

- HARRACH, E. A. von [2010]. *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667): Kommentar & Register* (Vol. 1), K. KELLER Y A. CATALANO (eds.), Wien, Böhlau Verlag.
- HOGWOOD, C. [2005]. *Handel: water music and music for the royal Fireworks*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HONISCH, E. S. [2011]. *Sacred Music in Prague, 1580-1612*. Tesis doctoral, Chicago. The University of Chicago.
- [2018]. «Sound Remains, 1627», pendiente de publicar. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XIX.3.323>.
- LAVANHA, J. B. [1622]. *Viage de la Católica Magestas del Rey Don Felipe III... a su Reino de Portugal y Relación del Solemne Recibimiento*, Madrid, Tomás Junta.
- LOUTHAN, H. [2005]. «New Perspectives on the Bohemian Crisis of the Seventeenth Century», en P. BENEDICT Y M.P. GUTMANN (eds.), *Early Modern Europe: From Crisis to Stability*, Newark, University of Delaware Press, 52-79.
- RUIZ JIMÉNEZ, J. [2004]. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en J. SUÁREZ PAJARES Y J. GRIFFITHS (coord.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 199-240.
- [2015]. «Ministriles de la flota de Indias (1620)», *Historical soundscape*, <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/405/sevilla/es>>.
- SANDBICHLER, V. [2016]. «Elements of Power in Court Festivals of Habsburg Emperors in the Sixteenth Century», en J. R. MULRYNE, M. I. ALIVERTI, A. M. TESTAVERDE (eds.), *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, New York, Routledge, 167-187.
- SERFÖZŐ, S. [2017]. «Pilgrimages of Emperor Leopold I in Central Europe», *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41, 59-66.
- SHEWRING, M. (ed.) [2017]. *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance: Essays in Honour of JR Mulryne*, New York, Routledge.
- SHEWRING, M. [2015]. «The iconography of populism: waterborne entries to London for Anne Boleyn (1533), Catherine of Braganza (1662) and Elizabeth II (2012)», en J.R. MULRYNE, M.I. ALIVERTI, A.M. TESTAVERDE (eds.), *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, New York, Routledge, 221-244.
- VELÁZQUEZ, I. [1583]. *La entrada que en el Reino de Portugal hizo la S. C. R. M. de Don Philippe inuictissimo Rey de las Españas segundo deste nombre, primero de Portugal, assi con su Real presencia como con el exercito de su felice campo / hecho por Isidro Velázquez Salamantino, andante en Corte, Lisboa [?], Manuel de Lyra.*

ASTRO QUE REVERBERA LA MAJESTAD
DEL MONARCA SOL: EL MECENAZGO
DE DON LUIS DE HAROY DEL MARQUÉS DE HELICHE
EN LA CORTE DE FELIPE IV DE ESPAÑA.
FIESTAS, PINTURAS Y ESPACIOS DE RECREO*

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), Bruselas

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

J. Barrionuevo (1587-c. 1671)¹

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

G. Bocángel (1603-1658)²

Como otros escritores del reinado de Felipe IV, Barrionuevo y Bocángel 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, un astro más de 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 bajo la dirección de D. García Cueto con la participación del Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), en Bruselas, y de la tesis doctoral *Francisco Rizzi (1614-1685): relations sociales et production artistique à la Cour d'Espagne*, defendida en 2019 en la Université Libre de Bruxelles bajo la dirección de Manuel Couvreur.

1. BARRIONUEVO, J. [1893]. *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Madrid, vol. IV, 255.

2. BOCÁNGEL, G. [2000]. *Obras completas*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, vol. II, 1072.

aureola que rodeaba al Monarca Sol, que reverberaba su luz expandiéndola entre los súbditos con su patronazgo y su mecenazgo³. Se sabe que don Luis de Haro (1603-1661) fue uno de los principales coleccionistas en la Europa de mediados del siglo XVII⁴, como también lo fue su hijo y heredero 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 Nápoles⁵. 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 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 cortesana⁶. En

3. La figura de Luis de Haro, su valimiento y, en general, la segunda mitad del reinado de Felipe IV, han cobrado un gran interés por parte de la literatura reciente. Ver, sobre todo: 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. MALCOLM, A. [2017]. *Royal favouritism and the governing elite of the Spanish Monarchy, 1640-1665*, Oxford, Oxford University Press. Para la metáfora de los Haro-ani, ver: 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*, 263-302, aquí 263, 291 y 292.

4. Para la talla de Luis Méndez de Haro como coleccionista y para un estudio de su colección ver BURKE, M. B. [2002]. «Luis de Haro as minister, patron and collector of art», en J. BROWN y J. ELIOTT (ed.), *The sale of the century: artistic relationships between Spain and Great Britain: 1604-1655*, London, Yale University Press, 87-105. 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. SIMAL LÓPEZ, M. [2017]. «El real sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RIVERO RODRÍGUEZ (dir.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica: tomo III: volumen 4: arte, coleccionismo y sitios reales*, Madrid, Polifemo, 2339-2566, aquí 2530-2566. BURKE, M. B. [2017]. «King Philip IV of Spain as art collector», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RIVERO RODRÍGUEZ (dir.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica: tomo III: volumen 4: arte, coleccionismo y sitios reales*, Madrid, Polifemo, 3003-3042, aquí 3025-3027. Sobre el mecenazgo literario de don Luis de Haro, ver: MALCOLM, A. [2011]. «En los márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648», en O. NOBLE WOOD, J. ROE y J. LAWRENCE (dirs.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 71-95. MALCOLM, A. [2016].

5. Sobre el perfil de don Gaspar de Haro como coleccionista y su colección, ver: 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. BURKE, M. y CHERRY, P. [1997]. *Collecting of paintings in Madrid: 1601-1755*, Los Angeles, Getty Institute, vol. I, 462-483. FRUTOS, L. [2006]. «Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta: el marqués de Heliche y la corte de Felipe IV», en *Tias el centenario de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 207-269. 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]. «El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RIVERO RODRÍGUEZ (dir.), *Centros de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, vol. III, 1891-1948, aquí 1893-1903.

6. Para una serie de reflexiones sobre el mecenazgo cultural y artístico de don Luis de Haro, ver: VALLADARES, R. [2016], 135-136. Para una visión global a la vez que detallada de las fiestas

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. 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 a su hijo don Gaspar de Haro. A la muerte del conde-duque en 1645, el Rey concedió a su sobrino 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. La alcaldía del Buen Retiro, en cambio, estaba unida al mayorazgo del ducado de Sanlúcar la Mayor⁷. 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 1648⁸. Haro no sólo obtuvo el ejercicio de la alcaldía del palacio, que le otorgaba el control de la organización de las fiestas reales, 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 alcaldes de los demás sitios reales⁹. 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 vitalicio¹⁰. Tras la muerte de don Luis de Haro en noviembre de 1661, la alcaldía del Buen Retiro se restableció

cortesanas durante su valimiento y la superintendencia de su hijo el marqués de Heliche, ver los siguientes trabajos y la bibliografía que allí se recoge: CHAVES, M.T. [2004]. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid. FRUTOS, L. [2009]. DÍEZ BORQUE, J.M. (dir.) [2009]. *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros. 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. MARTÍNEZ MILLÁN, J. y RIVERO RODRÍGUEZ, M. (dir.) [2017]. *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica: tomo III: volumen 3: la literatura en el reinado de Felipe IV*, Madrid, Polifemo, 2037-2174, publicación que no hemos tenido aún ocasión de consultar.

7. DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002]. *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*, Madrid, 255. MALCOLM, A. [2017], 87-88.

8. Madrid, Archivo General de Palacio, Cédulas Reales (en adelante, AGP, CR), t. 14, ff. 212v-213r. Ver: DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002], 269. MALCOLM, A. [2017], 89.

9. AGP, CR, t. 14, ff. 141v-144v. DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002], 279. Para los conflictos generados por la superintendencia del marqués de Heliche con otras instancias a causa de estos privilegios y el modo en que él los interpretó, ver: VAREY, J.E. [1972]. «Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 407-422.

10. 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, aquí 52.

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 Haro¹¹. La respuesta desesperada del marqués de Heliche a la nueva situación fue el boicot, a través de un atentado frustrado, del espectáculo de carnaval de 1662 en el coliseo del Buen Retiro, espectáculo con que se estrenaba el nuevo alcaide como *empresario*¹².

El estudio de las relaciones y las empresas artísticas del valido y las de su hijo en Madrid se enfrenta a numerosas dificultades, especialmente para las de don Luis. 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 la pérdida de los archivos de los palacios del Buen Retiro y de la Zarzuela, que recogían la labor de ambos como alcaides en 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 los archivos de Simancas y de la Casa de Alba, así como avisos de diplomáticos y 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 de cortes extranjeras.

Nuestro conocimiento del apoyo a pintores por parte de don Luis de Haro y de Heliche en Madrid se limita, por tanto, a casos aislados y aun a conjeturas. No obstante, reunir los elementos conocidos permite establecer una serie de problemáticas, proponer otros enfoques y, sobre todo, plantear nuevas preguntas sobre aspectos que hasta ahora no se habían vislumbrado¹³. El ejercicio no es sólo útil para un mejor conocimiento del mecenazgo en la corte de Felipe IV sino también para el de la producción y las relaciones de los artistas implicados. 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

11. AGP, CR, t. 14, ff. 141v-144v. DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002], 279. 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 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 DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002], 303-306 y 331-334. CHAVES, M.T. [2004], 291. En 1662, el conde Monterrey fue nombrado alcaide interino de El Pardo y de Valsaín: DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002], 279.

