

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

LIII

CICLO DE CONFERENCIAS

EL PASEO DEL PRADO  
Y EL BUEN RETIRO,  
PAISAJE DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS



*JOSÉ MANUEL BARBEITO DÍEZ - JUAN CRUZ YABAR  
PEDRO MOLEÓN GAVILANES - ELENA SERRANO GARCÍA*

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS  
C. S. I. C.

## SUMARIO

Créditos:  
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales

La responsabilidad del texto y de las ilustraciones insertadas  
Corresponde al autor de la conferencia

Imagen de portada: *Prado de S. Gero° y Paseo de Carlos II rei de Spa...*  
Escuela madrileña. (ca. 1670). Óleo sobre lienzo. 136 x 290. Propiedad de Torreal, S.A.

©2020 Instituto de Estudios Madrileños  
©2020 Los autores de las conferencias

ISBN: 978-84-940491-8-7  
Depósito Legal: M-32312-2020  
Diseño Gráfico: Francisco Martínez Canales  
Impresión: Service Point  
Impreso en España

Págs.

<i>Introducción</i> M <sup>a</sup> Teresa FERNÁNDEZ TALAYA.....	9
<i>El palacio del Buen Retiro. Ideas para una arquitectura.</i> José Manuel BARBEITO DÍEZ.....	15
<i>Las ermitas del Buen Retiro. Arquitectura y decoración.</i> Juan CRUZ YABAR.....	61
<i>El Museo del Prado en los planos de Tomás López</i> Pedro MOLEÓN GAVILANES.....	139
<i>El edificio del Banco de España en el nuevo eje financiero del Madrid moderno.</i> Elena SERRANO GARCÍA.....	197

Carducho, V., Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, Madrid 1633, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979

Chaves Montoya, M.T., El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV, Madrid 2004

Coffin, D.R., The Villa in the life of Renaissance Rome, Princeton 1979

Cruzada Villaamil, G., Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, Madrid 1885

Díaz Borque, J.M., (ed.), El teatro cortesano en la España de los Austrias, Madrid 1998

Díez del Corral, L., Velázquez, la Monarquía e Italia, Madrid 1979

Frutaz, A.P., Le piante di Roma, Roma 1962

Gaddo, B. di, Villa Borghese, Roma 1985

Greer, M.R., y Varey, J.H., El teatro palaciego en Madrid 1586-1707. Estudios y documentos, Londres 1997

Harris, E., “G.B. Crescenzi, Velázquez and the “Italian” Landscapes for the Buen Retiro”, The Burlington Magazine, CXXII (1980)

Haskell, F., Patronos y pintores, ed. española Madrid 1984 (1963)

Lazzaro, C., The Italian Renaissance gardens, New Haven y Londres 1990

Llaguno y Amirola, E., Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, Madrid 1829, ed. facsímil Madrid 1977

Maravall, J.A., La cultura del barroco, Madrid 1975

Martínez Leiva, G., “En torno a Cosme Lotti: nuevas aportaciones documentales”, Madrid, nº 3 (2000)

Pacheco, F., El Arte de la Pintura, Sevilla 1649, ed. Bonaventura Bassegoda, Madrid 1990

Pellicer, J., Avisos históricos, Madrid 1790

Strong, R., Arte y Poder, Madrid 1988 (1973)

Zorzi, L., Il luoco teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi, Milán 1975

**LAS ERMITAS DEL BUEN RETIRO EN EL SIGLO XVII.  
ARQUITECTURA, DECORACIÓN Y FUNCIÓN**

**THE HERMITAGES OF THE BUEN RETIRO IN THE 17TH CENTURY.  
ARCHITECTURE, DECORATION AND FUNCTION**

Por Juan María Cruz Yábar

*Museo Arqueológico Nacional*

*Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños*

Conferencia pronunciada el 13 de octubre de 2020  
en la sede del Instituto de Estudios Madrileños (Palacio de Cañete)  
y retransmitida por streaming debido a las restricciones  
por la pandemia del COVID-19.

