1997: 92-93.

<sup>9</sup> Sobre el atentado frustrado de 1662, ver la bibliografía recogida en Martín Monge, 2017.

<sup>10</sup> Sobre los artistas de la corte de Felipe IV, ver Martínez Millán y Rivero Rodríguez, 2017.

estudios monográficos y las relaciones entre artistas y comitentes han sido, por el momento, escasamente abordadas, asumiéndose, a veces, que lo poco conocido lo es debido a su menor valor<sup>11</sup>. El ejercicio que aquí presentamos se desprende de un estudio monográfico consagrado al pintor cortesano Francisco Rizi (1614-1685), artista versátil, que contó ciertamente con la protección de Heliche y probablemente también la de su padre el valido. Versado en numerosos géneros, además de la pintura de historia, Rizi fue asimismo especialista en la pintura mural y el diseño de decorados teatrales, por lo que trabajó con ellos para divertir al Rey<sup>12</sup>.

En efecto, al período de esplendor para las fiestas de corte gracias al mecenazgo del conde-duque de Olivares (Brown y Elliott, 2016), sucedió otro de auténtico freno provocado por la crisis política de la década de 1640<sup>13</sup>, especialmente cuando la actividad teatral quedó suspendida tras la muerte de la reina Isabel en 1644 y la del príncipe heredero en 1646<sup>14</sup>. Por fin, a partir de 1648, con el matrimonio de Felipe IV con la archiduquesa Mariana, se retomaron las representaciones teatrales. La primera fiesta celebrada en la corte tras los lutos por la muerte de Isabel de Borbón tuvo lugar el 22 de diciembre de ese año, y fue organizada bajo la dirección de don Luis de Haro (Varey, 1960: 296; Chaves, 2004: 143; Zapata, 2016: 19-30)<sup>15</sup>. Se trataba de la celebración del cumpleaños de la nueva reina con una fiesta que consistió en la representación de la comedia con música *El Nuevo Olimpo* de Gabriel Bocángel (1603-1658), representada por la Infanta María Teresa y sus damas ante Felipe IV, la duquesa Margarita de Mantua y la corte en el Salón de Comedias del Alcázar<sup>16</sup>. El valido siguió la representación desde un pequeño palco con celosías colocado detrás del rey.

Ramírez de Prado y Bocángel formaban parte del mismo círculo intelectual, junto a Juan Butrón, y ambos gozaban de la protección de don Luis de Haro<sup>17</sup>. Bocángel era también pintor aficionado y formaba parte del Consejo de Hacienda, que tenía sus reuniones en el palacio del valido<sup>18</sup>. Los decorados de la fiesta de 1648 se encargaron a los pintores Francisco Rizi y Pedro Núñez del Valle (Chaves, 2004: 143; Zapata, 2016: 19-30). Para Rizi, éste fue el inicio de una larga carrera al servicio de los Haro, que se prolongó con la celebración de la entrada real el

---

<sup>11</sup> Para los artistas de las cortes de Carlos II y Felipe V, ver Aterido, 2015.

<sup>12</sup> A este propósito, ver Lobato, 2009.

<sup>13</sup> "Con la caída de Olivares el Retiro quedó envuelto en silencio", ver Brown y Elliott, 2016: 327.

<sup>14</sup> Sobre el cierre de los teatros y su reapertura, ver Malcolm, 2006.

<sup>15</sup> Varios autores señalan erróneamente el año 1649 como fecha de la representación.

<sup>16</sup> El texto se publicó en 1649. Véase Bocángel, 2000.

<sup>17</sup> Sobre estos círculos, ver Cayuela, 2013. Sobre la afición de Haro a la literatura y su relación con los escritores, ver Malcolm, 2016.

<sup>18</sup> En 1637, fue nombrado Contador de Resultas del Rey. Sobre este punto, ver Dadson, 1983: 50. Sobre la protección de Don Luis de Haro a Bocángel, ver Dadson, 1983: 58-59 y 76. Sobre su condición de pintor, ver Dadson, 1983: 46; González, 1990.

año siguiente y se mantuvo a lo largo de todo el valimiento. Núñez del Valle, en cambio, falleció en 1649.

Sin embargo, muy pronto, el valido prefirió delegar la superintendencia de las *fiestas reales* del Buen Retiro, quizá también para evitar un excesivo protagonismo que levantase recelos contra su persona. Así ocurrió en los carnavales de 1650, la primera fiesta que se hizo en el Buen Retiro cuando se levantó por fin ese año la prohibición de representaciones teatrales públicas en España (Shergold y Varey, 1982: 52-53; Chaves, 2004: 148). Haro nombró sustituto a Ramírez de Prado, quien entonces estaba preparando también con él la entrada de la nueva reina en Madrid en noviembre de 1649<sup>19</sup>. El 3 de agosto 1654, don Luis de Haro cedió oficialmente el ejercicio de la alcaidía del Buen Retiro y de la Zarzuela a su heredero el marqués de Heliche, quien, en realidad, ya se ocupaba de la superintendencia de las fiestas de manera oficiosa (Cuartero, 1968: 52). Felipe IV le acordó el privilegio de ejercer la alcaidía en nombre de su padre con la misma independencia que había tenido su tío el conde-duque (Flórez, 2006: 72-74). De este modo, Heliche ejerció el derecho de nombrar los distintos oficiales al servicio del Buen Retiro sin rendir cuentas a la Junta de Obras y Bosques (Díaz González, 2002: 269).

En sus empresas artísticas en el Buen Retiro, Haro y Heliche se apoyaron en artistas versátiles, de educación italiana, que dominaban el lenguaje formal de aquella procedencia, pero también el arte de la perspectiva y la pintura mural<sup>20</sup>. Se trata de Rizi y de Núñez del Valle, a quien ya hemos hecho referencia, pero también de Juan Fernández de Gandía (ca. 1600-después de 1663) y de Dionisio Mantuano (1622-1683)<sup>21</sup>.

Uno de los principales atractivos del palacio del Buen Retiro eran sus jardines, y en ellos sus estanques y sus canales, para cuyo disfrute la corte disponía de una serie de embarcaciones<sup>22</sup>. Las que hubo en tiempo de don Luis de Haro formaban una flota compuesta por una galera principal y varias embarcaciones secundarias, una flota de góndolas, bergantines y falúas que navegaba no sólo sobre el Estanque Grande sino también sobre una red de canales. Su tripulación, llamada mora, estaba formada por esclavos que, gracias a un documento de 1659, sabemos que eran reclutados de entre los que servían a la flota de galeras reales cuya base se encontraba en El Puerto de Santa María (San Pío y Zamarrón, 1980: vol. I, 25). El cómitre que

---

<sup>19</sup> Sobre la entrada real de 1649, ver Zapata, 2016.

<sup>20</sup> Sobre este aspecto del mecenazgo del marqués de Heliche, donde ya se menciona a Rizi, ver Frutos, 2009: 78.

<sup>21</sup> Dionisio Mantuano «vino a Madrid en tiempo del señor Marques de Heliche (Alcaide del Buen Retiro) por Ingeniero para las tramoyas, mutaciones de las comedias célebres, que en aquel tiempo se hacían a Sus Majestades en dicho Real Sitio»: Palomino, 1947: 1012. Sobre Mantuano ver García Cueto, 2006: 236-250

<sup>22</sup> Sobre esta cuestión ver: Sánchez Cano, 2013. Ver también Díez Borque, 2002: 217; Brown y Elliott, 2016: 290-291.

se encontraba al frente de esta pequeña flota era un tal Oliver Paradis, de probable origen flamenco<sup>23</sup>.

Con anterioridad, las embarcaciones del palacio habían sido fabricadas en puertos de la Monarquía Hispánica y transportadas hasta Madrid. Fue el caso de la galera construida en Sevilla en 1638 y decorada por Francisco de Zurbarán con escenas alegóricas, un obsequio de Olivares para Felipe IV, o de las doce suntuosas góndolas que el duque de Medina de Torres envió desde Nápoles en 1639, decoradas con bronce, oro y cristal (Caturla, 1947: 44)<sup>24</sup>. Más tarde, bajo Carlos II, se volvió a recurrir a atarazanas permanentes, como cuando en 1683 se encargó en Nápoles una nueva góndola, creada por el arquitecto Filippo Schor y decorada por Nicola Cuso, Francesco Franchini y Dionisio Carinal. Entregada en 1688, aún hoy se conserva en el Museo de Falúas de Aranjuez (García Cueto, 2009: 306-310 y 314-315). Con la alcaidía de don Gaspar de Haro, en cambio, una serie de embarcaciones para los jardines se construyeron en las atarazanas que el marqués creó en el propio palacio del Buen Retiro. En 1653 ya se menciona la construcción de una galera en estas atarazanas de Madrid, y en 1657 consta que el “maestro de hacer embarcaciones” holandés Carlos Rabasquier aún trabajaba en una galera y dos góndolas (Azcarate, 1966: 129; Sánchez Cano, 2016: 318)<sup>25</sup>. Se trata probablemente de las que se estrenaron en 1657 y cuya decoración fue encargada por Heliche a Francisco Rizi. El 15 junio de 1657, el pintor firma una carta de pago de una parte de los gastos de oro y colores que ha hecho para su decoración<sup>26</sup>.

En julio de 1657, el cronista Barrionuevo se refiere con ironía al estreno de estas embarcaciones en tres avisos:

---

El cuatro de julio de 1657, la víspera de San Pedro, Su Majestad se embarcó esa noche en la armada que ha hecho en el Retiro contra Cronwell... Aquella noche y tarde fue el festejo grande, acompañando el Rey a pie a su mujer, que iba en silla, y las damas tras él, locas de regocijo... La galera es cosa grande. Andan en ella sesenta personas y aquella noche hizo la artillería de las suyas; los ministriles moros a la par atronando los aires, fuera de otras embarcaciones menores donde las sirenas y nereidas, si llegaran al Leteo, suspendieran las almas (Paz y Meliá, 1968: vol. II, 89-90)<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> O quizá holandés, como se sugiere en Sánchez Cano, 2013.

<sup>24</sup> Sobre la galera de Sevilla, llamada *El Santo Rey Don Fernando*, ver también Sánchez Cano, 2013: 319.

<sup>25</sup> Sobre Rabasquier y su relación con Cosimo Lotti, ver Martínez Leiva, 2000: 332.

<sup>26</sup> Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas (en adelante, AGS, TMC), leg. 3766, Carta de pago de Francisco Rizi, Madrid, 15 de junio de 1657. Citada en Azcarate, 1966: 129.

<sup>27</sup> Ver también Díez Borque, 1997: 181.

El cronista sigue relatando sobre la diversión de las galeras el día 11 de julio, informando esta vez de los estragos producidos por las altas temperaturas:

---

Uno de estos días encalló [la galera] en el Retiro Real de España, por falta de agua, que se acorta con el calor, y rezuman algo los estanques. Hicieronla nadar a fuerza de brazos y remos, quebrando ocho, visto lo cual por el marqués de Liche, general de esta armada, ha puesto en plática hacer lugar al Jarama, para que Atlante de tan gran peso la sustente en sus hombros de cristal.

---

Para terminar, el 18 de julio de 1657, Barrionuevo nos informa del modo en que el valido don Luis de Haro y su hijo comparten con los reyes este tipo de diversiones, organizadas por ellos:

---

Los Reyes se solazan en la galera el día que no le da la cuartana a Liche. Van delante las góndolas y navío. Parece una armada, y en la popa, sentados en un tapete, el Valido y su hijo a los reales pies. Fingen escaramuzas, juega el artillería y mosquetes, dan tres o cuatro vueltas, llega la noche y todo se acaba. Es cosa de ver y entretenimiento gustoso y poco cansado.

---

Don Luis ocupaba en la galera su posición habitual durante el valimiento: muy próximo al rey pero situado discretamente por debajo de él. Lo acompañaba su hijo don Gaspar, que ejercía la alcaidía del palacio en su nombre.

El éxito de estos divertimentos, condujo a don Gaspar a encargar una nueva galera grande aún más suntuosa con la que agasajar al rey, cuya botadura tuvo lugar en 1661. El año anterior, aún se recoge un pago por los colchones y ropas que se compraron para alojar los «capitanes olandeses que aprestaron y compusieron el navio para el estanque grande» (Azcárate, 1966: 129 y 131). Para la decoración de este nuevo navío, el marqués de Heliche contrató a los escultores Manuel Pereira, José Ratés y Manuel de Salazar<sup>28</sup>. En los papeles del tesorero del Buen Retiro conservados en Simancas constan diversos pagos por intervenciones en la embarcación<sup>29</sup>. En 1659, Ratés recibió un pago de 1.100 reales «a cuenta de la escultura que hace para la popa de la galera» (Azcárate, 1966: 129). En 1660, el escultor Manuel de Salazar hace un escudo con las armas reales (Azcárate, 1966: 129; Frutos, 2009: 45)<sup>30</sup>. Ese año y el anterior, se adquirieron setenta y dos remos de Vizcaya para las embarcaciones y treinta remos largos que se compraron para la galera, «y otros 20 para el bergantín», y «cien remos de galera de Barcelona» (Azcárate, 1966: 129). Finalmente, el 31 de agosto de 1661 aún se entrega un

---

<sup>28</sup> La botadura se menciona en Azcárate, 1966: 133; Brown y Elliott, 2016: 327.