12. Sobre el atentado frustrado de Heliche en 1662, ver la bibliografía recogida en: 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.

13. Para la intervención de los Haro en el Buen Retiro, ver: SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2530-2566.

española durante el siglo XVII presenta también aún importantes lagunas¹⁴. Fuera de la figura de Velázquez, que sí ha concentrado una gran atención, la mayor parte de los pintores y escultores aún no han sido objeto de estudios monográficos y, por el momento, las relaciones entre artistas y comitentes se han abordado escasamente, asumiéndose, a veces, que lo poco conocido lo es debido a su menor valor¹⁵. El ensayo que aquí presentamos se desprende de un estudio monográfico consagrado al pintor cortesano Francisco Rizi (1614-1685), que contó ciertamente con la protección de Heliche y probablemente también la de su padre el valido don Luis de Haro. Artista versátil, Rizi cultivó principalmente la pintura de historia, pero fue asimismo especialista en la pintura mural y el diseño de decorados teatrales; por ello, los Haro lo emplearon para divertir al Rey¹⁶.

Al período de esplendor para las fiestas de corte organizadas gracias al mecenazgo del conde-duque de Olivares había sucedido otro de auténtico freno provocado por la crisis política de la década de 1640, especialmente cuando la actividad teatral quedó suspendida tras la muerte de la reina Isabel en 1644 y la del príncipe heredero en 1646¹⁷. Pero a partir de 1648, con el matrimonio de Felipe IV con la archiduquesa Mariana, se retomaron las representaciones teatrales. El 22 de diciembre se celebró, por fin, bajo la dirección de don Luis de Haro, la primera fiesta en la corte tras los lutos¹⁸. Don Luis de Haro ya contaba con experiencia en la organización de fiestas, como la mascarada para las carnestolendas de 1623, una «de las más lucidas fiestas que se an visto en la Corte¹⁹». En diciembre de 1648 se trataba de la celebración del cumpleaños de la nueva reina con una representación de la comedia con música *El Nuevo*

14. Sobre los artistas de la corte de Felipe IV, ver: VIZCAÍNO, M.A. [2005]. *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española. 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.

15. No obstante, para los artistas de las cortes de Carlos II y Felipe V destaca por su enfoque una nueva contribución: ATERIDO, A. [2015]. *El final del Siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, Madrid, CSIC.

16. A propósito del trabajo de Rizi en los decorados para fiestas reales, ver: 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.

17. Para las fiestas cortesanas en el Buen Retiro bajo la superintendencia de Olivares, ver: BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. [2016]. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus. Sobre el cierre de los teatros y su reapertura, ver: 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, 92-112.

18. Para la fiesta de diciembre de 1648, ver: 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, aquí 296. CHAVES, M.T. [2004], 143. ZAPATA, M.T. [2016], 19-30. Varios autores señalan erróneamente el año 1649 como fecha de la representación.

19. GASCÓN DE TORQUEMADA, G. [1991]. *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año de 1600 en adelante*, ed. A. Ceballos-Escalera, Madrid, 144. MALCOLM, A. [2011], 73.

Olimpo de Gabriel Bocángel representada por la Infanta María Teresa y sus damas ante Felipe IV, la duquesa de Mantua y la corte en el Salón de Comedias del Alcázar²⁰. El valido siguió la representación desde un pequeño palco con celosías colocado detrás del rey.

Bocángel formaba parte del mismo círculo intelectual que Juan Butrón y Lorenzo Ramírez de Prado, quien colaboró con don Luis de Haro en diversos proyectos artísticos; eran un círculo que gozaba de la protección del valido²¹. Bocángel era también pintor aficionado y formaba parte del Consejo de Hacienda, que se reunía en el palacio de don Luis²². Los decorados para su obra el *Nuevo Olimpo* se encargaron a los pintores Francisco Rizi y Pedro Núñez del Valle, dos artistas formados en la tradición italiana²³. 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 año siguiente y se mantuvo a lo largo de todo el valimiento. Núñez del Valle, en cambio, falleció en 1649.

A pesar de este primer éxito, el valido prefirió muy pronto delegar la superintendencia de las fiestas reales, 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 España²⁴. Haro nombró sustituto a Ramírez de Prado, quien estaba preparando también entonces la entrada de la nueva reina en Madrid en noviembre de 1649²⁵.

El 3 de agosto 1654, don Luis de Haro cedió oficialmente el ejercicio de la alcaldía 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 oficiosa²⁶. Felipe IV le acordó el privilegio de ejercer la alcaldía en nombre de su padre con la misma

20. El texto se publicó en 1649: BOCÁNGEL, G. [2000].

21. Ver sobre estos círculos: 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. Sobre la afición de Haro a la literatura y su relación con los escritores, ver: MALCOLM, A. [2011]. MALCOLM, A. [2016].

22. En 1637, fue nombrado Contador de Resultas del Rey. Ver: DADSON, T.J. [1983]. *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta: a biography*, London, Tamesis, 50. Sobre la protección de Don Luis de Haro a Bocángel, ver: Idem, 58-59 y 76. Sobre su condición de pintor, ver: Idem, 46 y GONZÁLEZ, O.B. [1990]. «Artificio y poder en la pintura: la visión cortesana de Gabriel Bocángel», en F. SEVILLA ARROYO y C. ALVAR EZQUERRA (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, 565-570.

23. CHAVES, T. [2004], 143. ZAPATA, T. [2016]. *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia, 19-30. Ver también: PASCUAL CHENEL, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. [2017]. «¿A la sombra de Velázquez?: los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RIVERO RODRÍGUEZ (dir.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica: tomo III: volumen 4: arte, coleccionismo y sitios reales*, Madrid, Polifemo, 2643-2730, aquí 2719-2720.

24. SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. [1982]. *Representaciones palaciegas: 1603-1699: estudio y documentos*, London, Tamesis, 52-53. CHAVES, M.T. [2004], 148.

25. Sobre la entrada real de 1649, ver: ZAPATA, T. [2016].

26. CUARTERO HUERTA, B. [1968], 52.

independencia que había tenido su tío el conde-duque. 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 Bosques²⁷. 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 mural²⁸. 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)²⁹.

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 embarcaciones³⁰. Las que hubo en tiempo de don Luis de Haro formaban una flota de góndolas, bergantines y falúas que navegaba no sólo sobre el Estanque Grande sino también sobre los canales que surcaban los jardines del palacio. Su tripulación, llamada mora, estaba formada por esclavos que, gracias a un documento de 1659, sabemos que eran reclutados de entre los que servían en la flota de galeras reales cuya base se encontraba en El Puerto de Santa María³¹. El cómitre que se encontraba al frente de esta pequeña flota era un tal Oliver Paradis, de probable origen flamenco³².

Hasta la llegada de Haro y su hijo, 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; también el de las doce suntuosas góndolas que el duque de Medina de Torres envió desde Nápoles en 1639, decoradas con bronce, oro y cristal³³. Aún en 1663, el marqués de Caracena, entonces gobernador en Bruselas, hizo llegar al Buen Retiro una fragata para el estanque³⁴. Más tarde, bajo Carlos II, se volvió a recurrir a atarazanas permanentes, como cuando

27. DÍAZ GONZÁLEZ, F.J. [2002], 269.

28. Sobre este aspecto del mecenazgo del marqués de Heliche, donde ya se menciona a Rizi, ver FRUTOS, L. [2009], 78.

29. 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, D. [2006]. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 236-250.

30. Sobre esta cuestión ver: 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. Ver también: DIEZ BORQUE, J.M. [2002]. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, 217. BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. [2016], 290-291.

31. SAN PÍO, P. y ZAMARRÓN, C. [1980]. *Catálogo de la colección de documentos de Vargas Ponce que posee el Museo Naval*, Madrid, vol. I, 252.

32. O quizá holandés, como se sugiere en SÁNCHEZ CANO, D. [2013].

33. CATURLA, M.L. [1947]. *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 44. Sobre la galera de Sevilla, llamada *El Santo Rey Don Fernando*, ver también: SÁNCHEZ CANO, D. [2013], 319.

34. SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2542.

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 Aranjuez³⁵. Con la alcaldía de don Luis de Haro, en cambio, se crearon unas atarazanas en el propio palacio del Buen Retiro, donde se construyó una serie de embarcaciones para los jardines, al menos entre 1653 y 1664. En agosto de ese año las atarazanas quedaron totalmente destruidas en un incendio, así como las embarcaciones allí almacenadas, aunque no las pinturas, las velas y las banderas, que habían sido depositadas en el guardarropa del palacio³⁶. La primera mención de las atarazanas es del año 1653, cuando se señala que se inicia la construcción de una galera³⁷. En la mención siguiente, de 1657, se dice que el «maestro de hacer embarcaciones» holandés Carlos Rabasquier aún trabajaba en otra y en dos góndolas³⁸. Se trata probablemente de las que se estrenaron en 1657 y cuya decoración fue encargada por Heliche a Francisco Rizi. El 15 junio de ese año, el pintor firmó una carta de pago de una parte de los gastos de oro y colores que había hecho para su decoración³⁹. En julio de 1657, el cronista Barrionuevo hace referencia con ironía a las nuevas embarcaciones en tres avisos⁴⁰:

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.

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:

35. 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, 306-310 y 314-315.

36. SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2542-2543.

37. AZCÁRATE, J.M. [1966]. «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1, 99-135, aquí 129.

38. *Idem*. SÁNCHEZ CANO, D. [2016], 318. Sobre Rabasquier y su relación con Cosimo Lotti: MARTÍNEZ LEIVA, G. [2000]. «En torno a Cosimo Lotti: nuevas aportaciones documentales», *Madrid*, 3, 323-354, aquí 332.

39. 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 AZCÁRATE, J.L. [1966], 129.

40. BARRIONUEVO, J. [1968]. *Avisos (años 1654-1658)*, ed. A. Paz y Meliá, 2 vols, Madrid, 1968-1969, vol. II, 89-90. Ver también: 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, aquí 181.

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 alcaldía 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 1661⁴¹. 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 navío para el estanque grande»⁴². Para la decoración de este nuevo navío, el marqués de Heliche contrató a los escultores Manuel Pereira, José Ratés y Manuel de Salazar. En los papeles del tesorero del Buen Retiro, don Pedro Vicente Borja, constan diversos pagos por sus intervenciones en la embarcación⁴³. En 1659, Ratés recibió un pago de 1.100 reales «a cuenta de la escultura que hace para la popa de la galera»⁴⁴. En 1660, el escultor Manuel de Salazar hace un escudo con las armas reales⁴⁵. 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»⁴⁶. Finalmente, el 31 de agosto de 1661 aún se entrega un pago al maestro vidriero Pedro Izquierdo por las vidrieras de los faroles de las galeras⁴⁷. Para completar el conjunto,

41. La botadura se menciona en: AZCÁRATE, J.L. [1966], 133; BROWN, J. y ELLIOTT [2016], 327.

42. AZCÁRATE, J.L. [1966], 129 y 131.

43. Sobre Pedro Vicente Borja, regidor de Madrid y caballero de Santiago, ver: CUARTERO HUERTA, B. [1968], 70.

44. AZCÁRATE, J.L. [1966], 129.

45. AZCÁRATE, J.L. [1966], 129. FRUTOS, L. [2009], 45.

46. AZCÁRATE, J.L. [1966], 129.

47. 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*

don Gaspar encargó una serie de trabajos a los pintores Francisco Rizi y Gabriel Terradas, otro protegido del marqués, cuya colección, como se verá más adelante, presentaba diversas pinturas de su mano. En 1660, Heliche le encargó pintar una serie de estandartes, flámulas y gallardetes para la galera⁴⁸. La intervención de Rizi la conocemos por una carta del marqués fechada en Madrid en diciembre de 1661, donde Heliche manda que se pague a su pintor por «el dorado de la primera Galera grande que se ha hecho en el estanque p^a embarcarse sus Magestades⁴⁹». 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. Muy 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 1668⁵⁰ (fig. 1).

Otra de las iniciativas realizadas en esas fechas por los nuevos alcaldes del Buen Retiro fue la reforma de la ermita de San Pablo en los jardines del palacio. El proyecto se llevó a cabo entre 1656 y 1657, cuando el marqués de Heliche emprendió la rehabilitación de este espacio para adaptarlo como lugar destinado a representaciones teatrales⁵¹. La obra de la ermita consistió en la creación de un «nuevo coliseo», al que se añadió un gran salón que servía de palco al público para asistir a las representaciones hechas en el jardín resguardados de las inclemencias del tiempo⁵². En el jardín de la ermita de San Pablo, Heliche hizo construir un teatro al aire libre⁵³.

tres de Julio de 1660.

48. AZCÁRATE, J.L. [1966], 129. FRUTOS, L. [2009], 45. 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.

49. AGS, TMC, leg. 3766, Carta del marqués de Heliche, Madrid, 13 de diciembre de 1661.

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

51. Sobre la ermita de San Pablo en el Buen Retiro, ver: SANCHO GASPAS, 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. GARCÍA CUETO, D. [2005]. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna: 1658-1662*, Granada, Universidad. 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, pp. 241-264, aquí 248. ATERIDO, A. [2006b]. «Il salone de beremo di San Paolo nel Buen Retiro», en FARNETI, F. y LENZI, D. (ed.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadratismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 29-38. FRUTOS, L. [2009], 52. FRUTOS, L. [2010], 1897-1898.

52. PONZ, A. [1793]. *Viage a España*, Madrid, vol. VI, 107-108. ATERIDO, A. [2006b]. FRUTOS, L. [2009], 52.

53. SANCHO GASPAS, J.L. [1987], 35. BROWN, J. y ELLIOTT, [2003], 81. CHAVES, M.T. [2004], 231.



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

Heliche encomendó las obras de rehabilitación al pintor-ingeniero florentino Baccio del Bianco (1604-1657) a quien se había hecho venir de Italia para ocuparse de las escenografías de las fiestas reales⁵⁴. Baccio previó, al parecer, una estructura realizada con palenques cubiertos de vegetación, 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 entregó al pintor varios pagos por este trabajo⁵⁵. Ese año se hicieron también cuatro estanquillos y unas gradas en el jardín, obras que, sin duda, están también relacionadas con el teatro al aire libre⁵⁶.

El diplomático francés François Bertaut menciona este espacio escénico descubierto, «de un diseño muy agradable», en su *Journal du voyage d'Espagne*, donde describe los jardines del Buen Retiro⁵⁷. Bertaut estuvo en Madrid en 1659 como asistente del mariscal de Gramont, el embajador francés que viajó a España para pedir la mano 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

54. ATERIDO, A. [2006a], 248. Sobre Baccio del Bianco en España ver: GREGORI, M. [2009]. «Baccio del Bianco tra Firenze e Madrid», *Panigone: arte*, 713, 15-50.

55. 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. Documentos citados en AZCÁRATE, J.L. [1966].

56. AZCÁRATE, J.L. [1966], 129.

57. «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, F. [1682]. *Journal du voyage d'Espagne*, Paris, 42.

la infanta⁵⁸ (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.

106



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

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, don Gaspar le encargó la decoración al fresco del techo y de las fachadas del nuevo salón de la ermita⁵⁹. En una carta de 13 de diciembre de 1661, el marqués de Heliche mandaba al tesorero del Buen Retiro que reembolsase a Rizi por los gastos en que el pintor había incurrido hacia 1656 para la compra de materiales⁶⁰. Rizi había hecho, en efecto, un desembolso importante para la adquisición del oro que se empleó en la decoración mural.

Según Aterido, 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 pinturas⁶¹. En cualquier caso, en su manuscrito fechado hacia 1657, Lázaro

58. Ver nota 50.

59. ATERIDO, A. [2006b], 31. La obra se cita también en: SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2547. Y con fechas erróneas, en: PASCUAL CHENEL, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. [2017], 2724.

60. Pago por «el material de colores y oro que [Rizi] 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 AZCÁRATE, J.L. [1966], 133-135, n. 69.

61. ATERIDO, A. [2006a], 248. Para el pago a Rizi, ver: AGS, TMC, leg. 3766, Carta de pago de Francisco Rizi, 15-VI-1657, s.f. Ver AZCÁRATE, J.L. [1966], 133.

Díaz del Valle ya se 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 mano⁶²».

Con toda probabilidad, el marqués de Heliche empleó a otros pintores para que colaborasen con Rizi para esta obra. Ciertamente, la colaboración de un equipo de 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. Así, es muy posible que Rizi contase con la asistencia de Dionisio Mantuano para la realización de estas pinturas, otro de los artistas en los que Heliche se apoyó para sus empresas artísticas en el Buen Retiro⁶³. Es posible que los Haro lo hubiesen hecho venir de Italia por mediación del marqués de los Balbases, Filippo Spinola (1594-1659)⁶⁴. Una vez en España, el marqués de los Balbases también empleó al pintor junto al también italiano José Romaní para la decoración de la fachada de su palacio Madrid⁶⁵. Por lo demás, Los Balbases fue, como los Haro, 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 al valido un cuadro de Rubens representando a san Sebastián⁶⁶.

En junio de 1657, el pintor e ingeniero Baccio del Bianco murió repentinamente en Madrid, hecho que ha llevado a asumir que el artista dejó inacabadas las obras de renovación de la ermita de San Pablo⁶⁷. Sin embargo, la reforma del edificio, en realidad, ya había llegado a su fin para entonces, como demuestra que para esas fechas ya se hubiese llevado a cabo la decoración al fresco del edificio⁶⁸. Si 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 poseía competencias como ingeniero⁶⁹.

62. GARCÍA LÓPEZ, D. [2008]. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 320. 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*. No obstante, también se ha interpretado la mención como una referencia a cuadros de Rizi. Ver: SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2539.

63. La intervención de Mantuano es, de momento, una especulación; se asume, no obstante, en: FRUTOS, L. [2006], 212 y FRUTOS, L. [2009], 53.

64. GARCÍA CUETO, D. [2006], 241.

65. PALOMINO, A. [1947]. *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1013 (Madrid, Francisco Laso, 1715-1724). GARCÍA CUETO, D. [2006], 250-251.

66. MALCOLM, A. [2017], 169.

67. ATERIDO, A. [2006a], 248. FRUTOS, L. [2009], 53.

68. Así lo acreditan los pagos a los pintores en junio de 1657, mencionados en: AZCÁRATE, J.L. [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: FRUTOS, L. [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.