RESUMEN:

En la década de 1630 se construyeron seis ermitas en los jardines del real sitio del Buen Retiro y una de ellas, la de San Pablo, sufrió una importante ampliación en torno a 1660. Las estudiamos en su conjunto, hacemos precisiones y aportamos novedades en cuanto a su arquitectura, ornamentación y uso.

ABSTRACT:

In the decade of 1630 six hermitages were built in the gardens of the royal site of the Buen Retiro, and one of them, that of St. Paul, suffered an important extension around 1660. We study them in their whole, make details and contribute news about their architecture, decoration and use.

PALABRAS CLAVE: Buen Retiro. Ermitas. Conde-duque de Olivares. Alonso Carbonel. Diego Velázquez. Colonna y Mitelli.

KEY WORDS: Buen Retiro. Hermitages. Count-Duke of Olivares. Alonso Carbonel. Diego Velasquez. Colonna and Mitelli.

## INTRODUCCIÓN

### ANTECEDENTES

El palacio del Buen Retiro nació en torno al monasterio real de San Jerónimo, de época de los Reyes Católicos, y al cuarto real anejo, construido desde 1561 para el retiro de los monarcas en la Semana Santa o en ocasión de lutos familiares y usos semejantes. El monasterio y cuidado del cuarto real se habían confiado a la orden de San Jerónimo, muy identificada con el espíritu eremítico de sus fundadores<sup>1</sup>. Por voluntad de Felipe IV y de su valido, el conde-duque de Olivares, ese pequeño cuarto real se transformó a partir de 1630 en una gran sitio que incluía un palacio y grandes jardines con edificaciones desperdigadas en ellos y destinadas a diversos usos, entre ellas seis ermitas construidas de forma escalonada.

Rodríguez G. de Ceballos<sup>2</sup> ha estudiado el contexto de las ermitas y los ermitaños del Buen Retiro. Analiza la vida ermitaña en la Edad Moderna, con origen en los santos que la practicaron en los siglos IV y V retirados en los desiertos de Oriente. La gallega Egeria que hizo la peregrinación a Tierra Santa en el siglo IV, menciona continuamente las ermitas, a veces como “monasteria”, en realidad eremitorios o conjuntos de ermitas agrupadas en un determinado lugar, así, a las que existían en el huerto llamado de San Juan Bautista<sup>3</sup> o en el desierto en torno a la fuente abierta en la piedra por Moisés<sup>4</sup>. Resucitaron esta espiritualidad las órdenes reformadas a finales del siglo XV, como los benedictinos de Montserrat en Cataluña, cuyo abad fray García de Cisneros reguló esta forma de vida hacia 1492. Se considera el antecedente más directo de lo que luego se hizo en el Buen Retiro la orden de Felipe IV de fundar 13 ermitas en Aranjuez tras visitar las del monasterio catalán en 1626<sup>5</sup>. Había célebres eremitorios, como el del monte Celta que fundó en 1422 fray Pedro de Villacreces, fundador del monasterio franciscano de La Salceda donde se dispusieron 15 ermitas desde el pie a la cima del monte, donde se retirarían personajes tan ilustres como los futuros san Diego de Alcalá y cardenal Cisneros, sobrino del abad catalán. El Carmen descalzo también nació con gran vocación eremítica, por la

<sup>1</sup> Fue fundada por un grupo de ermitaños españoles que decidieron optar por la vida cenobítica, aunque conservando las prácticas de la soledad, oración continua y penitencia que caracterizaba a los ermitaños. El nombre de orden de San Jerónimo se debía a las prácticas eremíticas del santo cardenal en el desierto de Calcis. Se aprobó en 1373.

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano», *Atrio*, 15-16 (2009-2010), pp. 135-148.