<sup>29</sup> El secretario era Pedro Vicente Borja, regidor de Madrid y caballero de Santiago (Cuartero, 1968: 70).

<sup>30</sup> Como señala Sánchez Cano (2016: 317), el inventario del Buen Retiro de 1701 aún recoge toda una serie de banderolas y estandartes relacionados con las embarcaciones de los jardines del palacio.

pago a Pedro Izquierdo, maestro vidriero, por las vidrieras de los faroles de las galeras<sup>31</sup>. Para completar el conjunto, don Gaspar encargó una serie de trabajos a los pintores Gabriel Terradas y Francisco Rizi. En una carta fechada en Madrid en diciembre de 1661, el marqués de Heliche manda que se pague a su pintor Francisco Rizi por «el dorado de la primera Galera grande que se ha hecho en el estanque p<sup>a</sup> embarcarse sus Magestades<sup>32</sup>». Terradas era otro protegido del marqués, cuya colección, como se verá más adelante, presentaba diversas pinturas de su mano. En 1660, le encargó pintar una serie de estandartes, flámulas y gallardetes para la galera (Azcarate, 1966: 129; Frutos, 2009: 45)<sup>33</sup>. Hoy desaparecida, esta galera debió de ser similar a la góndola de Carlos II que se conserva en Aranjuez, y que está adornada por figuras de tritones, nereidas, cariátides, leones y monstruos marinos. Posiblemente, ésta y las demás embarcaciones construidas en las atarazanas del Buen Retiro son aquéllas que figuran sobre el grabado del estanque grande de Louis Meunier, publicado en París entre 1665 y 1668<sup>34</sup> [fig. 1].

Otra de las iniciativas de los nuevos alcaides del Buen Retiro fue la reforma de la ermita de San Pablo en los jardines del palacio. Este proyecto del marqués de Heliche se llevó a cabo entre 1656 y 1657, cuando emprendió la rehabilitación de este espacio para adaptarlo como lugar destinado a representaciones teatrales<sup>35</sup>. En el jardín que rodeaba el edificio, Heliche hizo construir un teatro al aire libre (Sancho Gaspar, 1987: 35; Brown y Elliott, 2003: 81; Chaves, 2004: 231) y la obra de ampliación de la ermita consistió en la creación de un «nuevo coliseo», al que se añadió un gran salón que permitía asistir a las representaciones hechas en el jardín resguardados de las inclemencias del tiempo (Ponz, 1793: 107-108; Aterido, 2006b; Frutos, 2009: 52).

En su *Journal du voyage d'Espagne*, donde describe los jardines del Buen Retiro, el diplomático francés François Bertaut menciona el espacio escénico descubierto de la ermita de San Pablo, que considera “de un diseño muy agradable”<sup>36</sup>. Bertaut estuvo en Madrid en 1659 como asistente del mariscal de Gramont, el embajador francés que viajó a España para pedir la mano

---

<sup>31</sup> AGS, TMC, leg. 3766, *Jornales y otros gastos de materiales que se han hecho en la fabrica y aderezos de las galeras y demas embarcaciones qua ay y se an fabricado en la atarazana del BR para embarcarse sus Magestades y las damas en el estanque Grande de dicho sitio desde veinte y quatro de Marzo de 1659 hasta tres de Jullio de 1660*.

<sup>32</sup> AGS, TMC, leg. 3766, Carta del marqués de Heliche, Madrid, 13 de diciembre de 1661.

<sup>33</sup> Como señala Sánchez Cano, el inventario del Buen Retiro de 1701 aún recoge toda una serie de banderolas y estandartes relacionados con las embarcaciones de los jardines del palacio: SÁNCHEZ CANO, D. [2016], 317.

<sup>34</sup> Louis Meunier, *Différentes vues des Jardins et Palais de Plaisance des rois d'Espagne*, chez Bonnart, à l'Aigle, Paris, 1665-1668 (Paris, Bibliothèque nationale de France, département de l'Arsenal, EST-1315). Así lo ha sugerido Sánchez Cano.

<sup>35</sup> Sobre la ermita de San Pablo en el Buen Retiro, ver Sancho Gaspar, 1987; García Cueto, 2005; Aterido, 2006<sup>a</sup>: 248; Aterido, 2006b; Frutos, 2009: 52.

<sup>36</sup> «Il y a beaucoup d'Hermitages séparés, qui seroient d'assez jolis bastimens pour des particuliers. Il y a mesme un Theatre et une Sale de Comedie, qui est découverte et qui est d'un dessein fort agreable»: Bertaut, 1682: 42.



de la infanta María Teresa, futura esposa de Luis XIV. El aspecto del jardín de San Pablo en el Buen Retiro es conocido, además, a través de uno de los grabados de Meunier de la serie publicada en Francia con ocasión de la boda del rey francés con la infanta<sup>37</sup> [fig. 2]. El grabado en cuestión presenta una vista de la fachada principal de la ermita de San Pablo y de las pérgolas y palenques que debieron de constituir este teatro-jardín.

Heliche encomendó las obras de rehabilitación al pintor-ingeniero florentino Baccio del Bianco (1604-1657) (Aterido, 2006<sup>a</sup>: 248)<sup>38</sup>. Baccio previó, al parecer, una estructura realizada con palenques cubiertos de vegetación, una estructura que, probablemente, permitía ocultar los bastidores de los decorados en el escenario que se instalaba en el jardín. Estos palenques y varias celosías deben de ser aquéllos que el marqués de Heliche encargó a Francisco Rizi hacer pintar de verde. En mayo y junio de 1656, el tesorero Pedro Vicente Borja entre al pintor varios pagos por este trabajo<sup>39</sup>. Ese año se hicieron también cuatro estanquillos y unas gradas en el jardín (Azcarate, 1966: 129), obras que, sin duda, están también relacionadas con el teatro al aire libre.

Una vez terminada la obra de reforma de Baccio del Bianco en el edificio de la ermita de San Pablo, el marqués de Heliche contó una vez más con Francisco Rizi, uno de sus artistas habituales. Hacia 1656, el alcaide del Real Sitio le encargó la decoración al fresco del techo y de las fachadas del nuevo salón de la ermita (Aterido, 2006b: 31). En una carta de 13 de diciembre de 1661, Heliche mandaba al tesorero del Buen Retiro que se reembolsase a Rizi por los gastos en que el pintor había incurrido hacia 1656 para la compra de materiales<sup>40</sup>. En efecto, el pintor había hecho un desembolso importante para la adquisición de oro que se empleó en la decoración mural.

Según Aterido (2006a: 248), la decoración al fresco se hizo probablemente al inicio de 1657, pues en junio de ese año la contaduría de don Gaspar de Haro libró un pago a Rizi por sus pinturas<sup>41</sup>. En cualquier caso, en su manuscrito escrito hacia 1657, Lázaro Díaz del Valle ya se

---

<sup>37</sup> Ver nota 33.

<sup>38</sup> Sobre Baccio del Bianco en España, ver Gregori, 2009.

<sup>39</sup> AGS, TMC, leg. 3766, Cuentas de Pedro Vicente Borja, 1649-1661, Cartas de pago de Francisco Rizi, 4-V-1656, 13-V-1656, 9-VI-1656, s.f. Para estos documentos, ver también Azcarate, 1966.

<sup>40</sup> Pago por «el material de colores y oro que compró y gastó en la pintura que hizo de mi orden en la fachada y techo del salón de la ermita y jardín de San Pablo del dicho sitio [del Buen Retiro] que después volvieron a pintar de orden de su Majestad los pintores que vinieron de Italia»: AGS, TMC, leg. 3766, *Cuentas de Pedro Vicente Borja, 1649-1661, Nota de pago del marqués de Heliche*, 13-XII-1661, s.f. Documento citado en Azcarate, 1966: 133-135, n. 69.

<sup>41</sup> AGS, TMC, leg. 3766, Carta de pago de Francisco Rizi, 15-VI-1657, s.f. Para este documento, ver Azcarate, 1966: 133.

refiere a estos frescos de Rizi cuando dice que en «el Real Palacio del Buen Retiro desta corte se ven muchas y muy insignes pinturas de su mano<sup>42</sup>».

Con toda probabilidad, el marqués de Heliche empleó a otros pintores para que colaborasen con Rizi para esta obra. En efecto, la colaboración de varios pintores era siempre necesaria en las grandes decoraciones, un trabajo de equipo que, no obstante, casi nunca queda reflejado en la documentación conservada, donde las más de las veces sólo se mencionan los maestros responsables de la ejecución del proyecto. Para la realización de estas pinturas, es muy posible que Rizi contase con la asistencia del pintor de perspectivas Dionisio Mantuano, con quien consta que colaboró en otras ocasiones, y que fue otro de los artistas versátiles en los que Heliche se apoyó para sus empresas artísticas en el Buen Retiro<sup>43</sup>. Es posible que los Haro lo hicieran venir de Italia por mediación del marqués de los Balbases, Filippo Spinola (1594-1659) (García Cueto, 2006: 241). Los Balbases fue, como ellos, un aficionado a la pintura; de sus lazos con el valido atesta el hecho de que, en un testamento ejecutado antes de dejar Italia para instalarse en Madrid en 1655, Spinola le dejaba en herencia un cuadro de Rubens representando a san Sebastián (Malcolm, 2017: 169). Por lo demás, una vez en España, el marqués de los Balbases también empleó a Mantuano junto al también italiano José Romaní para la decoración de la fachada de su palacio Madrid (Palomino, 1947: 1013; García Cueto, 2006: 250-251).

En junio de 1657, el pintor e ingeniero Baccio del Bianco murió repentinamente en Madrid, y se ha asumido que dejó inacabadas las obras de renovación de la ermita de San Pablo (Aterido, 2006a: 248; Frutos, 2009: 53). Sin embargo, la reforma del edificio, en realidad, ya había llegado a su fin para entonces, como demuestra el hecho de que para esas fechas se hubiese llevado a cabo la decoración al fresco del edificio<sup>44</sup>. Sí quedó por terminar, en cambio, la renovación del jardín que rodeaba la ermita. Concretamente, Baccio había dejado inconclusa la fuente de Narciso. Heliche encargó entonces terminarla a su pintor Dionisio Mantuano, artista que también poseía competencias como ingeniero<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Hasta ahora, sin embargo, esta mención se había interpretado, por error, como una referencia a las pinturas de Rizi para las apariencias de las fiestas reales, decorados efímeros que las fuentes generalmente no mencionan bajo el término *pintura*. Ver García López, 2008: 320.

<sup>43</sup> La intervención de Mantuano es, de momento, una especulación; se asume, no obstante, en Frutos, 2006: 212; Frutos, 2009: 53.

<sup>44</sup> Así lo acreditan los pagos a los pintores en junio de 1657, mencionados en Azcárate, 1966. Según Frutos, Dionisio Mantuano se ocupó de terminar a la muerte de Baccio tanto la reforma del edificio como los palenques del teatro al aire libre; ver Frutos, 2009: 53. Sin embargo, estas estructuras también se hallaban terminadas antes de mayo de 1656, como indican las cartas de pago a Rizi por haber hecho pintarlas de verde, ya mencionadas.

<sup>45</sup> En 1666, el boloñés Domenico Laffi escribía tras una visita Madrid que la fuente “fu incominciata dall’ingeniere Bachio del Bianco, ma, per la sua morte, restò imperfetta. Questa è stata, poi, terminata dal Signor Cavaliere Don Dionisio Mantovani”: Laffi, 1989: 309; Frutos, 2006: 211.