69. En 1666, el boloñés Domenico Laffi escribía tras una visita Madrid que la fuente «fu inco-

107

El marqués de Heliche encontró sustituto para otras de las funciones ejercidas por Baccio 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 Zarzuela⁷⁰. 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 aparejador⁷¹. En esta nueva reforma de la ermita de San Pablo 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 pintar⁷². La decoración pictórica que Heliche le había encargado fue, por tanto, efímera⁷³. Poco después, entre 1660 y 1661, el marqués las 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 en colaboración con Rizi y con Juan Carreño (1614-1685)⁷⁴:

*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*⁷⁵.

Esta vez sí consta documentalmente que esta segunda campaña decorativa de San Pablo contó con otros artistas además de los principales. En la contaduría de Heliche se recoge que el dúo de pintores italianos contó en el Buen Retiro con la colaboración de otros pintores, aunque sólo se menciona el nombre de Dionisio Mantuano⁷⁶. Es posible que esto se deba a que, como sugiere Aterido, la intervención de Mantuano fuese de mayor importancia, pero no necesariamente⁷⁷. Por su parte, Malvasia sostiene

minciata dall'ingeniere Baccio del Bianco, ma, per la sua morte, restò imperfetta. Questa è stata, poi, terminata dal Signor Cavaliere Don Dionisio Mantovani»: 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, 309. FRUTOS, L. [2006], 211. Para la estatua de Narciso que se colocó sobre la fuente, ver: SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2548.

70. Madrid, Archivo General de Palacio, Buen Retiro, Carpeta 11.731, n. 10. Para este documento ver: AZCÁRATE, [1966], 130. ATERIDO, A. [2006a], 255.

71. ATERIDO, A. [2006a], 249.

72. ATERIDO, A. [2006b], 31.

73. Frutos sobreinterpreta estas circunstancias sobre las pinturas de Rizi, afirmando que «su trabajo cayó en descrédito» y que su destrucción fue ordenada por rey; la autora sigue literalmente el relato tendencioso, de clara intención laudatoria, de la biografía de Agostino Mitelli por su hijo Giovanni. Ver FRUTOS, L. [2010], 1899.

74. Para la campaña decorativa de la ermita de San Pablo de 1659-1660, ver principalmente GARCÍA CUETO, D. [2005], 148-177. ATERIDO, A. [2006a], 249. ATERIDO, A. [2006b]. FRUTOS, L. [2006], 210-212. FRUTOS, L. [2009], 53-58. FRUTOS, L. [2010], 1900-1901. SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2548-2549.

75. PALOMINO, A. [1947], 925. Ver también la referencia al mecenazgo del marqués de Heliche para esta obra en la biografía manuscrita de Giovanni Mitelli: FEINBLATT, E. [1965]. «A 'boceto' by Colonna-Mitelli in the Prado», *The Burlington Magazine*, 107, 349-357, aquí 349.

76. Este documento de la contaduría de Heliche se le cita como Dionisio Martín: AZCÁRATE, J.L. [1966], 133. Ver también: GARCÍA CUETO, D. [2005], 176-177.

77. ATERIDO, A. [2006b], 253.

que Mantuano sustituyó a Mitelli como ayudante de Colonna a partir de la muerte de aquél el 19 de agosto de 1660⁷⁸.

Muy posiblemente, Rizi y/o Gandía se encontraban entre los otros pintores que se mencionan en los papeles de la alcaidía de don Gaspar trabajando junto a Colonna y Mantuano. Rizi había demostrado su capacidad para este tipo de decoraciones con el encargo que le hizo Heliche para la decoración anterior de la ermita, además de su intervención en el techo del Salón de Espejos del Alcázar, donde, además, había demostrado su capacidad de colaboración con los boloñeses⁷⁹. Gandía, por su parte, 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 Escorial⁸⁰. Sin embargo, Gandía actuó en esta reforma como aparejador, y en un documento de la contaduría de Heliche conservado en el archivo de la Casa de Alba se refiere en tercera persona a los pintores en unos pagos de 1661, pintores a quienes, por cierto, no se remunera entonces «porque no se a considerado el t[iem]po que tardaran en concluir con la pintura⁸¹».

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 Moncloa⁸², cuya decoración con pinturas murales era de tal importancia que el palacio era conocido como la *Casa pintada*⁸³. 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 cuadros⁸⁴. Don Gaspar de Haro había adquirido ambos palacetes 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

78. MALVASIA, C.C. [1678]. *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna, 167. GARCÍA CUETO, D. [2005], 253, n. 693.

79. Para la decoración del Salón de los Espejos, ver: GARCÍA CUETO, D. [2006] y ATERIDO, A. [2006a], y la bibliografía allí recogida.

80. ATERIDO, A. [2006a], 319. 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, aquí 264.

81. Documento citado en: SIMAL LÓPEZ, M. [2017], 2542.

82. Sobre esta residencia ver EZQUERRA DEL BAYO, J. [1929]. *El Palacete de la Moncloa*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 12-14; FERNÁNDEZ TALAYA, M.T. [1999]. *El real sitio de La Florida y la Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*, Madrid, Caja-Madrid, 155-156; GARCÍA CUETO, D. [2005], 186-189. FRUTOS, L. [2010], 1904. Ver también: GARCÍA CUETO, D. [2013]. «Tendencias de la pintura mural madrileña bajo Carlos II», en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (ed.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 257-318, aquí 271.

83. FRUTOS, L. [2009], Apéndice 5: *Inventario de bienes redactado a la muerte de doña Antonia María de la Celda*, 1670, 52.

84. Para la decoración de la Huerta de San Joaquín, ver sobre todo FRUTOS, L. [2006]. Ver también FRUTOS, L. [2010], 1903.

el boloñés afincado en España José Romani, Francisco Pérez Sierra (1627-1709) y Carreño, que ya había trabajado anteriormente para don Luis de Haro; en 1647, se le encarga pintar el ataúd de su esposa doña Catalina Fernández de Cardona⁸⁵. 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.

Basándose en los datos ofrecidos por Malvasia, el diario del conde de Harrach, embajador del Imperio en Madrid⁸⁶, y por Palomino⁸⁷, Burke propuso una división del trabajo seguida, *grosso modo*, por cuantos autores han tratado después sobre esta decoración: Colonna y Mitelli habrían pintado los techos de los salones, mientras que Rizi y Carreño, a la cabeza de un equipo de pintores españoles, pintaron una serie de copias sobre los muros⁸⁸. Sin embargo, este análisis se basa en una lectura errónea del texto de Palomino, 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 directamente⁸⁹:

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. Copiáronse en las paredes los mejores cuadros, que se pudieron haber, con mucha puntualidad⁹⁰.

Reducir la intervención de Rizi y Carreño a la ejecución de copias al óleo allí donde concurrían con dos maestros italianos de prestigio se inscribe en 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 boloñesas⁹¹. Sin embargo, la investigación reciente permite afirmar que esto no fue así⁹². Para cuando Colonna regresa a Italia en 1662, el dúo formado por

85. BURKE, M. [1984]. *Private collections of Italian art in seventeenth century Spain*, Ann Arbor, vol. I, 134-135.

86. PALOMINO, A. [1947], 1013. Para el testimonio de Harrach, ver: BURKE, M. [1984], vol. I, 134.

87. PALOMINO, A. [1947], 926.

88. BURKE, M. [1984], vol. I, 135.

89. 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, D. [1974]. «Francisco Rizi: pinturas murales», *Archivo Español de Arte*, 188, 361-382, aquí 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, M. [1984], vol. I, 135. GARCÍA CUETO, D. [2005]. ATERIDO, A. [2006a]. FRUTOS, L. [2006]. GARCÍA CUETO, D. [2014], 49. LAMAS-DELGADO, E. [2019].

90. PALOMINO, A. [1947], 926.

91. Para el tratamiento de las figuras de Rizi y de Carreño en los relatos italianos contemporáneos de la estancia de Mitelli y Colonna en Madrid, ver: GARCÍA CUETO, D. [2005].

92. Para la pintura mural en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII, ver: GARCÍA CUETO, D. [2013].

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 Rizi dirigió otros equipos de artistas en San Plácido, que Mantuano y él colaboraron en adelante en otros proyectos de pintura mural, y que, años más tarde, Rizi realizó para el Alcázar de Madrid el diseño del techo de la Galería de Damas (una traza «muy llena de erudición de letras humanas»), techo que luego pintaron los dos en colaboración con Carreño⁹³.

Por la información que tenemos de los techos de la Moncloa, sabemos que la decoración de pintura mural se concentraba 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 con Baco en una pérgola de parras y uvas. Sigue a estas salas un salón principal, cuyo techo presentaba un rompimiento central con un grupo de *putti*, y su alcoba, en cuyo techo figuraba una alegoría de la Fama y de las Artes. Para terminar, la caja de la escalera principal, decorada con las armas del marqués de Heliche sostenidas por *putti*.

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 Bolonia⁹⁴. Gracias a esta mención, García Cueto 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 arriba⁹⁵.

Probablemente, el dúo de Mitelli y Colonna sólo proyectó la decoración de estos tres techos, pues no existe ninguna mención que relacione con ellos los de la galería y la alcoba. Y dado que Mitelli falleció en agosto de 1660, las pinturas debieron de ser ejecutadas materialmente por otros, probablemente por Mantuano y José Romani⁹⁶. En cualquier caso, a éstos se las atribuyen Palomino y el pintor Juan Vicente de Ribera (c. 1668-1736) en una tasación de las pinturas del palacio La Moncloa que realizaron el 22 de noviembre de 1722⁹⁷. Gaspar de Haro ya había encargado a Mantuano diver-

93. PALOMINO [1947], 1013 y 1018.

94. «Di lor mano, e senza saldo, vedeasi 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.^{za} sostenuta, e portata da puttini». Transcripción tomada de: LANDEMANN, C. [1997]. *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt am Main, 106-107, n. 360. Ver también GARCÍA CUETO, D. [2005], 196, n. 519, 253.