<sup>3</sup> CID LÓPEZ, Rosa, «Egeria, peregrina y aventurera. Relato de un viaje a Tierra Santa en el siglo IV», *Arenal*, 1 (2010), pp. 5-31.

<sup>4</sup> CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo, «La peregrinación de Egeria. Una aproximación de la geografía sagrada y los sucesos milagrosos en Tierra Santa (s. IV d. C.)», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 11 (2016), pp. 26-52.

<sup>5</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 80.

afición de santa Teresa a retirarse a orar en una choza y la recomendación de san Juan de la Cruz de hacerlo en cuevas estrechas y perdidos desiertos, como los tuvieron los carmelitas en Bolarque (Guadalajara) con 32 ermitas y en las Batuecas (Salamanca) que contaba con la mitad. También había seglares que se retiraban a vivir como ermitaños, y Cruz Valdovinos<sup>6</sup> proporciona una amplia lista de pasajes literarios que dan fe de la implantación del fenómeno anacoreta como personas virtuosas, aunque también hay ejemplos de farsantes por su poca soledad y mucho acomodo. No insistiremos más en demostrar que el espíritu ermitaño estaba en el ambiente de la época, no solo de las órdenes religiosas, sino también de la sociedad civil, en especial a las clases superiores de ella.

Ya con lo expuesto hasta ahora hemos podido comprobar el multiforme aspecto de las ermitas de la Edad Moderna. Lo eran la cueva de la huerta en que oraba san Juan de la Cruz en su convento<sup>7</sup>, a imitación de los primeros ermitaños según el modelo usado por Jusepe Ribera, pero también la choza de santa Teresa, los desiertos carmelitas con celdas individuales que rodeaban la capilla y un refectorio. En la imaginación del común, la ermita que pudiéramos llamar “tipo” era la que fray Antonio de Yepes describe en Montserrat: “Gozan [...] de hermosas y alegres vistas [...] y hay en todas capillas pequeñas con su altar. Tienen sus cisternas labradas, las más de ellas en las peñas, donde cogen el agua de las lluvias; tienen sus vergelitos o huertos donde crían los ermitaños algunas hortalizas para su sustento”.

Queremos llamar la atención sobre un eremitorio muy particular, de fundación nobiliaria y poco anterior al Buen Retiro, construido hacia 1629 por el VII duque de Medina Sidonia en su villa de Sanlúcar para poder retirarse en soledad él, su hijo, el conde de Niebla, y su confesor y capellán, don Pedro de Espinosa. En una culteranísima carta enviada por Esteban Belluga de Moncada, contador del conde de Niebla, el 22 de febrero de 1629 al administrador de la Santa Iglesia de Sevilla don Juan Bautista de Herrera, que se interesaba por el asunto, se describen algunos aspectos de ese lugar<sup>8</sup>. En el alto de una colina junto al convento franciscano de Sanlúcar, “guarnecen la subida por esta parte amenas huertas, donde siempre verdes naranjos, dulces frutales y caseras hortalizas hacen tan agradable diferencia a la vista como gustoso divertimento a su pequeña ascensión. Esto al principio, hasta pocos días a, fue una pajiza choza de un devoto anacoreta...”. Este “celestial Olimpo” como le llama, tenía un primer retiro con “ceñida entrada” por la colocación de un peñasco y en su interior “abovedado el tosco barro”, mitigaba la oscuridad en que vivía el ermitaño

<sup>6</sup> CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII», en *El parque del Buen Retiro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2011, pp. 167-180.

<sup>7</sup> CRISÓGONO DE JESÚS, *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, p. 383.