Para alguna de las funciones ejercidas por Baccio, el marqués de Heliche encontró sustituto en el pintor arquitecto Juan Fernández de Gandía. En 1658, el marqués lo nombró aparejador de las obras del Buen Retiro y del palacete de la Zarzuela<sup>46</sup>. Al año siguiente, don Gaspar emprendió una nueva intervención en el edificio de la ermita de San Pablo, apenas dos años después de que se concluyese la anterior. Para esta segunda reforma, Heliche nombró maestro de obras al arquitecto ensamblador José de la Torre a quien asistió Gandía como aparejador (Aterido, 2006<sup>a</sup>: 249). En esta nueva reforma del edificio se alzó la bóveda del salón y se hizo una nueva techumbre, con lo que inevitablemente se hubieron de destruir las pinturas que Rizi acababa de pintar (Aterido, 2006b: 31). La decoración pictórica que Heliche le había encargado fue, por tanto, efímera. Poco después, entre 1660 y 1661, el marqués la reemplazó por una nueva campaña decorativa, más conocida ésta, que encargó a la dirección de Agostino Mitelli y de Angelo Michele Colonna, quienes acababan de terminar la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar, precisamente en colaboración con Rizi y con Juan Carreño (1614-1685)<sup>47</sup>:

---

Habiendo, pues, acabado Mitelli, y Colonna las obras de Palacio, los llevó el Marqués de Heliche a el Buen Retiro, para pintar la ermita de San Pablo (Palomino, 1947: 925).

---

Para esta segunda campaña decorativa de San Pablo, a diferencia de la primera, sí consta documentalmente que se contó con otros artistas además de los principales. En la contaduría de Heliche se recoge que el dúo de boloñeses contó con la colaboración de otros pintores, aunque sólo se menciona el nombre de Dionisio Mantuano (García Cueto, 2005: 176-177)<sup>48</sup>. Es posible que esto se deba a que, como sugiere Aterido (2006b: 253), la intervención de Mantuano fuese de mayor importancia. Por su parte, Malvasia (1678: 167) sostiene que Mantuano sustituyó a Mitelli como ayudante de Colonna a partir de la muerte de aquél el 19 de agosto de 1660 (García Cueto, 2005: 253, n. 693).

Muy posiblemente, Rizi y/o Gandía se encontraban entre los otros pintores que se mencionan trabajando junto a Mantuano en los papeles de la alcaidía de don Gaspar. Gandía era competente en la materia como demuestra su intervención en las bóvedas de la iglesia de la Merced, en la capilla del Alcázar o en la entrada del panteón real en el Escorial (Aterido, 2006a: 319; Aterido, 2008: 264). Rizi, por su parte, había demostrado su capacidad para este tipo de decoraciones con el encargo que le hizo Heliche para la decoración anterior de la ermita, pero además también

---

<sup>46</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Buen Retiro, Carpeta 11.731, n. 10. Para este documento ver Azcárate, 1966: 130; Aterido, 2006<sup>a</sup>: 255.

<sup>47</sup> Para la campaña decorativa de la ermita de San Pablo de 1659-1660, ver principalmente García Cueto, 2005: 148-177; Aterido, 2006a: 249; Aterido, 2006b; Frutos, 2006: 210-212; Frutos, 2009: 53-58, junto con la bibliografía allí recogida.

<sup>48</sup> En este documento de la documentación de la contaduría de Heliche se le cita como Dionisio Martín: Azcárate, 1966: 133.

de su capacidad de colaboración con los boloñeses, junto a quienes acababa de realizar el techo del Salón de Espejos en el Alcázar de Madrid<sup>49</sup>.

Al tiempo que supervisaba la segunda campaña decorativa de la ermita de San Pablo en el Buen Retiro, el marqués de Heliche se sirvió de los pintores que allí trabajaron para que decorasen una de sus villas suburbanas. Se trata de la Huerta de Sora o palacio de la Moncloa<sup>50</sup>, cuya decoración con pinturas murales era de tal importancia que el palacio era conocido como la *Casa pintada*<sup>51</sup>. Y esto en oposición a la otra *villa* del marqués a las afueras de Madrid, la Huerta de San Joaquín, donde éste había reunido lo más preciado de su colección de cuadros<sup>52</sup>.

Don Gaspar de Haro había adquirido la Moncloa en 1660. Ese año y el siguiente, contrató los servicios de Mitelli, de Colonna, de Rizi y de Mantuano -los artistas que estaban trabajando a su mando en el Buen Retiro-, junto a todo un equipo de pintores, entre los que se encontraban el boloñés afincado en España José Romani, Francisco Pérez Sierra y Carreño. De hecho, Heliche volvía a reunir en su casa los cuatro pintores que habían trabajado en el Alcázar, que ahora renovaban la experiencia de trabajar juntos. Carreño, por lo demás, ya había trabajado anteriormente para don Luis de Haro; en 1647, se le había encargado pintar el ataúd de la marquesa del Carpio doña Catalina Fernández de Cardona (Burke, 1984: vol. I, 134-135).

Basándose en los datos ofrecidos por Malvasia, el diario del conde de Harrach, embajador del Imperio en Madrid, y por Palomino, Burke (1984: vol. I, 134) propuso una división del trabajo realizado en la Moncloa, división seguida, *grosso modo*, por cuantos autores han tratado sobre esta decoración. Según esta clasificación, Colonna y Mitelli habrían pintado los techos de los salones, mientras que Rizi y Carreño, a la cabeza de un equipo de pintores españoles, habrían pintado una serie de copias sobre los muros (Burke, 1984: vol. I, 135). Sin embargo, este análisis se basa en una lectura errónea del texto de Palomino (1947: 926), quien, en realidad, atribuye a Rizi y Carreño la dirección del conjunto de la decoración del palacio, no sólo de las copias en los muros de los salones, copias que, de hecho, el biógrafo no les atribuye directamente<sup>53</sup>:

---

<sup>49</sup> Para la decoración del Salón de los Espejos, ver García Cueto, 2006 y la bibliografía allí recogida.

<sup>50</sup> Sobre esta residencia ver Ezquerro del Bayo, 1929: 12-14; Fernández Talaya, 1999: 155-156; García Cueto, 2005: 186-189. Ver también García Cueto, 2013: 271.

<sup>51</sup> Para el inventario de bienes redactado a la muerte de doña Antonia María de la Cerda de 1670, ver Frutos, 2009: apéndice 5: 52.

<sup>52</sup> Para la decoración de la Huerta de San Joaquín, ver sobre todo Frutos, 2006.

<sup>53</sup> La interpretación es de Angulo: «del texto de Palomino, no del todo claro y preciso, parece deducirse que la pintura de los muros se confió a Carreño y a Rizi, quienes copiaron en ellos cuadros de pintores famosos»: Angulo, 1974: 377. Aunque Angulo presentó esta lectura con ambages, toda la historiografía posterior la ha retomado sin ellos como un hecho cierto. Ver entre otros: Burke, 1984: vol. I, 135; García Cueto, 2005; Aterido, 2006a; Frutos, 2006; García Cueto, 2014: 49; Lamas-Delgado, 2019.

Pintó Colona los techos de la Casa de la Huerta, que labró el señor Marqués de Heliche en el camino del Pardo (la cual hoy posee el Marqués de Narros) y donde también pintaron muchos pintores, así españoles, como extranjeros: estuvo esta obra a cargo de Don Juan Carreño, y de Don Francisco Rizi (Palomino, 1947: 926).

Reducir la intervención de Rizi y Carreño a la ejecución de copias al óleo allí donde concurrían con dos maestros italianos de mayor fortuna crítica conlleva un cierto prejuicio historiográfico que ha querido hacer de los pintores españoles dos simples comparsas de sus colegas, prejuicio que encuentra sus raíces en el relato apologético de las fuentes boloñesas. Sin embargo, la investigación reciente permite afirmar que, probablemente, esto no fue así<sup>54</sup>. Para cuando Colonna regresa a Italia en 1662, el dúo formado por Rizi y Carreño estaba en condiciones de dominar la producción de *quadratura* en la corte española; el primero como compositor, y el segundo como pintor de figuras. Por lo demás, debe tenerse también en cuenta que existe constancia de la capacidad directiva de Rizi, que ya había encabezado otros equipos de artistas en la ermita de San Pablo y en la iglesia San Plácido, y que, en adelante, Carreño y Mantuano colaboraron con él en otros proyectos de pintura mural. Años más tarde, en el Alcázar de Madrid, Rizi realizó el diseño de la decoración de la Galería de Damas (una traza «muy llena de erudición de letras humanas»), cuyo techo pintaron luego los tres (Palomino, 1947: 1013, 1018).

Sin embargo, es muy poco lo que se sabe del equipo de pintores que trabajaron con ellos. No obstante, Palomino recoge también en la *Vida* de Velázquez que el equipo de pintores que trabajó en La Moncloa estuvo compuesto tanto por españoles como por pintores foráneos (Palomino, 1947: 926). La mención hace probable referencia, sin duda, a la intervención de Mantuano y de Romaní, pero también a Francisco Pérez Sierra, de cuya intervención atesta la *Vida* del pintor escrita por Palomino:

[Francisco Pérez Sierra] pintó al fresco, y al temple, y ayudó en algunas obras a Carreño, y Rizi, especialmente en la Huerta de Sora, camino del Pardo, que fue del excelentísimo señor Marqués de Heliche (Palomino, 1947: 1123).

Por la información que tenemos de los techos de la Moncloa, sabemos que la decoración de pintura mural figuraba principalmente en cuatro espacios: en primer lugar, el techo de una sala decorada con Venus en una pérgola de rosas; a continuación, el techo de otra sala decorado con Baco en una pérgola de parras y uvas. Sigue a estas salas un salón principal, en cuyo techo se presentaba un rompimiento central con un grupo de *putti*, y su alcoba, en cuyo techo figuraba

---

<sup>54</sup> Para la pintura mural en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII, ver García Cueto, 2013.

una alegoría de la Fama y de las Artes. Para terminar, se encontraba la caja de la escalera principal, decorada con las armas del marqués de Heliche sostenidas por angelotes. Malvasia atribuye a Mitelli y Colonna las pinturas de los salones de Venus y Baco y las de la escalera en un manuscrito conservado en la Biblioteca dell'Archiginnasio de Bolonia<sup>55</sup>. Gracias a esta mención, García Cueto (2005: 196) ha podido identificar en la Kunstbibliothek en Berlín el dibujo preparatorio de Mitelli para la sala de Baco, donde figura la siguiente inscripción:

en esta estancia se podrá pintar la fábula de Baco, toda compuesta con uvas y angelotes como aparece figurado arriba<sup>56</sup>.

Probablemente, el dúo de Mitelli y Colonna sólo habrían proyectado la decoración de estos dos salones y de la escalera, pues no existe ninguna mención que relacione con ellos las de la galería y la alcoba. En efecto, dado que Mitelli falleció en agosto de 1660, probablemente las pinturas de los salones de Venus y Baco y de la escalera fueron ejecutadas materialmente por otros, probablemente por Mantuano y José Romaní (García Cueto, 2005: 200). En cualquier caso, a ellos se las atribuyen Palomino y el pintor Juan Vicente de Ribera (c. 1668-1736) en un inventario del palacio la Moncloa realizado el 22 de noviembre de 1722<sup>57</sup>. Gaspar de Haro ya había encargado a Mantuano diversas obras en el Buen Retiro, por lo que no es sorprendente que lo emplease también para decorar su propio palacio. Por otra parte, según Malvasia, Mantuano sustituyó a Mitelli como ayudante de Colonna tras su muerte en agosto de 1660 (Malvasia, 1678: 126)<sup>58</sup>. Consta, además, que Mantuano adquirió de la testamentaria de Mitelli un lote de dibujos procedentes de su colección, lote del que quizá formó parte el dibujo de Berlín para uno de los salones de Heliche (García Cueto, 2005: 253). Por su parte, siempre según el mismo inventario de 1722, los techos de la galería y de la alcoba, diseñados quizá por Rizi, fueron también ejecutados por Mantuano y Romaní.

Para los muros de los salones de la Moncloa, don Gaspar de Haro hizo pintar una decoración mural a base de *quadri riportati* al óleo rodeados de ornamentos, quizá al temple, que

---

<sup>55</sup> «Di lor mano, e senza saldo, vedesi dipinto una saletta, due anditi, due camere, in una Bacco con pergolata di viti e d'uva; nell'altra Venere pergolato di rose, e nello sfondato di una scala l'arme di sua Em.<sup>za</sup> sostenuta, e portata da puttini». Transcripción tomada de Landemann, 1997: 106-107, n. 360. Ver también García Cueto, 2005: 196, n. 519, y 253.

<sup>56</sup> Traducción del autor: «potrà in essa stanza essere dipinta la favola di Bacco, stando tutta d'uva e di puttini composta come sopra f[igurato]»: Agostino Mitelli, *Proyecto para el techo del salón de Baco en el palacio de la Moncloa*, 252 x 339 mm, Berlín, Kunstbibliothek.