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

96. GARCÍA CUETO, D. [2005], 200.

97. «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 valamos 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 Romani con la fábula de Venus en el rompimiento de en medio lo

sas 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 1660⁹⁸, y sabemos además que adquirió de su testamentaria un lote de dibujos procedentes del taller del boloñés, lote del que quizá formó parte el dibujo de Berlín, preparatorio para uno de los salones de Heliche⁹⁹. Por otra parte, los techos de la galería y de la alcoba, diseñados quizá por Rizi, fueron también ejecutados por Mantuano y Romaní según el mismo inventario de 1722.

Aún es muy poco lo que se sabe del equipo de pintores que trabajaron con Rizi, Carreño, Mitelli y Colonna, un equipo compuesto tanto por españoles como por pintores foráneos¹⁰⁰. Además de la intervención de Mantuano y de Romaní, tenemos noticia de la del pintor Francisco Pérez Sierra, quien recibió una parte de su formación en Italia. En la *Vida* del pintor, Palomino recoge que el artista:

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 Heliche¹⁰¹.

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 consistieron principalmente en colgaduras de telas fingidas¹⁰². Según Palomino, se trataba de copias de grandes maestros, con marcos dorados rodeados 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 famosísimamente¹⁰³.

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

baluamos en cien ducados 1.100 reales». Para este inventario de 1722, ver: FERNÁNDEZ TALAYA, M.T. [1999], 157-160. GARCÍA CUETO, D. [2005], 199-200. GARCÍA CUETO, D. [2014]. «La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVIII», en V. MÍNGUEZ & I. RODRÍGUEZ (ed.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando Villaverde, 40-57, aquí 49 y 52, n. 43. Sobre José Romaní, ver: GARCÍA CUETO, D. [2006], 250-251.

98. MALVASIA, C. [1678], 126. Sobre este punto, ver GARCÍA CUETO, D. [2005], 253, n. 693.

99. *Idem*, 253.

100. PALOMINO, A. [1947], 926.

101. *Idem*, 1123.

102. ATERIDO, A. [2006a], 253-254.

103. PALOMINO, A. [1947], 926.

parte dorados, todo muy bien hecho; los han pintado diferentes maestros, como Carafa [sic] y otros, que aquí se encuentran¹⁰⁴.

Estas copias pintadas al óleo sobre las paredes de varios salones de La Moncloa formaban parte de las decoraciones que don Gaspar de Haro encomendó al equipo de artistas dirigido por Rizi y Carreño (la mención del conde de Harrach a un tal Carafa hace probablemente referencia a Carreño). Los colaboradores que intervinieron en las pinturas de los muros de los salones serían, además de Pérez Sierra, los italianos Mantuano y Romaní. En efecto, en el inventario de 1722 que atribuye a ambos la ejecución de los techos, también se recoge que estos artistas decoraron igualmente los muros de la galería y de la alcoba, pintando colgaduras fingidas. Por otra parte, 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 Madrid¹⁰⁵.

En otro inventario de las pinturas del palacio, 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 otra¹⁰⁶. 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 de Cleveland, pintura atribuida a menudo a Ribera¹⁰⁷, pero que hoy se tiene como obra anónima cercana al estilo del maestro, quizá atribuible, entre otros, al joven Luca Giordano¹⁰⁸ (fig. 3 y 4). López Torrijos atribuye la copia de La Moncloa

104. 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 befanden». Cita tomada de JUSTI, C. [1933], *Velázquez und sein Jahrhundert*, Zürich, 596, n. 1 (Bonn, Cohen, 1888 y 1903).

105. Sobre las copias de Francisco Rizi y Juan Carreño, ver: 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 [en prensa]. Sobre el copiado en Madrid en el siglo XVII, ver: 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.

106. Para estas menciones en los inventarios ver: EZQUERRA DEL BAYO [1929], 10 y 14.

107. La identificación procede de LÓPEZ TORRIJOS, R. [1995], *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 286. Ver también GARCÍA CUETO, D. [2005], 196-197.

108. SPINOSA, N. [2008]. *Ribera: la obra completa*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 294, n. 120. KORKOW, C. [2018], «Venus and Adonis. A masterpiece? Yes. By

al pintor Francisco Pérez Sierra¹⁰⁹. Sin embargo, la atribución, aunque plausible, no tiene más base que la constancia documental de que Pérez Sierra realizó copias de obras de Ribera en otra ocasión, concretamente para la capilla de Jerónimo de la Torre en Madrid¹¹⁰.

114



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

Ribera? Probably not», <<https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-mayjune-2018/venus-and-adonis>> 23-01-19.

109. LÓPEZ TORRIJOS, R. [1995], 286.

110. 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, 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.



115

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

El conde de Harrach recoge que los *quadri riportati* pintados en La Moncloa eran copias de cuadros presentes en la colección de Gaspar de Haro¹¹¹. En efecto, todos los nombres de artistas copiados mencionados por Palomino se hallaban representados en la colección del marqués. De hecho, para dos de las copias se sospecha que fue así. En la colección se encontraba un cuadro del mismo asunto que la copia que representaba Diana en el baño¹¹². Por otra parte, Heliche había heredado de su padre don Luis de Haro un cuadro de Ribera que representaba el lamento de Venus por la muerte de Adonis, quien, a su vez, lo había heredado de su tío el sexto conde de Monterrey¹¹³. En una carta fechada en 1656, 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

111. López Torrijos, basándose en una interpretación posible del texto de Palomino, piensa que se trataba de copias de originales apreciados en la época: LÓPEZ TORRIJOS, R. [1995], 286.

112. «Un quadro de los baños de Diana con sus ninfas de media vara poco mas de ancho y tercia de cayda con su marco negro»: FRUTOS, L. [2009], Apéndice, 45.

113. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. [1977]. «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 417-459, aquí 417 y 427. LÓPEZ TORRIJOS, R. y BARRIO MOYA, J.L. [1992]. «A propósito de Ribera y de sus coleccionistas», *Archivo Español de Arte*, 257, 37-51, aquí 46. LÓPEZ TORRIJOS, R. [1995], 288.

contaduría de la alcaidía del palacio)¹¹⁴. Sin embargo, Heliche probablemente no llegó a venderlo inmediatamente, pues el cuadro se copió en La Moncloa hacia 1660¹¹⁵, y más tarde se encontraba en la pieza del tocador, según figura en el inventario de la colección que se hizo en 1670, a la muerte de su esposa¹¹⁶.

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 1651¹¹⁷. 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 padre el válido en este campo, como la formación de su colección durante aquellos años y la decoración de sus casas¹¹⁸. Como ya ha observado García Cueto¹¹⁹, el programa decorativo previsto por don Gaspar para los muros de la Moncloa retoma, muy significativamente, el primer programa que Velázquez habría previsto para los muros del Salón del Alcázar¹²⁰. La noticia la recoge Malvasia, quien también afirma que Velázquez previó este programa precisamente junto al marqués de Heliche¹²¹. Al relatar la intervención de Mitelli y Colonna en este espacio, el cronista boloñés nos informa de que, en un principio, se había encargado a los *quadraturistas* extender la decoración con pintura mural a las paredes del salón¹²². Este proyecto original habría comprendido la decoración de los muros con una serie de copias a modo de *quadri riportati* que debían intercalarse con las pinturas auténticas colgadas en ellos¹²³. En opinión de Velázquez,

114. Para la carta de 1656, ver: BERWICK Y ALBA, D. [1924]. *Las riquezas de arte de la Casa de Alba: discurso leído por el Duque de Benavente y de Alba el día 25 de mayo de 1924; y contestación del Conde Romanones*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 91. GUÉTRAPIER, E. [1952]. *Ribera*, New York, 236.

115. 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, J. [1979]. *Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne (1621-1746)*, Genève, 416; LÓPEZ TORRIJOS, R. [1995], 289.

116. "Un quadro de Benus y Adonis de bara y media de ancho y bara y quarta de cayda con su marco dorado": FRUTOS, L. [2009], Apéndice, 57.

117. BURKE, M. y CHERRY, P. [1997], vol. I, 476, n.º 221.

118. Sobre esta orientación en el coleccionismo del marqués de Heliche y sobre sus copias de la colección real, ver FRUTOS, L. [2009], 79.

119. GARCÍA CUETO, D. [2013], 270.

120. MALVASIA [1678], vol. II, 407. Sobre este proyecto mencionado por Malvasia, ver también: ATERIDO, A. [2006a], 253. Sobre la implicación de Heliche en la decoración del Salón de los Espejos, ver FRUTOS, L. [2006], 210.

121. Sobre la implicación del marqués de Heliche en la llegada de Mitelli y Colonna en Madrid y en sus actividades en España, ver GARCÍA CUETO, D. [2006], 220. FRUTOS, L. [2010], 1894, 1899-1900, así como la bibliografía allí recogida.

122. Se hacen eco del proyecto: 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, aquí 154; SALORT PONS, S. [2002]. *Velázquez en Italia*, Madrid, 168; ATERIDO, A. [2006a], 246; SPINELLI, N. [2011]. *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Firenze, 67.