<sup>8</sup> ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del conde de Niebla?: sobre Soledades contemplativas y el Retrato de Pedro de Espinosa (con dos documentos inéditos)», e-Spania, 23 febrero 2016.

con una lumbrera abierta en la bóveda. El segundo habitáculo se califica de “lúcida cuadra” con una ventana desde la que se veía el puerto, bosques contiguos y el convento, además de un espacio donde se cultivaban rosas y otras plantas. Se dispuso en ese lugar una capilla para que oyera misa “en profesión solitaria” el duque o su hijo, y allí tenía su lugar de retiro el capellán y biógrafo del duque, el presbítero, escritor y poeta Pedro de Espinosa, que había vivido como ermitaño en Antequera y que fue seguramente quien promovió en don Juan Manuel Alonso de Guzmán y su hijo el ansia de gozar de la contemplación de Dios en medio de la Naturaleza<sup>9</sup>. Un espacio excavado en la peña le servía de celda, tan estrecha que apenas tenía una vara de ancho, sin luz, y con un recogimiento a un lado donde no podía oírse el menor ruido. La fama de este monte sacro se extendió rápidamente como demuestra la curiosidad del eclesiástico sevillano. Sin duda llegó a oídos del Conde-duque. La rivalidad más o menos encubierta que existió entre ambas ramas de los Guzmanes pudo llevarle a emular a su poderosísimo pariente, pues entre la creación del yermo sanluqueño y el 10 de junio de 1630 en que se designa a Olivares como alcaide del cuarto real de San Jerónimo -primer síntoma de que el valido había concebido su proyecto para el Buen Retiro- pasó apenas un año o dos.

#### GENERALIDADES

Blanco Mozo<sup>10</sup> ha acotado acertadamente a seis el número de las ermitas, siguiendo la documentación, la vista del Buen Retiro de Jusepe Leonardo custodiada en el Palacio Real de Madrid y el plano de Teixeira de 1656. Son las de San Pablo Ermitaño, San Juan Bautista, San Bruno, San Isidro, Santa María Magdalena y San Antonio de Padua. Ha descartado que hubiera más de las que han hablado algunos historiadores, como las de Santa María Egipcíaca que era en realidad la de la Magdalena, santa similar<sup>11</sup>, o de San Jerónimo, que fue la advocación primitiva de la ermita que luego se dedicó a san Isidro, patrón de Madrid. La ermita de San Blas, que también suele mencionarse como perteneciente a este real sitio, no formaba parte de él y era anterior a su ampliación

<sup>9</sup> PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146, en esp. 118.

<sup>10</sup> BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Universidad Autónoma, 2002, espec. pp. 573-575. Este investigador encontró numerosa documentación en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, que unió a la ya aportada por Azcárate (libranzas del Archivo General de Simancas, AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I (1966), pp. 99-135). Ante la gran cantidad de referencias aportadas por ambos, les citaremos de forma abreviada.

<sup>11</sup> Había una escultura de Santa María Egipcíaca en la ermita de la Magdalena, y en algún pago se citó con ese nombre. CORRAL, José del, «Las ermitas del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986), pp. 27-35, espec. 33-34. Confundió según Blanco Mozo su emplazamiento con la casa de hielo de la ermita de San Blas.

hecha desde 1630. A ello añadimos que la supuesta ermita de la Virgen de las Angustias, construida ya en el siglo XVIII, no era tal, sino parroquia del real sitio y ayuda de parroquia de San Sebastián.

El Conde-duque proyectó algunas ermitas más antes de su caída en enero de 1643, pues los maestros de obras Jusepe de Praves y Martín García cobraron en 1644 a cuenta de las cuatro ermitas que habían construido en el Retiro<sup>12</sup>. Sin embargo, en un informe de 1649 consta que, por no estar acabadas y porque “cesó el intento para que se hacían” podrían demolerse y aprovechar los materiales para hacer reparaciones en las seis ermitas antiguas<sup>13</sup>. Pensamos que la orden de hacerlas se dio hacia 1641, en que llegaron a Madrid los benedictinos castellanos expulsados de Montserrat tras el comienzo de la guerra en Cataluña. Entre ellos se encontraban algunos de los ermitaños de la abadía catalana, y la intención del valido sería alojarlos en las ermitas del Buen Retiro que no tenían ermitaño y además hacer estas cuatro nuevas. Sin embargo, los benedictinos se instalaron en la finca junto al arroyo Abroñigal que había cedido el condestable de Castilla en pago de deudas, y las nuevas ermitas no serían necesarias, y menos aún desaparecido Olivares. Blanco Mozo deduce que se derribaron porque no aparecen ya en Teixeira.