<sup>57</sup> «El techo que está pintado al temple en dicha pieza de mano de Joseph Romani y Dionisio Mantuano con la fábula de Baco en el rompimiento de en medio en el estado en el que está lo valuamos en cien ducados 1.100 reales». El techo de Venus es «el artesón que está pintado al temple en dicha pieza de mano de Mantuano y Romaní con la fábula de Venus en el rompimiento de en medio lo valuamos en cien ducados 1.100 reales». Para este inventario de 1722, ver Fernández Talaya, 1999: 157-160; García Cueto, 2005: 199-200; García Cueto, 2014: 49, 52, n. 43. Sobre José Romaní, ver García Cueto, 2006: 250-251.

<sup>58</sup> Sobre este punto, ver García Cueto, 2005: 253, n. 693.

consistieron principalmente en colgaduras de telas fingidas (Aterido, 2006a: 253-254). Según Palomino, la decoración de los muros consistió en la representación de cuadros fingidos en marcos dorados que eran copias de grandes maestros, rodeados los cuadros de colgaduras también fingidas:

Copiáronse en las paredes los mejores cuadros, que se pudieron haber, con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Ticiano, de Veronés, de Van-Dick, de Rubens, de Velázquez, y de otros muchos, y con marcos de oro, también pintados, y colgaduras de telas fingidas famosísimamente (Palomino, 1947: 926).

En 1673, el conde de Harrach describe así las pinturas:

En las paredes se han copiado con colores al óleo los propios cuadros que el marqués tiene de Tiziano, Rafael y otros, lo mismo que los marcos, negros y en parte dorados, todo muy bien hecho; los han pintado diferentes maestros, como Carafa [sic] y otros, que aquí se encuentran<sup>59</sup>.

Estas copias pintadas al óleo sobre las paredes de varios salones de La Moncloa las encomendó don Gaspar de Haro a un equipo de artistas dirigido por Rizi y Carreño (la mención del conde de Harrach a un tal Carafa hace probablemente referencia a Carreño). Tanto Rizi como Carreño, además de la experiencia que ya tenían en pintura mural, contaban entonces también con práctica como copistas. En su condición de pintores del Rey, así como en el marco de su formación, ambos habían realizado anteriormente copias de algunos de los grandes maestros presentes en colecciones de Madrid<sup>60</sup>.

En el inventario de 1722 que atribuye la ejecución de los techos a Mantuano y Romaní, también se recoge que ambos artistas decoraron igualmente los muros de la galería y de la alcoba, pintando colgaduras fingidas. En otro inventario del palacio de la Moncloa, esta vez de 1802, se señala que aún se conservaban entonces dieciséis de las copias realizadas en el siglo XVII en las paredes de los salones; en 1929, en cambio, tan sólo quedaban cuatro y el fragmento de otra (Ezquerria del Bayo, 1929: 10, 14). Todas desaparecieron en la destrucción del palacio ocurrida en 1936. Las copias conservadas en 1929 eran una *Diana en el baño*, una *Venus lamentando la muerte de Adonis*, una *Sagrada Familia con santa Ana*, un *Cristo resucitado ante la Virgen y María Magdalena* y un fragmento de una composición identificada como una alegoría de la fecundidad. La copia de la *Venus lamentando la muerte de Adonis* se conoce por una fotografía antigua y su original se identifica con el cuadro del mismo asunto en el Museo

---

<sup>59</sup> Traducción del autor: «An den Mauern herum sind des Marques eigene Bilder von Titian, Raphael u. a. mit Ölfarbe kopiert, und die Rahmen schwarz und teils vergoldet auch kontrefeit, so gar wohl steht, diese sind von unterschiedlichen Meistern gemalt, als Carafa und andere, so sich hier befander». Cita tomada de Justi, 1933: 596, n. 1.

<sup>60</sup> Sobre las copias de Francisco Rizi y Juan Carreño, ver Lamas-Delgado, 2019. Sobre el copiado en Madrid en el siglo XVII, ver García Cueto, 2017.

de Cleveland, pintura atribuida a menudo a Ribera<sup>61</sup>, pero que hoy se tiene como obra anónima cercana al estilo del maestro, quizá atribuible, entre otros, al joven Luca Giordano (Spinosa, 2008: 294, n. 120; Korkow, 2018) [fig. 3 y 4]. La copia en La Moncloa se ha atribuido al pintor Francisco Pérez Sierra (López Torrijos, 1995: 286); sin embargo, aunque la atribución es plausible, no parece que tenga más base que la constancia documental de que este artista realizó copias de obras de Ribera en otra ocasión, concretamente para la capilla de Jerónimo de la Torre en Madrid<sup>62</sup>.

El conde de Harrach recoge que los *quadri riportati* pintados en La Moncloa eran copias de cuadros presentes en la colección de Gaspar de Haro (López Torrijos, 1995: 286)<sup>63</sup>. En efecto, tofos los nombres de artistas mencionados por Palomino (1947: 926) entre los copiados se hallaban representados en la colección del marqués. Para la copia del cuadro de Ribera se sabe con certeza que era así. El marqués había heredado de su padre don Luis de Haro el cuadro del lamento de Venus por la muerte de Adonis, quien, a su vez, lo había heredado de su tío el sexto conde de Monterrey (Pérez Sánchez, 1977: 417 y 427; López Torrijos y Barrio Moya, 1992: 46; López Torrijos, 1995: 288). En una carta fechada en 1656 (Berwick, 1924: 91; Gué Trapier, 1952: 236), Heliche menciona el cuadro señalando que desea venderlo para hacer frente a los gastos de la superintendencia de las fiestas del palacio del Buen Retiro (hecho que prueba la confusión que existía entre su bolsa privada y la contaduría de la alcaidía del palacio). Sin embargo, Heliche probablemente no llegó a venderlo inmediatamente, pues el cuadro se copió en los muros de La Moncloa hacia 1660, y en 1670 se encontraba en la pieza del tocador, según figura en el inventario de la colección que se hizo ese año, a la muerte de la marquesa<sup>64</sup>. Palomino menciona que otro de los artistas copiados en los muros del palacio era Velázquez, por lo que otro de los cuadros copiados de la colección del marqués podría haber sido, quizá, la *Venus en el Espejo* de Velázquez, hoy en la National Gallery en Londres, presente en la colección del marqués ya en 1651 (Burke y Cherry, 1997: vol. I, 476, n° 221). En cualquier caso, la emulación fue un principio que orientó en buena medida tanto el modo en que el marqués de Heliche ejerció su mecenazgo artístico en Madrid, siendo la mano derecha de su

---

<sup>61</sup> La identificación procede de López Torrijos, 1995: 286. Ver también García Cueto, 2005: 196-197.

<sup>62</sup> Francisco Pérez Sierra había sido paje de Diego de la Torre, hijo de Jerónimo. Sobre las copias de Ribera por Pérez Sierra, la capilla y sus demás pinturas, ver Cruz Yábar, 2014.

<sup>63</sup> Basándose en una interpretación posible del texto de Palomino, se ha pensado que las pinturas de La Moncloa copiaban originales apreciados en la época.

<sup>64</sup> “Un quadro de Benus y Adonis de bara y media de ancho y bara y quarta de cayda con su marco dorado”: Frutos, 2009: apéndice: 57. Es muy posible que se trate del cuadro del mismo asunto atribuido a Ribera que se encontraba en Madrid en 1677 en propiedad de María Micaela Zapata Chacón, hija de los condes de Casarrubios. Para esta mención, ver Fayard, 1979: 416; López Torrijos, 1995: 289.



padre el valido en este campo, como la formación de su colección durante aquellos años y la decoración de sus casas (Frutos, 2009: 79).

Como ya se ha observado (García Cueto, 2013: 270), el programa decorativo previsto por don Gaspar para los muros de la Moncloa parece emular el programa iconográfico que, según Malvasia (1678: vol. II, 407), Velázquez habría previsto junto a Heliche para los muros del Salón de los Espejos en el Alcázar<sup>65</sup>. Al relatar la intervención de Mitelli y Colonna en este espacio, el cronista boloñés precisa que, en un principio, se había encargado a los *quadraturistas* extender la pintura mural a las paredes del salón. Este proyecto original habría comprendido la decoración de los muros con una serie de *quadri riportati* que debían intercalarse con las pinturas auténticas colgadas en ellos. En opinión de Velázquez, siempre según Malvasia (1678: vol. II, 407), esta extensión de la decoración al fresco sobre los muros del salón permitía mayor articulación entre la selección de los cuadros de la colección y los frescos del techo<sup>66</sup>. Muy significativamente, los *quadri riportati* previstos en el proyecto para los muros del Salón de los Espejos eran, precisamente, copias de obras de la colección real. No es imposible que este eventual proyecto previo se relacione con el encargo que Velázquez hizo a Giuseppe Maria Mitelli, llegado a Madrid como asistente de su padre, para que copiase uno de los cuadros de Van Dyck en Palacio (Aterido, 2006a: 254)<sup>67</sup>.

Sin embargo, este proyecto, que pretendía una mayor integración entre la pintura de los muros y la decoración del techo incorporando los *quadri riportati*, se habría abandonado. Quizá ante la necesidad de terminar a tiempo la decoración del salón para la pedida de mano de la infanta María Teresa, y para el que la enfermedad de Carreño ya había producido retrasos (Landemann, 1997: 109; García Cueto, 2005: 123). Quizá también porque, según Malvasia (1678: vol. II, 407), Colonna habría considerado que sus cuadros fingidos habrían soportado mal la comparación con las obras maestras de Tiziano, de Rubens y de otros maestros que decoraban la sala, obras con las que sus copias habrían quedado intercaladas.

Aterido (2006a: 246) ha restado validez a la mención de Malvasia sobre el proyecto de decorar los muros del Salón de los Espejos, y considera que se debe a una confusión ocasionada por alguna noticia que el cronista obtuvo del proyecto decorativo que se hizo después en La Moncloa<sup>68</sup>. Es cierto que Malvasia sólo conoció los hechos de manera indirecta y lo es también

---

<sup>65</sup> Sobre este proyecto, ver también Raggi, 2002: 154; Salort, 2002: 168; Aterido, 2006a: 246, 253; Spinelli, 2011: 67. Sobre la implicación de Heliche en la decoración del Salón de los Espejos, ver Frutos, 2006: 210.

<sup>66</sup> «[Che] meglio l'una con l'altra si accompagnasse, allontanandosi dalla dissonanza, che con le storie superiori potesse cagionare la quadratura inferiore»: Malvasia, 1678: vol. II, 407.

<sup>67</sup> Por su parte, Harris (1961: 101-102, n. 2) ha supuesto que esta copia podría ser la del retrato de Catalina de Medici que Velázquez tenía entre sus bienes al morir en 1660.

<sup>68</sup> Otros autores no se hacen eco del proyecto, mientras que sí lo apuntan Raggi, 2002; Salort, 2002; Spinelli, 2011.

que su relato ofrece diversas inexactitudes en otros aspectos, por lo que se impone cierta prudencia. Sin embargo, no compartimos con Aterido que exista una contradicción entre la voluntad de Velázquez de llevar a cabo este proyecto de decoración para los muros del salón y el hecho de haber sido él el promotor de la venida de Mitelli y Colonna a Madrid. En efecto, Velázquez ya forzaba el proceder de los boloñeses con el proyecto que había previsto para el techo del salón, un proyecto con el que les obligaba a conferir un mayor desarrollo a los elementos narrativos, elementos escasamente presentes en sus composiciones anteriores (Raggi, 2002: 152). De hecho, la resistencia de los boloñeses a adoptar los registros narrativos concebidos por Velázquez obligó a encargar a Rizi y a Carreño la ejecución de la mayor parte de ellos (Malvasia, 1678: vol. II, 407; Landemann, 1997: 109; García Cueto, 2005: 123).

No deja de ser significativo que el proyecto de que habla Malvasia se llevase finalmente a cabo, precisamente, en el palacio del marqués de Heliche, y nada menos que bajo la dirección de Rizi y de Carreño, dos de los artistas implicados en la ejecución de la decoración del Salón de los Espejos. Es posible que Heliche les encargase a ellos la dirección de la obra precisamente debido al desinterés de Colonna y Mitelli por este tipo de realizaciones que recoge el texto de Malvasia. En cualquier caso, el programa decorativo descrito por el cronista corresponde con el de la galería de La Moncloa según lo refleja el inventario del palacio de 1670, donde se recogen las pinturas reales colgadas entre las copias en las paredes (Frutos, 2009: apéndice: 53). En el documento se denomina este espacio como la *galería pintada*.

El vasto programa decorativo previsto por el marqués de Heliche en La Moncloa se extendía también a los muros externos de la *Casa pintada*. Palomino nos informa de que:

En las paredes de la casa, por la parte exterior, se pintó a el fresco, y se delinearon algunos relojes, con notables curiosidades, que había demostrar en tales días de sol; lo cual la injuria del tiempo tiene ya arruinado (Palomino, 1947: 925).