123. MALVASIA, C. [1678], vol. II, 407.

siempre según Malvasia, 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 techo¹²⁴. Además, los *quadri riportati* previstos en el proyecto para los muros del Salón de los Espejos eran, significativamente, 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 Palacio¹²⁵.

No obstante, Aterido ha restado validez a la noticia de Malvasia sobre el proyecto de decorar los muros del Salón de los Espejos, que podría, en efecto, deberse a una confusión ocasionada por alguna noticia del proyecto decorativo que se hizo después en La Moncloa¹²⁶. Es cierto que Malvasia sólo conoció los hechos de manera indirecta y lo es también 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 eventual voluntad de Velázquez de llevar a cabo este proyecto de decoración para los muros del salón en alguien que conociendo la obra de los boloñeses en Italia ya sabía que no habían ejecutado antes este tipo de decoraciones. De hecho, el proyecto del propio techo del salón ya forzaba el proceder de los boloñeses, un proyecto con el que Velázquez les obligaba a seguir el esquema que él había preparado donde se confería un mayor desarrollo a los elementos narrativos de lo que era habitual para ellos¹²⁷. De hecho, la resistencia de los boloñeses al proyecto de Velázquez obligó a encargar la mayor parte de los espacios narrativos a Rizi y a Carreño¹²⁸.

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. Siempre según Malvasia, porque Colonna habría considerado que sus copias en cuadros fingidos habrían soportado mal la comparación con las obras maestras de Tiziano, de Rubens y de otros maestros que decoraban la sala, obras entre las que sus pinturas habrían quedado intercaladas¹²⁹.

124. «[Che] meglio l'una con l'altra si accompagnasse, allontanandosi dalla dissonanza, che con le storie superiori potesse cagionare la quadratura inferiore»: MALVASIA, C. [1678], vol. II, 407.

125. ATERIDO, A. [2006a], 254. Harris ha supuesto que esta copia podría ser la del retrato de Catalina de Medici que Velázquez tenía entre sus bienes al morir en 1660: HARRIS, E. [1961]. «Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses», *Archivo Español de Arte*, 134, 101-105, aquí 101-102, n. 2.

126. ATERIDO, A. [2006a], 246. Otros autores no se hacen eco; sí lo apuntan: RAGGI, G. [2002], SALORT PONS, S. [2002], SPINELLI, N. [2011].

127. Así lo sostiene RAGGI, G. [2002], 152.

128. Sobre este punto ver MALVASIA [1678], vol. II, 407. LANDEMANN, C. [1997], 109. GARCÍA CUETO, D. [2005], 123.

129. No obstante, Malvasia afirma que, a pesar de todo, se decidió seguir adelante con el proyecto, que quizá sólo se abandonó 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. Ver: MALVASIA, [1678], vol. II, 407. LANDEMANN, C. [1997], 109. GARCÍA CUETO, D. [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 el primer proyecto del Alcázar. El inventario de las pinturas de La Moncloa de 1670, donde se recogen las pinturas reales de la colección colgadas entre las copias en las paredes de lo que allí se llama «la galería pintada»¹³⁰, corresponde literalmente al programa decorativo descrito por Malvasia para el Salón de los Espejos.

Por lo demás, 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 de mostrar en tales días de sol; lo cual la injuria del tiempo tiene ya arruinado¹³¹.

Aterido atribuye a Colonna la concepción de estas pinturas del exterior, y sugiere que habrían sido ejecutadas por aquéllos de sus colaboradores que quedaron en España¹³². Su atribución, sin embargo, se basa únicamente en las analogías de esta descripción con la que Palomino ofrece de otra decoración que Colonna habría realizado también para Heliche. Se trata de la serie de pinturas murales de los exteriores de la Huerta de San Joaquín, la otra villa suburbana del marqués en Madrid¹³³. 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 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 tiempo¹³⁴.

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 la hay 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 Liche¹³⁵» (fig. 5).

130. FRUTOS, L. [2009], Apéndice, 53.

131. PALOMINO, A. [1947], 925.

132. ATERIDO, A. [2006a], 254.

133. Sobre la Huerta de San Joaquín, ver: FRUTOS, L. [2006].

134. PALOMINO, A. [1947], 925.

135. ATERIDO, A. [2006a], 254.



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

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 experiencia junto a los boloñeses en el Alcázar les permitió formarse en el arte de la *quadratura* y que, en el caso de Rizi, ya habían demostrado con anterioridad su dominio de la pintura mural. De hecho, aquí aportamos un nuevo elemento que viene a reforzar la información aportada por el pintor biógrafo. Se trata de un dibujo con-

servado en la Biblioteca Nacional en Madrid, que permite afirmar que Rizi participó en la concepción y la elaboración de los frescos de los exteriores de La Moncloa¹³⁶ (fig. 6). Atribuido este dibujo erróneamente a Palomino¹³⁷, se trata, en realidad, de un estudio de Rizi donde el uso de la pluma y la aguada son 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 1649¹³⁸, o con los dibujos preparatorios para el altar de la Expectación¹³⁹, de hacia 1654, así como los dibujos aún más similares, por el tema representado, que fueron recientemente identificados como suyos en los Uffizi¹⁴⁰. 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 composición¹⁴¹. 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 *Casa pintada*.

En cualquier caso, 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 Art¹⁴² (fig. 7). El escenario arquitectónico monumental del dibujo de la Nacional, 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 1649¹⁴³. 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 lo que permite confirmar el lazo del dibujo con

136. 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, n.º 88.

137. Para la atribución a Palomino: BARCIA, A. [1906]. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 6861. GAYA NUÑO, J.A. [1981]. *Vida de Acisclo Antonio Palomino, el historiador, el pintor: descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, Diputación Provincial, 105.

138. Para estos dibujos, ver la bibliografía reunida en: ZAPATA, M.T. [2016], 311-318.

139. 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.

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

141. Para el contexto del uso de estas alegorías científicas, ver: KAGAN, R.L. [2005]. «La Luna de España: mapas, ciencia y poder en la época de los Austrias», *Pedralbes*, 25, 171-190.

142. Ver: ZAPATA, M.T. [2016], 358-359.

143. Ver para este dibujo: *Idem*, 318.



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



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

este proyecto. Así, en el estudio de Rizi se pueden 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. Rizi ha representado las armas de Heliche en dos cuarteles 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 1683¹⁴⁴.



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

144. Para el retrato de Pinacci y de Schor, ver: 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, aquí 297.

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, donde figuran representaciones de estos instrumentos¹⁴⁵. 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 Pablo¹⁴⁶.

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 valimiento¹⁴⁷. 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 suburbanas¹⁴⁸. El grueso de la colección de arte de don Luis se encontraba, no obstante, en el palacio de Uceda, su residencia principal¹⁴⁹, donde se disponía también la colección de su hijo don Gaspar de Haro, que residía también en el palacio¹⁵⁰.

La colección del marqués de Heliche estaba integrada por un número notable de copias, aunque no figuren siempre así en los inventarios¹⁵¹. Según Frutos, 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 Rizi¹⁵²; otras, en cambio, fueron con certeza realizadas por Juan Bautista del Mazo¹⁵³. En efecto, la documentación atestigua la realización de copias por parte de Mazo, la atribución de otras a Rizi y a Carreño, muy plausible, se basa, en realidad, en la lectura errónea del texto

145. Para estos dibujos, ver el catálogo de exposición: NAVARRETE, B. [2016].

146. Estos dibujos y esta hipótesis se analizarán más extensamente en otro lugar.

147. Sobre este palacio, ver LÓPEZ MILLÁN, M.A. [2016]. «Esta casa no se acaba»: Don Luis de Haro y el palacio de Uceda en Madrid», en R. VALLADARES. *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno*, Madrid, Marcial Pons, 303-346.

148. VIDAURRE JOFRE, J. [2000]. *El Madrid de Velázquez y Calderón: Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Ayuntamiento, Hoja 9, B3, n° 135. BURKE, M. [2002], 101.

149. BURKE, M. [2002], 102.

150. Los Haro dejaron el palacio de Uceda en 1674: LÓPEZ MILLÁN, M.A. [2016], 345. Para la colección de Gaspar de Haro en Madrid antes de su viaje a Italia, ver: BURKE, M. y CHERRY, P. [1997], vol. I, 462-483. FRUTOS, L. [2006]. FRUTOS, L. [2009], 73-135. Ver también: 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. MORÁN, M. y PORTÚS, J. [1997]. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Itsmo, 52. FRUTOS, L. [2016].

151. 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, L. [2006], 222, 231-239. Sobre las copias en la colección del marqués de Heliche, ver también: 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 [en prensa], texto al que aún no hemos tenido acceso.

152. FRUTOS, L. [2006], 232.

153. FRUTOS, L. [2009], 216. LAMAS-DELGADO, E. [2019].

de Palomino, lectura que, como hemos visto, los ha hecho hasta ahora autores de las copias de La Moncloa¹⁵⁴.

Pero junto a las copias, en ambas colecciones figuraba un número impresionante de originales y en la colección del joven marqués destacaba el mecenazgo a otros dos pintores españoles contemporáneos: Juan de Toledo (1618-1665) y Gabriel Terradas¹⁵⁵. De Juan de Toledo, don Gaspar poseía varias escenas de batallas, un género que el artista trató abundantemente y del que existían también ejemplos en la colección real¹⁵⁶. 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, para quien el pintor realiza los cuadros de altar de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón¹⁵⁷. Con respecto a Terradas, Gaspar de Haro también contó con sus servicios en su ejercicio de la alcaidía del Buen Retiro, como ya hemos visto. Escudero de la guardia real de a caballo entre 1654 y 1661, Terradas trabajó también para diversos trabajos decorativos en el Alcázar (¿por mediación de los Haro?)¹⁵⁸.