Aterido (2006a: 254) atribuye a Colonna la concepción de estas pinturas del exterior, y sugiere que habrían sido ejecutadas por aquéllos de sus colaboradores que quedaron en España. Su atribución se basa en las analogías de esta descripción con la de otra decoración que Colonna realizó también para Heliche. Se trata la serie de pinturas murales de los exteriores de la Huerta de San Joaquín, la otra villa suburbana del marqués en Madrid<sup>69</sup>. Concretamente, Palomino recoge una serie de pinturas hechas de mano de Colonna:

En un jardín, que el dicho señor Marqués tiene dentro de Madrid, cerca de San Joaquín, pintaron también muchas cosas, y es de admirar, de mano de Colonna el Atlante agobiado, y sobre las

---

<sup>69</sup> Sobre la Huerta de San Joaquín, ver Frutos, 2006.

espaldas una esfera, con todos los círculos, y signos celestes. Está en tal arte obrada, que parece una estatua de todo relieve, y que hay aire entre la pared, y la figura, causado del estabimento, o sombra, que supone acudir con la luz en la pared. También pintaron en una fuente un adorno con dos términos, cosa de gran capricho; pero ya todo muy deteriorado de las injurias del tiempo (Palomino, 1947: 925).

No obstante, no existe ningún elemento que permita afirmar que Gaspar de Haro encargó el diseño de las pinturas exteriores de La Moncloa a Colonna, una vez fallecido Mitelli. Sí que lo hay, en cambio, para confirmar que Heliche empleó también aquí a Dionisio Mantuano. Así, la Casa de la Moneda en Madrid conserva un dibujo preparatorio para uno de los relojes de sol de la fachada a que se refiere Palomino, dibujo identificado gracias a la inscripción que presenta la hoja: «Ejecutado en la Mongloba [*sic*] del marqués de Liche» (Aterido, 2006a: 254) [fig. 5]. Pero, sobre todo, se debe tener en cuenta la mención de Palomino a la función directiva de Rizi y Carreño en el proyecto, dos artistas al servicio de los Haro cuya competencia en la realización de *quadrature* (ya demostrada por experiencias anteriores) les permitía asumir esta tarea. De hecho, aquí aportamos un nuevo elemento que confirma el papel directivo de Rizi en la decoración de La Moncloa, y que viene a reforzar la información aportada por Palomino (1947: 926). Se trata de un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional en Madrid, que permite afirmar que releja la participación de Rizi en la concepción y la elaboración de los frescos de los exteriores (García-Toraño y Barbeito, 2009: n° 88) [fig. 6]. Atribuido este dibujo erróneamente a Palomino (Barcia, 1906: 6861; Gaya Nuño, 1981: 105), se trata, en realidad, de un estudio de Rizi. El uso de la pluma y la aguada son, en efecto, característicos de los *modelli* elaborados por el pintor. Así, el dibujo puede relacionarse con todos los fragmentos hasta ahora conocidos del *modello* para el arco de América que el pintor realizó para la entrada de la reina Mariana en 1649<sup>70</sup>, o con los dibujos preparatorios para el altar de la Expectación (Lamas-Delgado, 2013a), de hacia 1654, así como los dibujos aún más similares, por el tema representado, que fueron recientemente identificados como suyos en los Uffizi (Navarrete, 2016: 220-221). El dibujo de Rizi representa una ventana fingida o un *quadro riportato* donde dos *putti* constituyen una alegoría sobre las ciencias y las artes, simbolizadas por la esfera armilar que ambos contemplan y por la paleta, pinceles, compases, hojas, y libros que se hallan a sus pies en el ángulo inferior izquierdo de la composición<sup>71</sup>. Así, se puede apreciar que la iconografía del dibujo de Rizi en la Biblioteca Nacional enlaza con la que ofrecía el techo de la galería principal en el interior de La Moncloa.

<sup>70</sup> Sobre estos dibujos, ver la bibliografía reunida en Zapata, 2016: 311-318.

<sup>71</sup> Para el contexto del uso de estas alegorías científicas, ver Kagan, 2005.

Por otra parte, las figuras de los *putti* en este dibujo de Rizi guardan relación con las de aquéllos que, munidos de antorchas, flanquean la cartela del título en la portada de la relación de la entrada de 1649, con un grabado basado en el dibujo de Rizi conservado en el Metropolitan Museum of Art<sup>72</sup> [fig. 7]. El escenario arquitectónico monumental, con una perspectiva *di sotto in sù*, enlaza con la actividad de prospectivo de Rizi al servicio de los espectáculos organizados por Heliche en el Buen Retiro; en su esquema general, la composición arquitectónica recuerda la empleada por Rizi en el *modello* para el cuadro de Colón rindiendo homenaje a Fernando el Católico para el arco de América en 1649<sup>73</sup>. Si la presencia del reloj de sol a la izquierda de la composición ya permite poner el dibujo en relación con la descripción de las decoraciones del exterior de La Moncloa, es sobre todo la inclusión del escudo de armas de don Gaspar de Haro sobre uno de los cuadernos abandonados en el suelo permite confirmar el lazo del dibujo con este proyecto. El estudio de Rizi permite reconocer la corona de marqués y los dos lobos de sable en campo de plata de los Haro, en el cuartel izquierdo. Más difícilmente, en el cuartel derecho, se pueden apreciar, esbozadas, las armas de Guzmán, con su cuartelado en aspa, sus calderas con sierpes y armiños de sable. En efecto, son las armas de Heliche tal y como figuran en un retrato anónimo realizado en Italia [fig. 8] o en el de Giuseppe Pinacci y Filippo Schor grabado por Jacob Blondeau en 1682 y 1683<sup>74</sup>.

Sería tentador relacionar también la decoración de los jardines de la Moncloa con relojes de sol con los dos dibujos de Rizi recientemente atribuidos en los Uffizi (Navarrete, 2016: 220-221), donde figuran representaciones de estos instrumentos. Sin embargo, tanto la iconografía como las inscripciones parecen relacionar estos dibujos con un encargo destinado a Felipe IV, posiblemente para la ermita de San Pablo<sup>75</sup>.

El mecenazgo artístico en Madrid de Don Luis de Haro y de su hijo el marqués de Heliche también se puede vislumbrar a través de sus colecciones de arte. La colección de don Luis se hallaba distribuida entre sus dos residencias en Madrid. Se trata, por un lado, del palacio de Uceda en la calle Mayor, su residencia oficial en la Corte desde el inicio de su valimiento (López Millán, 2016). Por otro, de la residencia secundaria situada en torno a la calle Barquillo, cercana al Prado, una zona donde muchos nobles tenían sus *huertas* o villas suburbanas (Vidaurre, 2000: 9, B3, n° 135; Burke, 2002: 101). El grueso de la colección de arte de don Luis se encontraba, no obstante, en el palacio de Uceda, su residencia principal (Burke, 2002:

---

<sup>72</sup> Sobre este dibujo, ver Zapata, 2016: 358-359.

<sup>73</sup> Sobre los dibujos del arco de América, ver Zapata, 2016: 318.

<sup>74</sup> Para el retrato de Pinacci y de Schor, ver López-Fanjul, 2013: 297.

<sup>75</sup> Estos dibujos se analizarán más extensamente en otro lugar.

102), donde se disponía también la colección de su hijo don Gaspar de Haro, que residía también en el palacio<sup>76</sup>.

La colección del marqués de Heliche estaba integrada por un número notable de copias, aunque no figuren siempre así en los inventarios<sup>77</sup>. Según Frutos (2006: 232), algunas de estas copias, sobre todo las muy numerosas de obras de Van Dyck, habrían sido encargadas por Heliche a Juan Carreño y a Francisco Rizi; otras, en cambio, fueron con certeza realizadas por Juan Bautista del Mazo (Frutos, 2009: 216; Lamas-Delgado, 2019)<sup>78</sup>. En efecto, la documentación atestigua la realización de copias por parte de Mazo, pero la atribución de otras a Rizi y a Carreño sólo se basa en la atribución de las copias de los muros de La Moncloa, autoría que hasta ahora se creía confirmada por la lectura errónea del texto de Palomino (1947: 926).

En la impresionante colección del joven aristócrata destacaba el mecenazgo a otros tres pintores españoles contemporáneos: Mazo, el pintor Juan de Toledo (1618-1665) y el bodegonista Gabriel Terradas<sup>79</sup>. Como ya hemos visto, Gaspar de Haro también contó con los servicios de Terradas en su ejercicio de la alcaidía del Buen Retiro. Escudero de la guardia real de a caballo entre 1654 y 1661, Terradas trabajó para diversos trabajos decorativos al servicio del Rey (¿por mediación de los Haro?)<sup>80</sup>. De Juan de Toledo, el marqués poseía varias escenas de batallas, un género que el artista trató abundantemente y del que existían también ejemplos en la colección real (Caballero, 1985: 160, 163-164, 169). Resulta significativo que Toledo trabajase al servicio del banquero Sebastián Cortizos (1617-1672), del Consejo de Hacienda, portugués judaizante protegido por Don Luis de Haro (Sanz Ayán, 2009: 84-85). Para él, el pintor realizó los cuadros de altar de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón (Hernández Núñez, 2006).

Entre los pintores que contaron con el mecenazgo de Don Luis de Haro se debe contar al pintor Francisco Rizi, quien quizá deba su brillante carrera palatina de la década de 1650 precisamente al apoyo del valido y al de su hijo el marqués de Heliche<sup>81</sup>. Aún hay algunas cuestiones que

---

<sup>76</sup> Los Haro dejaron el palacio de Uceda en 1674; ver López Millán, 2016: 345. Para la colección de Gaspar de Haro en Madrid antes de su viaje a Italia, ver Burke y Cherry, 1997: vol. I, 462-483; Frutos, 2006; Frutos, 2009: 73-135. Ver también López Torrijos, 1991; Morán y Portús, 1997: 52; Frutos, 2016.

<sup>77</sup> Los inventarios de la colección mencionan copias de obras de Van Dyck, de Tiziano, de Rubens, del *Lavatorio* de Tintoretto, de Ribera, de Reni, de Velázquez, de la *Piedad* de Carracci, de Sarto o de Rafael. Ver Frutos, 2006: 222, 231-239. Sobre las copias en la colección del marqués de Heliche, ver también Frutos, 2019, texto al que aún no hemos tenido acceso.

<sup>78</sup> Para las copias de Mazo, ver también Pita, 1952.

<sup>79</sup> De los ocho cuadros presentes en el inventario de la colección de Gaspar de Haro, seis eran naturalezas muertas y dos eran obras mitológicas. Para los cuadros de Terradas y de Toledo en la colección del marqués de Heliche, ver Burke, 1984: vol. II, 226; Burke y Cherry, 1997: vol. I, 462-483. Para la presencia de obras de Terradas en la colección, ver también Morán y Portús, 1997: 52; Frutos, 2009: 78, 151, n. 147.

<sup>80</sup> Así, la decoración de la cornisa de la Pieza Ochavada, obra que se hizo en el Alcázar. Para Terradas, también llamado a veces Terrasa, Terrazas o Terrales, ver Cherry, 1999: 230-231; Vizcaíno, 2005: 357; Hortal Muñoz, 2013: 233, 987.

<sup>81</sup> Para un esbozo de la carrera palatina de Francisco Rizi durante los años 1650, ver Lamas-Delgado, 2009.

considerar en torno a los encargos para Palacio que Rizi recibió entre 1648 y 1660, pero las más arrojan indicios de que se hallaban bajo el control de personajes cercanos al valido, como Antonio de Contreras, albacea de don Luis de Haro en su testamento de 1661 (Frutos, 2009: apéndice: 13)<sup>82</sup>.

En la colección de los duques de Alba, descendientes de Don Luis y herederos del grueso de su colección (la hija y heredera de Heliche se casó con el de los Alba<sup>83</sup>), se encuentra el cuadro conocido como *El zorrero del rey*, una de las obras maestras de Rizi<sup>84</sup> [fig. 9]. El cuadro suele fecharse entre 1654 y 1661, año de la muerte del valido, a cuya colección se ha dicho siempre que perteneció (Barcia, 1911: 249)<sup>85</sup>. En realidad, no hay constancia absoluta de ello, pero sí algún indicio. Si así fue, hizo *pendant* en la colección con un cuadro de Sebastián Martínez (ca. 1615-1667) que representaba un mendigo ciego acompañado de un lazarillo. Sea como fuere, ambos cuadros aparecen en un inventario sin fechar de la colección de Don Luis de Haro, localizado en el archivo de la Casa de Alba en Madrid:

Dos lienzos de dos varas de alto y vara y tercia de ancho, el uno es un ciego pobre con su lazarillo, original de Sebastián Martínez, y el compañero es un lobero con una raposa debajo del pie izquierdo. Original de Rizi (Barcia, 1911: 249).