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 Heliche¹⁵⁹. Aún hay algunas cuestiones que considerar en torno a los encargos para Palacio que Rizi recibió entre 1648 y 1660, pero las más arrojan indicios de que es-

154. Para las copias de Mazo, ver también: PITA ANDRADE, J. M. [1952]. «Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio», *Archivo Español de Arte*, 223-233. PASCUAL CHENEL, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. [2017]. 2724-2729.

155. De los ocho cuadros de Terradas 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, M. [1984], vol. II, 226. BURKE, M. y CHERRY, P. [1997], vol. I, 462-483. Para la presencia de obras de Terradas en la colección, ver también: MORÁN, M. y PORTÚS, J. [1997], 52. FRUTOS [2009], 78 y 151, n. 147.

156. Sobre Juan de Toledo, ver: CABALLERO GÓMEZ, M.V. [1985]. *Juan de Toledo: un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio. Para los cuadros de batallas en la colección real, ver: 160, 163-164, 169.

157. 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. Sobre la familia Cortizos, ver: 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, *Las redes del imperio: élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica: 1492-1714*, Madrid, Marcial Pons, 65-94. Para la relación con Haro, ver: 84-85.

158. 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, 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. VIZCAÍNO, M.A. [2005], 357. HORTAL MUÑOZ, E. [2013]. *Las Guardas Reales de los Austrias hispanos*, Madrid, Polifemo, 233, 987.

159. Para un esbozo de la carrera palatina de Francisco Rizi durante los años 1650, ver: LAMAS-DELGADO, E. [2009]. «Nuevas consideración sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi», *Archivo Español de Arte*, 325, 73-78.

tos encargos se hallaban bajo el control de personajes cercanos al valido, como Antonio de Contreras, albacea de don Luis de Haro en su testamento de 1661¹⁶⁰.

Sea como fuere, 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 Alba¹⁶¹), se encuentra el cuadro conocido como *El zorrero del rey*, una de las obras maestras de Rizi¹⁶² (fig. 9). El cuadro suele fecharse entre 1654 y 1661, año de la muerte del valido, a cuya colección se ha dicho siempre que pertenecía el cuadro¹⁶³. Si así fue, allí hizo *pendant* con un cuadro de Sebastián Martínez (ca. 1615-1667) que representaba un mendigo ciego acompañado de un lazarillo. 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:



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

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 Rizi¹⁶⁴.

160. En otro lugar abordaremos la relación entre Francisco Rizi, Contreras y el valido. Para la mención de Antonio de Contreras como albacea de don Luis de Haro, ver: FRUTOS, L. [2009], Apéndice, 13.

161. Ver a este propósito: 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. Sobre la historia de la colección de Alba, ver también: FRUTOS, L. [2010]. «Las colecciones de Alba en el Palacio de Liria», en *Colección Casa de Alba*, Sevilla, Junta de Andalucía, 45-77.

162. Francisco Rizi, *El zorrero del rey*, óleo sobre lienzo, 167 x 110 cm, Madrid, Fundación Casa de Alba.

163. BARCIA, A. [1911]. *Catálogo de la colección de pinturas del Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 249. Para este cuadro, ver la bibliografía recogida en: RUIZ GÓMEZ, L. (ed.) [2004]. *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 181.

164. Este inventario se transcribe en: BARCIA, A. [1911], 249.

En el archivo se conserva también otro documento que vuelve a atestar la presencia del cuadro de Rizi en la colección de los herederos de los Haro. Se trata de una lista de pinturas pertenecientes a la decimotercera duquesa de Alba que fueron entregadas a Carlos IV y a su ministro Manuel de Godoy¹⁶⁵. En esta lista, el cuadro de Rizi se atribuía a Velázquez, atribución que conservó a lo largo de todo el siglo XIX¹⁶⁶.

El cuadro de *El zorro del rey* y el mendigo de Martínez fueron quizás un encargo de don Luis de Haro a los artistas. Rizi, como hemos visto, es un artista al servicio de la Casa. Por su parte, Martínez aparece documentado en Madrid a partir de 1662, después de la muerte de Don Luis 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 IV¹⁶⁷.

Si como recoge el documento publicado por Barcia en 1911, 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 completo¹⁶⁸. Sin embargo, en el siniestro no llegó a perderse ninguna pintura; todas pudieron sacarse a tiempo por las ventanas, aunque, según recoge el cronista Jerónimo Barrionuevo, «se quebró y deshizo infinidad de escritorios, y pinturas admirables¹⁶⁹». 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

165. "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, L. [2009], Apéndice nº 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, I. [2003]. «Desde el palacio de Godoy al mundo entero», en M. CABAÑAS, *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 317-329. RESSORT, C. y GÉRARD-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, 664-669, aquí 668. Sobre la compra de obras de la colección San Fernando por el marqués de Salamanca en 1845, ver: DOMÍNGUEZ-FUENTES, S. [2005]. «Pinturas que poseyó el Infante don Luis en la colección de Patrimonio Nacional: 1848-1850», *Goya*, 304, 45-50.

166. Ver a este propósito: MADRAZO, P. [1872]. *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 683. CURTIS, C. B. [1883]. *A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo [...]*, New York, 25, cat. 41d. JUSTI, C. [1933], 377.

167. Sobre el viaje de Sebastián Martínez a Madrid, ver 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 [en prensa], texto al que aún no hemos tenido acceso.

168. LÓPEZ MILLÁN, M.A. [2016], 331.

169. BARRIONUEVO, J. [1968], vol. I, 88-89. LÓPEZ MILLÁN, M.A. [2016], 331.

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 ninguna¹⁷⁰». En cualquier caso, estas obras necesitaron la restauración de algún pintor; podríamos especular si don Luis de Haro encargó este trabajo 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, que en la década de 1670 sirvieron para alojar a los ministros Fernando de Valenzuela (1630-1692) y don Juan José de Austria (1629-1679). Estando allí, el valido cayó enfermo y el 5 de diciembre de 1654 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 cierta¹⁷¹.

La narración coincide con la descripción de la escena representada en un cuadro de gran formato que aparece en una copia de un inventario de pinturas de la colección de don Luis que habrían pasado a las colecciones de los duques de Alba, con la excepción de que se confunde a don Luis con un titular de la Casa propietaria de la obra:

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 ancho¹⁷².

Más adelante, la misma copia 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 Rizi¹⁷³.

Que sepamos, ambos asientos fueron publicados por primera vez en 1902 por el bibliotecario Antonio Paz Meliá en la introducción del segundo volumen de su recopilación de textos llamada *Sales españolas*¹⁷⁴ y retomadas luego ese mismo año por

170. Carta transcrita en: BERWICK Y ALBA, D. [1891]. *Documentos escogidos de la Casa de Alba*, Madrid, 495. Ver también: BURKE, M. [2002], 102. FRUTOS, L. [2009], 160, n. 369.

171. BARRIONUEVO, J. [1893], vol. I, 158.

172. BARCIA, A. [1911], 246. BURKE, M. [1984], vol. II, 205, Doc. 3.9, nº 293.

173. BARCIA, A. [1911], 251. BURKE, M. [1984], vol. II, 205, Doc. 3.9, nº 493.

174. PAZ Y MELIÁ, A. (ed.) [1902]. *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, vol. II, Madrid, VIII.

Felipe Pérez, 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 Barrionuevo¹⁷⁵. En 1911, Ángel Barcia publicó de nuevo los asientos en una lista de obras procedentes de la colección de don Luis de Haro¹⁷⁶, elaborada en el contexto del pleito para establecer la herencia de la Casa de Alba tras la muerte de la décimotercera duquesa en 1802¹⁷⁷. Barcia ya indicaba entonces 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 decimosegunda duquesa de Alba fechado en 1755, vuelve a mencionar el cuadro (uno sólo) con atribución a Velázquez y la indicación de que se hallaba en mal estado de conservación¹⁷⁸. Lo mismo ocurre en otro inventario de 1777¹⁷⁹.

En conclusión, el cuadro era uno sólo, atribuido ora a Rizi, ora a Velázquez. En 1953, Pita Andrade fue el primero en relacionarlo con el fragmento de un cuadro anónimo conservado en el Louvre¹⁸⁰ (fig. 10). Este cuadro representa una figura masculina sosteniendo una jeringa en la mano derecha, figura que Pita identificó con el médico del cuadro de los inventarios de los Alba, que él estudió como obra *velazqueña*. En efecto, el lienzo del Louvre es un fragmento de un cuadro de mayores dimensiones. Se trata muy probablemente de parte del cuadro que representaba a don Luis enfermo, un cuadro que se hallaba ya «maltratado» en el siglo XVIII, según el inventario de 1755. 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 continua-

175. 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, aquí 68. El asiento se menciona también a partir de Paz y Meliá en: MENÉNDEZ PELAYO, M. [2017]. *Obras completas*, Santander, Universidad de Cantabria, vol. II, 685, n. 245 (*Orígenes de la novela*, Madrid, 1912, vol. IV).

176. Los asientos se citan también en: BERWICK Y ALBA, D. [1924], 81. 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, aquí 63. PITA ANDRADE, M. [1960]. *Varía Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, Madrid, Dirección general de Bellas Artes, vol. I, 411.

177. Se trata de *Lista de pinturas vinculadas [a la Casa de Alba]*, documento localizado por Frutos en el archivo de la Casa de Alba: FRUTOS, L. [2008], 38. El documento se había dado por perdido en: PITA ANDRADE, M. [1960], vol. I, 413. Ver también: BURKE, M. [1984], vol. II, 205. 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). BURKE, M. [2002], 91-92.

178. PAZ Y MELIÁ, A. [1902], VIII, n. 1. BERWICK Y ALBA, D. [1924], 81.

179. Se trata del inventario de bienes del décimo segundo duque de Alba redactado en Madrid en 1777: BERWICK Y ALBA, D. [1924], 81. FRUTOS, L. [2008], 41.

180. Ver PITA ANDRADE, M. [1953]. «Un cuadro que perteneció al Marqués del Carpio, en el Museo del Louvre», *Archivo Español de Arte*, 103, 254-256, aquí 254, donde se sigue presentando el cuadro como obra de Velázquez. Para este cuadro, ver: GÉRARD-POWELL, V. y RESSORT, C. [2002]. *Musée du Louvre, Département des peintures : catalogue : écoles espagnole et portugaise*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 275-276.



Fig. 10. Francisco Rizi, *Don Luis de Haro y el médico* (fragmento), París, Musée du Louvre.

ción, la inscripción con las iniciales «DGH», identificadas por Pita como las de don Gaspar de Haro. Pero es que, además, el estudio técnico del cuadro confirma que se trata del fragmento de otro mayor¹⁸¹. Por tanto, el cuadro del Louvre correspondería al cuarto superior derecho del lienzo original, que medía unos 180 cm de alto por 104 cm de ancho. La composición del cuadro completo 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 (y quizá también de la de su padre) es el análisis estilístico. Ni Angulo ni Ressort han visto en él el estilo de Francisco Rizi, un artista tradicionalmente insuficientemente estudiado¹⁸². 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 Prado¹⁸³. Concluimos, por tanto, que la atribución a Rizi en una de las menciones más antiguas

181. 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: GÉRARD-POWELL, V. y RESSORT, C. [2002], 276.

182. ANGULO, D. [1971]. «Francisco Rizi: cuadros de tema profano», *Archivo Español de Arte*, 44, 357-387, aquí 384-385. POWELL, V. y RESSORT, C. [2002], 276.

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

del cuadro en el archivo de Alba concuerda plenamente con el estilo que presenta la pintura. 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 (y quizá de don Luis).

Por lo demás, esta representación un tanto burlesca de don Luis de Haro, de quien no se conoce ningún retrato fehaciente¹⁸⁴, 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, una huidiza relación con la pintura según expresión de Valladares¹⁸⁵. A diferencia del duque Lerma y de su tío Olivares, quienes recurrieron frecuentemente a este expediente, Luis de Haro nunca acudió a pintores para elogiar su figura¹⁸⁶. Antes bien, resulta difícil localizar un retrato fidedigno del valido, tanto en su colección como fuera de ella¹⁸⁷.

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. Debí de existir igualmente una estrategia más o menos consciente para evitar repetir los gestos de su tío y de Lerma¹⁸⁸. 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

184. Sobre los retratos de don Luis de Haro, ver: BASSEGODA, B. [2012]. «Los retratos de don Luis Méndez de Haro», *Locus amoenus*, 305-326.

185. VALLADARES, R. [2016], 107.

186. 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, R. [2016], 128-129 y 137-138. MALCOLM, A. [2017].

187. Bassegoda propone identificar como una efigie del valido el retrato español anónimo del Musée Jacquemart-André en París, que atribuye a Carreño: BASSEGODA, B. [2012], 308. Sobre los retratos de don Luis de Haro conocidos a través de menciones de archivo, ver: VALLADARES, R. [2016], 133-135.

188. Sobre los retratos de Olivares, ver: 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, aquí 71. 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. 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. ELLIOTT, J. [2011]. «Olivares como mecenas», en O. NOBLE WOOD, J. ROE y J. LAWRENCE (dirs.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 11-24. Para el mecenazgo del duque de Lerma, ver: SCHROTH, S. [2000]. «Re-presenting Philip III and his favourite: changes in Court portraiture 1598-1621», *Boletín del Museo del Prado*, 18, 39-50. BANNER, L.A. [2009]. *The religious patronage of the duke of Lerma: 1598-1621*, Farnham, Ashgate. WILLIAMS, P. [2011]. «El duque de Lerma, mecenas», en O. NOBLE WOOD, J. ROE y J. LAWRENCE (dirs.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 27-45.

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 Olivares¹⁸⁹. Así, la reina Isabel¹⁹⁰, el inquisidor Diego de Arce y Reinoso (albacea testamentario de la reina¹⁹¹), el cardenal Baltasar Moscoso o el obispo Juan de Palafox, mantuvieron esa actitud de sobriedad y modestia que incluía un mismo rechazo, fingido o no, hacia el retrato¹⁹². Como señala Valladares, el propio rey no se hizo retratar entre 1644 y 1653¹⁹³. Frente a la ostentación del conde-duque, que vivía en Palacio y cuyo retrato figuraba en el Salón de Reinos del Buen Retiro, 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 tío¹⁹⁴. Así, es muy posible 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 Louvre¹⁹⁵.

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 individuos¹⁹⁶. Probablemente, esta es la razón por que el valido habría sido más dado al coleccionismo que a un mecenazgo artístico evidente. No obstante, esta imagen oficial no puede ocultar que, de hecho, don Luis favorecía de un modo indirecto cier-

189. Sobre la modestia como virtud cortesana en la segunda mitad del reinado de Felipe IV, ver: VALLADARES, R. [2016], 131. Sobre el rechazo del Padre Rojas al retrato en el contexto cortesano, ver: ALIAGA ASENSIO, P. [2009]. *San Simón de Rojas: un santo en la Corte de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 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.

190. 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.

191. 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, 175. Sobre Arce: 182-183.

192. Sobre la actitud de Arce, de Moscoso y de Palafox ante el retrato, ver: LAMAS-DELGADO, E. [2013b]. «¿De viri illustribus o de viri sanctis? La imagen de los prelados en la Corte de Felipe IV: uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes de la Iglesia», en V. MÍNGUEZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana, 2013. Sobre el rechazo al retrato entre los religiosos del siglo XVII: PORTÚS, J. [1999]. «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54-1, 169-188. Ver también: BALSINDE, I. y PORTÚS, J. [1997]. «EL retrato del escritor en el libro español del siglo XVII», *Reales Sitios*, 131, 40-57.

193. VALLADARES, R. [2016], 136.

194. FRUTOS, L. [2016], 347-348. Se trata de la *visibilidad ergo invisibilidad* que comenta Oliván: OLIVÁN SANTALIESTRA, L. [2016]. Sobre los retratos de Olivares en el propio palacio del Buen Retiro, ver: 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. OLIVÁN SANTALIESTRA, L. [2012], 31-32.

195. Tormo ya 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: TORMO, E. [1912], 63.

196. Así se sugiere en: MALCOLM, A. [2016], 290.

tos 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. De hecho, la superintendencia de las fiestas reales ejercida por Heliche en nombre de su padre 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. El joven marqués, deseoso de servir los intereses de su padre y de hacerse destacar en la corte, se entregó a la gestión del palacio y sus fiestas con la misma pasión que Olivares en los brillantes años 1630 y se convirtió en una suerte de segundo valido consagrado a éstas y a las grandes decoraciones en la corte¹⁹⁷. Al hilo de las reflexiones de los estudios de Valladares y Malcolm sobre el valido, creemos que conviene preguntarse hasta qué punto don Luis de Haro no desarrolló un sistema de valimiento compartido con su hijo don Gaspar para la gestión de las diversiones del rey en 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 palacios¹⁹⁸.

Siguiendo las sugerencias de Malcolm con respecto al estudio del apoyo del valido a los escritores¹⁹⁹, 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. Así, el investigador británico ha señalado una serie de pistas que explorar que son 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 tuvieron, para servirse de las artes para sostener el gobierno del valido y enaltecer su linaje? Hasta que no se conozca mejor el valimiento de Haro y, sobre todo, la trayectoria de los artistas activos en la corte española durante aquellos años, será difícil precisar cuál fue la estrategia del valido (y de su hijo) en este campo.

El ejercicio de las artes y las letras y su apoyo no eran sólo una cuestión de gusto personal, que también, sino una prueba del *status* social de los nobles, tanto como el decoro en el vestir, pero también una prueba del derecho a ejercer el poder²⁰⁰.

Frutos ha definido el mecenazgo 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»?

197. FLÓREZ ASENSIO, M.A. [2010].

198. En este sentido son muy valiosas las reflexiones expuestas en MALCOLM, A. [2017], 58-59.

199. MALCOLM, A. [2016], 293.

200. BOUZA, F. [1998]. «Entre cortesanos y discretos: cultura nobiliaria y poder en la España de los Austrias», en *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural en el reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 197-214, aquí 207.

¿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? ¿Deben su carrera en Palacio, al menos en parte, a los Haro? 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 imperfectos²⁰¹». 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.

201. LA ROCHEFOUCAULD, F. [1665]. *Les réflexions et sentences morales*, Paris, 106.