En el archivo se conserva también otro documento que vuelve a atestar la presencia del cuadro de Rizi en la colección. Se trata de una lista de pinturas pertenecientes a la decimotercera duquesa de Alba, heredera de los Haro, que fueron entregadas a Carlos IV y a su ministro Manuel de Godoy<sup>86</sup>. En esta lista, el cuadro de Rizi se atribuía a Velázquez, atribución que conservó la pintura a lo largo de todo el siglo XIX (Madrazo, 1872: 683; Curtis, 1883: 25, cat. 41d; Justi, 1933: 377).

El cuadro de *El zorrero del rey* y el mendigo de Martínez fueron, posiblemente, un encargo de Don Luis de Haro a los artistas. Rizi, por su parte, era un artista al servicio de la Casa. Martínez, en cambio, aparece documentado en Madrid a partir de 1662, después de la muerte de Don Luis

---

<sup>82</sup> En otro lugar abordaremos la relación entre Francisco Rizi, Contreras y el valido.

<sup>83</sup> A este propósito, ver Frutos, 2008. Sobre la historia de la colección de Alba, ver también Frutos, 2010.

<sup>84</sup> Francisco Rizi, *El zorrero del rey*, óleo sobre lienzo, 167 x 110 cm, Madrid, Fundación Casa de Alba.

<sup>85</sup> Para este cuadro, ver la bibliografía recogida en: Ruiz, 2004: 181.

<sup>86</sup> “Otro quadro de un Labrador que tiene a sus pies una zorra, es original de Don Diego Velázquez”: Madrid, Archivo de la Fundación Casa de Alba, Caja 157-44, *Nota de las pinturas de la colección de la XIII duquesa de Alba entregadas a Carlos IV por Mariano Maella. 1802*. Documento transcrito en Frutos, 2009: apéndice n° 158: 636. De la colección de Godoy, el cuadro de Rizi pasó probablemente a París, donde se exilió, separada de él, su esposa la condesa de Chinchón en 1824. Más tarde, el cuadro se vendió en París en 1875 en la subasta de la colección Salamanca, formada por numerosas obras procedentes de la colección del duque de San Fernando, cuñado de la condesa de Chinchón. En 1928, el cuadro fue adquirido en París por el decimoséptimo duque de Alba, lejano heredero de don Luis de Haro, y hoy forma parte de la colección de la Fundación Casa de Alba. Sobre el histórico del cuadro de Rizi, ver Rose, 2003; Resson y Gerard-Powell, 2007: 668. Sobre la compra de obras de la colección San Fernando por el marqués de Salamanca en 1845, ver Domínguez-Fuentes, 2005.

en noviembre de 1661, pero es posible que llegase ya ese año a la Corte, a donde lo envía el cabildo de la catedral de Jaén con el objetivo de copiar una serie de obras de la colección de Felipe IV (Serrano, 2019).

Si como recoge el documento publicado por Barcia (1911: 249), ambos cuadros formaban parte de la colección del valido, debieron de hallarse en alguna de las dos residencias del ministro en Madrid, probablemente en el palacio de Uceda. El 29 de noviembre de 1654, en ausencia de Don Luis de Haro, este palacio sufrió un devastador incendio que lo destruyó casi por completo (López Millán, 2016: 331). Sin embargo, En una carta del propio Don Luis a Alonso de Cárdenas, embajador de Felipe IV en Londres, se insiste en que no se perdió «ni una sola pintura, y aunque algunas de gran tamaño padecieran algo para desarmallas y sacallas, no llegó el daño a ningún rostro, con que se puede decir que no se ha perdido ninguna» (Burke, 2002: 102; Frutos, 2009: 160, n. 369)<sup>87</sup>. Todas pudieron sacarse a tiempo por las ventanas, aunque, según recoge el cronista Jerónimo Barrionuevo, «se quebró y deshizo infinidad de escritorios, y pinturas admirables» (Paz y Meliá, 1968: vol. I, 88-89; López Millán, 2016: 331). Tras el siniestro, hubo de necesitarse la intervención de algún pintor para restaurar los cuadros. Podríamos especular si Haro encargó esta tarea al taller de algunos de los artistas trabajando para la Casa. Quizá Rizi, Mazo, Carreño, Terradas o Toledo, y menos probablemente Mantuano, ya que no era pintor de figuras.

A causa de la destrucción del palacio, y durante el tiempo que duró su reconstrucción, don Luis de Haro fue acogido por el rey en el Alcázar de Madrid, en los apartamentos conocidos como el Cuarto del príncipe. El 5 de diciembre de 1654, el valido cayó enfermo estando allí y hubo que obligarle a aceptar que se le administrase una lavativa. La anécdota la narra Barrionuevo en un aviso de aquel día:

Don Luis de Haro está ya en Palacio, en el cuarto del Príncipe. Aunque achacoso, bajó a verle el Rey, y mandándole los médicos echar una ayuda, no lo quería consentir por ningún modo, hasta que S. M. se lo mandó, y juró por su vida la recibiese, y aún después regateaba si había de ser chica o grande. Esto es cosa cierta (Paz y Meliá, 1893: vol. I, 158).

La narración coincide con la descripción de la escena representada en un cuadro de gran formato que aparece en una copia del inventario de las colecciones de los duques de Alba (Burke, 1984: vol. II, 205, Doc. 3.9, n° 293), con la excepción de que se confunde a Don Luis con un titular de la Casa propietaria entonces de la obra:

---

<sup>87</sup> Carta transcrita en Berwick, 1891: 495.

Un cuadro de un Duque de Alba enfermo, echando mano a la espada y un médico con la jeringa en la mano y en la otra el bonete encarnado de doctor. Es de mano de Diego Velázquez. De dos varas y cuarenta de alto y vara y cuarta de ancho (Barcia, 1911: 246).

Más adelante, la misma copia (Burke, 1984: vol. II, 205, Doc. 3.9, n° 493) cita otro cuadro que, como ya se ha sugerido otras veces, debe de ser el mismo:

Un lienzo. Es un retrato de un Duque de Alba enfermo y un practicante con una jeringa en la mano. Es original de Rizi (Barcia, 1911: 251).

Que sepamos, ambos asientos fueron publicados por primera vez por el bibliotecario Antonio Paz Meliá (1902: VIII) en la introducción del segundo volumen de su recopilación de textos llamada *Sales españolas* y retomadas luego por Felipe Pérez y González (1902: 68), quien ya propuso identificar el supuesto duque de Alba con Don Luis de Haro al poner en relación la mención de archivo con el texto de Barrionuevo<sup>88</sup>. Barcia (1911) publicó de nuevo los asientos en una lista de obras procedentes de una copia un inventario de pinturas procedentes de las colecciones de Alba<sup>89</sup>, copia elaborada en el contexto del pleito para establecer la herencia de la Casa tras la muerte de la décimo-tercera duquesa en 1802 (Frutos, 2008: 38)<sup>90</sup>. Barcia (1911) ya indicaba que el documento era un tanto confuso y añadía que algunos de los cuadros «parece que están catalogados dos veces».

Otro inventario de los bienes, esta vez el de la décimo-segunda duquesa de Alba fechado en 1755 (Paz y Meliá, 1902: VIII, n. 1; Berwick, 1924: 81), vuelve a mencionar el cuadro (uno sólo) con atribución a Velázquez y la indicación de que se hallaba en mal estado de conservación. Lo mismo ocurre en otro inventario de 1777 (Berwick, 1924: 81; Frutos, 2008: 41)<sup>91</sup>. El cuadro era, pues, uno sólo, atribuido ora a Rizi, ora a Velázquez. Pita (1953: 254), que sigue presentando el cuadro como obra de Velázquez, fue el primero en relacionarlo con el fragmento de un cuadro conservado en el Louvre [fig. 10], una pintura que representa una figura masculina sosteniendo una jeringa en la mano derecha que Pita identificó con el doctor del cuadro de los inventarios de los Alba<sup>92</sup>. La tela del Louvre es muy probablemente parte del cuadro de historia que representaba a Don Luis enfermo, un cuadro que se hallaba ya «maltratado» en 1755. El estudio técnico del cuadro ha confirmado que se trata del fragmento

---

<sup>88</sup> El asiento se menciona también a partir de Paz y Meliá en Menéndez Pelayo, 2017: vol. II, 685, n. 245.

<sup>89</sup> Los asientos se citan también en Tormo, 1912: 63; Berwick, 1924: 8; Pita 1960: vol. I, 411.

<sup>90</sup> Se trata de *Lista de pinturas vinculadas [a la Casa de Alba]*, documento localizado en el archivo de la Casa de Alba. El documento se había dado por perdido en Pita 1960: vol. I, 413. Ver también Burke, 1984: vol. II, 205; Brown, 2008: 374; Burke, 2002: 91-92.

<sup>91</sup> Se trata del inventario de bienes del décimo segundo duque de Alba redactado en Madrid en 1777.

<sup>92</sup> Para este cuadro, ver Gerard-Powell y Ressort, 2002: 275-276.



de otro de mayores dimensiones<sup>93</sup>. El fragmento correspondería al cuarto superior derecho del lienzo original, que medía unos 180 cm de alto por 104 cm de ancho. La hipótesis viene reforzada por la presencia de dos inscripciones en la parte trasera del lienzo del Louvre. En primer lugar, la inscripción «ABL 85», que parece corresponder al número de asiento del cuadro (85) en el inventario de la Casa de Alba de 1777. A continuación, la inscripción con las iniciales «DGH», identificadas por Pita (1953) como las de Don Gaspar de Haro.

La composición original del cuadro perdido habría representado, a la izquierda, la figura de Don Luis con el gesto de desenvainar la espada, mientras que el médico habría figurado de pie, a la derecha, con la jeringa en la mano derecha y el gorro rojo en la izquierda. El médico se hallaría ligeramente vuelto hacia atrás para evitar el eventual mandoble y dirigiendo una mirada paciente e irónica de complicidad al espectador, tal y como lo muestra el cuadro del Louvre. El último elemento que permite apoyar la hipótesis que identifica el cuadro del Louvre como un fragmento del cuadro procedente de la colección de Gaspar de Haro es el análisis estilístico. Ni Angulo (1971, 384-385) ni Resson (Gerard-Powell y Resson, 2002: 276) han visto en él el estilo de Francisco Rizi, un artista tradicionalmente insuficientemente estudiado. Sin embargo, el cuadro sí entronca en el estilo desarrollado por el pintor en los años 1650. Además de con el *Zorrero del rey*, el cuadro presenta claras analogías de dibujo y de aplicación del color con el lienzo que Rizi pintó en 1651 para el ciclo de los *Ultrajes al crucifijo* del convento de la Paciencia en Madrid, hoy en el Museo del Prado<sup>94</sup>. Concluimos, por tanto, que la atribución a Rizi en una de las menciones más antiguas del cuadro en el archivo de Alba concuerda plenamente con el estilo que presenta el cuadro. Pero, además, su probable presencia en la colección del marqués de Heliche se inserta en el contexto de las relaciones de mecenazgo de Don Gaspar con Rizi que hemos descrito aquí.

Por lo demás, esta representación un tanto burlesca de Don Luis de Haro, de quien no se conoce ningún retrato fehaciente (Bassegoda, 2012; Valladares, 2016: 133-135), viene también a confortar la hipótesis de que el valido evitó en todo momento cualquier gesto de vanidad que pudiese ser malinterpretado por sus rivales políticos en la Corte<sup>95</sup>. A diferencia del duque Lerma

---

<sup>93</sup> La radiografía muestra que el cuadro ha sido cortado por el lado izquierdo, debido a la ausencia de marcas antiguas de clavos en el borde del lienzo. Los bordes derecho e inferior también podrían haber sido cortados, como sugiere el hecho de que la capa pictórica se detenga justo al borde del lienzo original. Véase Gerard-Powell y Resson, 2002: 276.

<sup>94</sup> Francisco Rizi, *Ultrajes al crucifijo de la Paciencia*, ca. 1651, óleo sobre lienzo, 207 x 230 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P03775.

<sup>95</sup> Bassegoda (2012) propone identificar el retrato español anónimo del Musée Jacquemart-André en París como una efigie del valido. Jesús Urrea (Ruiz, 2006: 118, n. 34) llegó a especular sobre la posibilidad de identificar a Don Luis de Haro en el *Retrato de un general de artillería* atribuido a Rizi en el Museo del Prado, pero él mismo

(Schroth, 2000; Banner, 2009) y de su tío Olivares (Colomer, 2002: 71; Bouza, 2008; Oliván, 2016), quienes recurrieron frecuentemente a este expediente, Luis de Haro nunca acudió a pintores para elogiar su figura<sup>96</sup>. Antes bien, resulta difícil localizar un retrato fidedigno del valido, tanto en su colección como fuera de ella<sup>97</sup>. Posar para un retrato pudo no haber sido del gusto del discreto y modesto valido, pero probablemente esta no fue la única o la principal razón. Debió de existir igualmente una estrategia más o menos consciente para evitar repetir los gestos de su tío y de Lerma. Pero igualmente una estrategia, más o menos consciente también, de integrarse en una tendencia imperante entonces entre numerosos cortesanos opositores, de un modo u otro, a la forma de gobernar del anterior valido: el rechazo a la vanidad que simbolizaba el retrato. En efecto, la repulsa al retrato, verdadero lugar común en la hagiografía y en la literatura moral, se hizo popular en ciertos círculos cortesanos debido a la ascendencia de religiosos como el Padre Simón de Rojas y se convirtió en uno de los reclamos del grupo de “devotos”, grupo que defendía una forma de gobernar opuesta a la de Olivares<sup>98</sup>. Así, la reina Isabel (Oliván, 2012), el inquisidor Diego de Arce y Reinoso (-albacea testamentario de la reina-) (Mazín, 2016: 175, 182-183), el cardenal Baltasar Moscoso o el obispo Juan de Palafox (Lamas-Delgado, 2013b), mantuvieron esa actitud de sobriedad y modestia que incluía un mismo rechazo, fingido o no, hacia el retrato<sup>99</sup>. Como señala Valladares (2016: 136), el propio rey no se hizo retratar entre 1644 y 1653. Frente a la ostentación del conde-duque, que vivía en Palacio y cuyo retrato figuraba en el Salón de Reinos del Buen Retiro (Álvarez Lopera, 2005; Oliván, 2012: 31-32), el nuevo valido habría optado por una estrategia de invisibilidad como mecanismo de legitimación de su gobierno, adoptando una postura que conectaba con las aspiraciones y los ideales de los opositores de su tío (Frutos, 2016: 347-348)<sup>100</sup>. Así, es muy posible que Don Luis adoptase la misma postura frente al retrato y que el cuadro de Rizi hubiese sido, en realidad, un encargo de su hijo Don Gaspar, cuyas iniciales, como hemos visto, figuran en el reverso del fragmento conservado en el Louvre<sup>101</sup>.

---

reconoció la incompatibilidad debido a la presencia de una venera con la cruz de Calatrava, ya que el valido era caballero de Santiago.

<sup>96</sup> Sobre otros gestos del valido para cultivar una imagen ausente de pompa y que se alejase de la imagen política creada por Lerma y Olivares, ver Valladares, 2016: 128-129 y 137-138; Malcolm, 2017.

<sup>97</sup> Sobre los retratos de don Luis de Haro conocidos a través de menciones de archivo, ver Valladares, 2016: 133-135.

<sup>98</sup> Sobre la modestia como virtud cortesana en la segunda mitad del reinado de Felipe IV, ver Valladares, 2016: 131. Sobre el rechazo del Padre Rojas al retrato en el contexto cortesano, ver Aliaga, 2009: 25. Muy significativamente, Rojas fue confesor de la reina Isabel, quien mantuvo una actitud similar a la que debió de tener don Luis de Haro.

<sup>99</sup> Sobre el rechazo al retrato entre los religiosos del siglo XVII, ver Portús, 1999; Balsinde y Portús, 1997.

<sup>100</sup> Se trata de la *visibilidad ergo invisibilidad* que comenta en Oliván, 2016.

<sup>101</sup> Ya se propuso atribuir el encargo del retrato de don Luis de Haro con el médico del rey a su hijo don Gaspar, a quien calificó de calavera, en Tormo, 1912: 63.

Debido a la nueva forma de valimiento que entendía practicar, Don Luis de Haro se veía en la obligación de dar a entender que no favorecía ningún grupo o facción en la corte, sino que era un mero intermediario entre Felipe IV y sus súbditos; no obstante, era el cabeza de un grupo de la aristocracia e indirectamente favorecía a ciertos individuos (Malcolm, 2016: 290). Esta estrategia política y cortesana podría explicar, quizá, que el valido fuese más dado al coleccionismo que a un mecenazgo artístico evidente. No obstante, Don Luis favorecía de un modo indirecto ciertos artistas. Este mecenazgo indirecto lo llevaba a cabo por procuración, a través de su hijo el marqués de Heliche, teniente de alcaide del Buen Retiro y de la Zarzuela. El joven marqués, deseoso de servir los intereses de su padre y de hacerse destacar en la corte, se entregó a la gestión del Buen Retiro y de sus fiestas con la misma pasión de que hizo gala Olivares en los brillantes años 1630. La superintendencia de las fiestas reales ejercida por Heliche hasta 1661 abrió un nuevo período de esplendor para el teatro de corte en Madrid, tanto desde el punto de vista literario como del de las artes plásticas. Así, el marqués se convirtió en una suerte de segundo valido consagrado a las fiestas y las grandes decoraciones en la corte (Flórez, 2010).

Siguiendo las sugerencias de Malcolm (2016: 293) con respecto al estudio del apoyo del valido a los escritores, para alcanzar una visión más cabal del papel de don Luis de Haro (-y del de su hijo-) como protector de pintores es necesario continuar con la exploración de las intervenciones de ambos en el mundo de las artes durante los años del valimiento, más allá del coleccionismo de grandes maestros. El investigador británico ha señalado una serie de pistas para explorar para el mecenazgo literario de Don Luis, pistas que consideramos igualmente provechosas en nuestro campo y que proponemos extender al estudio sobre Don Gaspar: ¿cuáles fueron los métodos empleados por Don Luis (y su hijo), si los tuvo (o tuvieron) para servirse de las artes para sostener su gobierno y enaltecer su linaje?

Por otra parte, al hilo de las reflexiones de los estudios de Valladares (2016) y Malcolm (2016; 2017) sobre el valido, creemos que conviene preguntarse hasta qué punto éste no desarrolló un sistema de valimiento compartido con su hijo don Gaspar en el campo del mecenazgo artístico para la corte, una suerte de diarquía para las artes en la que Heliche asumía todo el protagonismo, pero también los riesgos y las críticas, ligados a la organización de las fiestas reales y a la decoración de los palacios<sup>102</sup>. Hasta que no se conozca mejor el valimiento de Haro y, sobre todo, la trayectoria de los artistas activos en la corte española, será difícil precisar cuál fue la estrategia del valido (y de su hijo) en este campo. Frutos (2016) ha definido el mecenazgo

---

<sup>102</sup> En este sentido son muy valiosas las reflexiones presentes en Malcolm, 2017: 58-59.

de Don Luis y el de Don Gaspar en Madrid por su afán emulador del ejercido por Felipe IV, pero conviene preguntarse hasta qué punto algunos de los artistas activos durante la segunda parte del reinado no fueron más bien promovidos por ellos ante el rey y su corte. ¿El nombramiento de Francisco Rizi como pintor del Rey en 1655 fue un intento de Haro (y de su hijo) de colocar clientes suyos en la corte? ¿Eran Rizi o Mantuano, «hechuras del marqués y su Casa»? ¿Deben su carrera en Palacio, al menos en parte, a los Haro? ¿La intervención de Rizi, de Carreño y de Gandía en el Alcázar y en el Escorial se debió sólo a sus capacidades técnicas en pintura decorativa o también al apoyo del ministro? Son cuestiones que merecen plantearse, aunque algunas sean de muy difícil respuesta. Como dice La Rochefoucauld, «para saber las cosas, se necesita conocer los detalles, y como éstos son siempre infinitos, nuestros conocimientos son siempre superficiales e imperfectos» (La Rochefoucauld, 1665: 106). Por ello, nuestro conocimiento del mecenazgo artístico del siglo XVII será siempre incompleto, pero los detalles que ofrecen las relaciones y las carreras de artistas tenidos por menores pueden aportar luz nueva. Las aras que rodean los grandes astros la reverberan.

## Bibliografía

Aliaga Asensio, P. [2009]. *San Simón de Rojas: un santo en la Corte de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Angulo, D. [1971]. «Francisco Rizi: cuadros de tema profano», *Archivo Español de Arte*, 44, 357-387.

Angulo, D. [1974]. «Francisco Rizi: pinturas murales», *Archivo Español de Arte*, 188, 361-382.

Aterido, A. [2006a]. «Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV», en J. L. Colomer y A. Serra Desfilis (ed.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, 241-264.

Aterido, A. [2006b]. «Il salone de l'eremo di San Paolo nel Buen Retiro», en F. Farneti y D. Lenzi (ed.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadratismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 29-38.

Aterido, A. [2008]. «Pintores, negocios y bufones: el entorno de Velázquez en la corte», en B. Navarrete (ed.), *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 258-265.

Aterido, A. [2015]. *El final del Siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, Madrid, CSIC.

Azcárate, J.M. [1966]. «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1, 99-135.

Balsinde, I. y Portús, J. [1997]. «EL retrato del escritor en el libro español del siglo XVII», *Reales Sitios*, 131, 40-57.

Banner, L.A. [2009]. *The religious patronage of the duke of Lerma: 1598-1621*, Farnham, Ashgate.

Barcia, A. [1906]. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Barcia, A. [1911]. *Catálogo de la colección de pinturas del Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Bassegoda, B. [2012]. «Los retratos de don Luis Méndez de Haro», *Locus amoenus*, 305-326.

Bertaut, F. [1682]. *Journal du voyage d'Espagne*, Paris.

Berwick y Alba, D. [1891]. *Documentos escogidos de la Casa de Alba*, Madrid.

Berwick y Alba, D. [1924]. *Las riquezas de arte de la Casa de Alba: discurso leído por el Duque de Berwick y de Alba el día 25 de mayo de 1924; y contestación del Conde Romanones*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.

Bocángel, G. [2000]. *Obras completas*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

Bouza, F. [2008]. «Por no usarse: sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la Edad Moderna», en J.L. Palos y D. Carrió-Invernizzi, *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 41-64.

Brown, J. [2008]. *Collected writings on Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 374 («Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones», *Boletín del Museo del Prado*, 36, 2000, 51-69).

Brown, J. y Elliott, J.H. [2016]. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus.

Burke, M. [1984]. *Private collections of Italian art in seventeenth century Spain*, Ann Arbor, University of Michigan.

Burke, M. [2002]. «Luis de Haro as minister, patron and collector of art», en J. Brown y J. Elliott (ed.), *The sale of the century: artistic relationships between Spain and Great Britain: 1604-1655*, London, Yale University Press, 87-105.

Burke, M. y Cherry, P. [1997]. *Collecting of paintings in Madrid: 1601-1755*, Los Angeles, Getty Institute, I, 462-483.

Caballero Gómez, M.V. [1985]. *Juan de Toledo: un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

Caturla, M.L. [1947]. *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid.

Cayuela, A. [2013]. «Coronas del Parnaso y Platos de las musas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43-2, 69-94.

Chaves, M.T. [2004]. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento.

Cherry, P. [1999], *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 230-231.

Colomer, J.L. [2002]. «Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista», *Boletín del Museo del Prado*, 38, 63-83.

Cruz Yábar, J.M. [2014]. «Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid», *Goya*, 349, 290-307.

Cuartero Huerta, B. [1968]. «Noticias de doscientos trece documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales (años 1612-1661)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 3, 51-79.

Curtis, C. B. [1883], *A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo [...]*, New York.

Dadson, T.J. [1983]. *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta: a biography*, London, Tamesis.

Díaz González, F.J. [2002]. *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid, Dykinson.

Díez Borque, J.M. [1997]. «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey», en F. B. Pedraza Jiménez, *La década de oro en la comedia española, 1630-1640*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 167-189.

Díez Borque, J.M. [2002]. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid.

Domínguez-Fuentes, S. [2005]. «Pinturas que poseyó el Infante don Luis en la colección de Patrimonio Nacional: 1848-1850», *Goya*, 304, 45-50.

Ezquerria del Bayo, J. [1929]. *El Palacete de la Moncloa*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.

Fayard, J. [1979]. *Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746)*, Genève.

Fernández Talaya, M.T. [1999]. *El real sitio de La Florida y la Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*, Madrid, CajaMadrid.

Flórez Asensio, M.A. [2006]. «La alcaidía del Buen Retiro y los festejos reales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46, 71-99.

Flórez Asensio, M.A. [2010]. «El marqués de Liche: alcaide del Buen Retiro y 'superintendente' de los festejos reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, 145-182.

Frutos, L. [2006]. «Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta: el marqués de Heliche y la corte de Felipe IV», en *Tras el centenario de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 207-269.

Frutos, L. [2008]. «¿Una Santa Rufina de Velázquez en las colecciones del marqués del Carpio?», en B. Navarrete (ed.), *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Focus, 36-45.

Frutos, L. [2009]. *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Frutos, L. [2010]. «Las colecciones de Alba en el Palacio de Liria», en *Colección Casa de Alba*, Sevilla, Junta de Andalucía, 45-77.

Frutos, L. [2016]. «El retrato de un valido: las colecciones artísticas de Don Luis de Haro», en R. Valladares (ed.), *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno*, Madrid, Marcial Pons, 347-376.

Frutos, L. [2019]. «Copias y copias como originales en las colecciones de pinturas del marqués del Carpio», en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

García Cueto, D. [2005]. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna: 1658-1662*, Granada, Universidad.

García Cueto, D. [2006]. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

García Cueto, D. [2009]. «Presentes de Nápoles: los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 306-310 y 314-315.

García Cueto, D. [2013]. «Tendencias de la pintura mural madrileña bajo Carlos II», en A. Rodríguez G. de Ceballos (ed.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 257-318.

García Cueto, D. [2014]. «La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII», en V. Mínguez e I. Rodríguez (ed.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando Villaverde, 40-57.

García Cueto, D. [2017]. «Madrid como centro de copiado pictórico durante la fase final de la Unión Ibérica (1621-1640)», en *On copying: copies of paintings from Renaissance to Baroque*, *Revista de História da Arte*, 7, 56-68.

García López, D. [2008]. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

García-Toraño, I.C. y Barbeito, J.M. [2009]. *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Gaya Nuño, J.A. [1981]. *Vida de Acisclo Antonio Palomino, el historiador, el pintor: descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, Diputación Provincial.

Gerard-Powell, V. y Ressayre, C. [2002]. *Musée du Louvre, Département des peintures : catalogue : écoles espagnole et portugaise*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

González, O.B. [1990]. «Artificio y poder en la pintura: la visión cortesana de Gabriel Bocángel», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, 565-570.

Greer, M.R. y Varey, J.E. (ed.) [1997]. *Fuentes para la historia del teatro en España: el teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*, London, Tamesis.

Gregori, M. [2009]. «Baccio del Bianco tra Firenze e Madrid», *Paragone: arte*, 713, 15-50.

Harris, E. [1961]. «Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses», *Archivo Español de Arte*, 134, 101-105.

Haskell, F. [1980]. *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, London, Yale University Press, 190-192.

Hernández Núñez, J. C. [2006]. «La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el patronato de los Cortizos», *Reales Sitios*, 167, 50-67.

Hortal Muñoz, E. [2013]. *Las Guardas Reales de los Austrias hispanos*, Madrid, Polifemo.

Justi, C. [1933], *Velazquez und sein Jahrhundert*, Zürich, 596, n. 1 (Bonn, Cohen, 1888 y 1903).

Kagan, R.L. [2005]. «La Luna de España: mapas, ciencia y poder en la época de los Austrias», *Pedralbes*, 25, 171-190.

Korkow, C. [2018], «Venus and Adonis. A masterpiece? Yes. By Ribera? Probably not», <<https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-mayjune-2018/venus-and-adonis>> 23-01-19.

Laffi, D. [1989]. *Viaggio in ponente a San Giacomo in Galizia a Finisterre*, ed. a cargo de A. Sulai Capponi, Perugia, Università degli Studi di Perugia.

Lamas-Delgado, E. [2009]. «Nuevas consideración sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi», *Archivo Español de Arte*, 325, 73-78.

Lamas-Delgado, E. [2013a]. «Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin», *RIHA Journal*, 0063, 11 January, <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/lamas-partnership-between-painters-and-sculptors>> 20-12-18.

Lamas-Delgado, E. [2013b]. «*¿De viri illustribus o de viri sanctis?* La imagen de los preladados en la Corte de Felipe IV: uso, funciones y actitudes», en V. Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana, Unversitat Jaume I, 2013.

Lamas-Delgado, E. [2019]. «La copia en los talleres cortesanos del siglo XVII en España: entre educación y forma de producción», en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Landemann, C. [1997]. *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

La Rochefoucauld, F. [1665]. *Les réflexions et sentences morales*, Paris, C. Barbin.

Lobato, M.L. [2009]. «Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias: Solís, Antonozzi y Cosme Pérez celebran a Felipe Próspero (1658)», en J.M. Díez Borque, dir., *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 79-97.

Álvarez Lopera, J. [2005]. «La reconstrucción del Salón de Reinos: estado y replanteamiento de la cuestión», en *El palacio del rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 91-167.

López Millán, M.A. [2016]. «'Esta casa no se acaba': Don Luis de Haro y el palacio de Uceda en Madrid», en R. Valladares (ed.), *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno*, Madrid, Marcial Pons, 303-346.

López Torrijos, R. [1991]. «Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 27-36.

López Torrijos, R. [1995], *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

López Torrijos, R. y Barrio Moya, J.L. [1992]. «A propósito de Ribera y de sus coleccionistas», *Archivo Español de Arte*, 257, 37-51.

López -Fanjul, M. [2013]. «Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas», *Archivo Español de Arte*, 344, 291-310.

Madrazo, P. [1872]. *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid.

Malcolm, A. [2006]. «Public morality and the closure of the theatres in the mid-seventeenth century: Philip IV, the Council of Castile and the arrival of Mariana of Austria», en R. J. Pym (ed.), *Rhetoric and reality in early modern Spain*, London, Tamesis.

Malcolm, A. [2016]. «Intercesor de escritores: las dedicatorias de libros a don Luis de Haro y su relación con los autores (1625-1662)», en R. Valladares (ed.), *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno*, Madrid, Marcial Pons, 263-302.

Malcolm, A. [2017]. *Royal favouritism and the governing elite of the Spanish Monarchy, 1640-1665*, Oxford, Oxford University Press.

Malvasia, C.C. [1678]. *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna.

Martín Monge, A. [2017]. «La pólvora, el veneno y los esclavos: el atentado de 1662 en el Buen Retiro y el fin de la carreta política de don Gaspar de Haro en la Corte», *Atlanta*, 5-1, 115-144.

Martínez Leiva, G. [2000]. «En torno a Cosimo Lotti: nuevas aportaciones documentales», *Madrid*, 3, 323-354.

Martínez Millán, J. y Rivero Rodríguez, M., dir. [2017]. *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica: tomo III: volumen 4: arte, coleccionismo y sitios reales*, Madrid, Polifemo.

Mazín, O. [2016]. «Hombres de prudencia y "grandes partes": el conde de Castrillo y don Luis Méndez de Haro», en R. Valladares (ed.), *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno*, Madrid, Marcial Pons.

Menéndez Pelayo, M. [2017]. *Obras completas*, Santander, Universidad de Cantabria, vol. II, 685, n. 245 (*Orígenes de la novela*, Madrid, 1912, vol. IV).

Morán, M. y Portús, J. [1997]. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Itsmo.

Navarrete, B. (ed.) [2016]. *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, Mapfre, 220-221.

Oliván Santaliestra, L. [2012]. «'Decía que no se dejaba retratar de buena gana': modestia e invisibilidad de la reina Isabel de Borbón (1635-1644)», *Goya*, 338, 16-35.

Oliván Santaliestra, L. [2016]. «The representational strategies of the Count-Duke of Olivares and Elisabeth of France: equestrian portraits, guardainfantes and miniature (1628-



1644)», en *The Age of Rubens: diplomacy, dynastic politics and the visual arts in early seventeenth-century Europe*, Turnhout, Brepols, 213-234.

Palomino, A. [1947]. *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1013 (Madrid, Francisco Laso, 1715-1724).

Paz y Meliá, A. (ed.) [1893]. *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Madrid, M. Tello.

Paz y Meliá, A. (ed.) [1902]. *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, vol. II, Madrid, M. Tello.

Paz y Meliá, A. (ed.) [1968]. *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (años 1654-1658)*, 2 vols, Madrid, Atlas, 1968-1969.

Pérez y González, F. [1902]. «Una lavativa de real orden y un cuadro “realista” de Velázquez», *Almanaque de la Ilustración para el año 1903*, 30, 67-69.

Pérez Sánchez, A. E. [1977]. «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 417-459.

Pita Andrade, J. M. [1952]. «Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio», *Archivo Español de Arte*, 223-233.

Pita Andrade, M. [1953]. «Un cuadro que perteneció al Marqués del Carpio, en el Museo del Louvre», *Archivo Español de Arte*, 103, 254-256.

Pita Andrade, M. [1960]. *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, Madrid, Dirección general de Bellas Artes.

Ponz, A. [1793]. *Viage a España*, vol. VI, Madrid, Viuda de Ibarra.

Portús, J. [1999]. «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54-1, 169-188.

Raggi, G. [2002]. «Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna ed Agostino Mitelli», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 14, 151-166.

Ressort, C. y Gerard-Powell, V. [2007]. «Velázquez en el mercado del arte francés en el siglo XIX: el repertorio de Louis Souillé y la colección Laperrière», en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Fundación Focus-Abengoa, 664-669.

Rose, I. [2003]. «Desde el palacio de Godoy al mundo entero», en M. Cabañas, *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 317-329.

Ruiz Gómez, L. (ed.) [2004]. *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Ruiz Gómez, L. (ed.) [2006]. *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Salort Pons, S. [2002]. *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

San Pío, P. y Zamarrón, C. [1980]. *Catálogo de la colección de documentos de Vargas Ponce que posee el Museo Naval*, Madrid, Museo Naval.

Sánchez Cano, D. [2013]. «Naumachiae at the Buen Retiro in Madrid», en M. Shewring (ed.), *Waterborne pageants and festivities in the Renaissance: essays in honour of J.R. Mulryne*, Farnham, Ashgate, 313-328.

Sancho Gaspar, J.L. [1987]. «El ‘boceto’ de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo», *Boletín del Museo del Prado*, 22, 32-38.

Sanz Ayán, C. [2009]. «Procedimientos culturales y transculturales de integración de un clan financiero internacional: los Cortizos (siglos XVII y XVIII)», en B. Yun Casillas (ed.), *Las redes del imperio: élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica: 1492-1714*, Madrid, Marcial Pons, 65-94.

Schroth, S [2000]. «Re-presenting Philip III and his favourite: changes in Court portraiture 1598-1621», *Boletín del Museo del Prado*, 18, 39-50.

Serrano Estrella, F. [2019]. «Sobre la dificultad de copiar la colección real: copias por Sebastián Martínez en la catedral de Jaén», en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Shergold, N.D. y Varey, J.E. [1982]. *Representaciones palaciegas: 1603-1699: estudio y documentos*, London, Tamesis.

Spinelli, N. [2011]. *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Firenze.

Spinosa, N. [2008]. *Ribera: la obra completa*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Tormo, E. [1912]. «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor (conclusión)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 20-1, 60-63.

Valladares, R. [2016]. «Origen y límites del valimiento de Haro», en *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno*, Madrid, Marcial Pons.

Varey, J. E. [1960]. «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, 3, 286-325.

Vidaurre Jofre, J. [2000]. *El Madrid de Velázquez y Calderón: Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Ayuntamiento.

Vizcaíno, M.A. [2005]. *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Zapata, T. [2016]. *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia, Universidad.

Fig. 1 Louis Meunier, *El Estanque grande del Buen Retiro*, París, Bibliothèque nationale de France.

Fig. 2 Louis Meunier, *La ermita de San Pablo en el Buen Retiro*, París, Bibliothèque nationale de France.

Fig. 3 Anónimo, *Venus lamentando la muerte de Adonis*, Madrid, Palacio de La Moncloa (destruido).

Fig. 4 Anónimo, *Venus lamentando la muerte de Adonis*, The Cleveland Museum of Art.

Fig. 5 Dionisio Mantuano, *Proyecto para un reloj de sol*, Madrid, Casa de la Moneda

Fig. 6 Francisco Rizi, *Proyecto para un reloj de sol*, Madrid, Biblioteca Nacional de España

Fig. 7 Francisco Rizi, *Proyecto para la portada del Recibimiento de la reina Mariana de Austria*, Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 8 Anónimo, *Retrato de don Gaspar de Haro*, París, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Fig. 9 Francisco Rizi, *El zorrero del rey*, Madrid, Fundación Casa de Alba.

Fig. 10 Francisco Rizi, *El médico de don Luis de Haro*, París, Musée du Louvre.