El arquitecto principal del Buen Retiro fue Alonso Carbonel, y lo más seguro es que fuera el tracista de todas ellas, pero no hay total seguridad más que con dos, San Bruno y San Antonio. Son buen rastro las cuatro ermitas que se conservan en el monasterio de dominicas recoletas de la Concepción de Loeches, fundación del conde-duque de Olivares. Se trabajaba en ellas en mayo de 1637<sup>14</sup>. Su carácter es muy diferente, pues solo tuvieron función de capilla, pero no hay duda de que debían existir parecidos formales con las capillas de las ermitas. Están situadas en los jardines y son de dos cuerpos, uno principal con el altar y otro secundario como antecapilla, ambas con recuadros decorativos de yesería en la bóveda y en las paredes.

Efectivamente hay un aspecto fundamental de estas ermitas no advertido hasta la fecha, que eran fundamentalmente viviendas y no solo templos con jardines. Había un pequeño espacio de uso religioso, un oratorio público con tribunas para la familia real, y el resto del recinto eran estancias privadas que rodeaban a esa capilla y estaban reservadas al monarca y a sus invitados; así lo describe Lorenzo Magalotti, autor del *Viage* de Cosme III Medici (1668-

<sup>12</sup> 14.849 reales el 20 de diciembre; tasó el aparejador real Pedro de la Peña (BLANCO MOZO, p. 574).

<sup>13</sup> Firmado por el veedor y contador del real sitio Juan de Alvear el 4 de enero, relativo a las reparaciones que precisaba el sitio real del Retiro ante la llegada de la nueva reina Mariana de Austria (CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, «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*, III (1968), pp. 51-79, espec. 57). AZCÁRATE, p. 127.

<sup>14</sup> PONCE DE LEÓN, Pedro, *La Arquitectura del Palacio-Monasterio de Loeches. El sueño olvidado de un valido; la emulación de un Real Retiro*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2013, pp. 150-155.

1669)<sup>15</sup>. Esto es así no solo en la ermita de San Juan, que era en realidad una casa adquirida para servir de vivienda del alcaide, el propio Olivares<sup>16</sup>, o la de San Antonio, mayor que las otras, de la que queda la planta que muestra que había habitaciones en torno a la capilla central y lo confirma Magalotti<sup>17</sup>. La de San Pablo, pese a ser la menor de todas, tenía al menos una alcoba y según una relación de la época incluso bóvedas para resguardarse del calor, y la de San Isidro muebles y cortinas según la documentación. La de San Bruno era más espaciosa y se citan pagos por mobiliario, vidrieras y varillas que serían para cortinas. La ermita de la Magdalena, pese a su estructura aparente de iglesia de tres naves, debía tener vivienda porque se cita en los pagos una chimenea.

Las ermitas primitivas fueron en ocasiones cuevas o grutas. También las tuvo el Retiro, pero con dos diferencias esenciales respecto a las de los primeros tiempos. La primera era de contenido porque, pese a estar dentro de los jardines de las ermitas, no estaban destinadas a sus ermitaños, sino a la diversión de los cortesanos. La segunda era formal, ya que no se trataba de huecos naturales excavados en la roca, sino que se imitaban de manera artificial. La gran mayoría de las del real sitio eran grandes y profundos nichos insertos dentro de galerías que cumplían la función de cercas de los recintos, como en la Casa de Campo, en la que quedan varias grutas y una servía de espacio de burlas para mojar a los sorprendidos cortesanos, que se repitió luego en San Bruno. Hubo un intento de hacerlas a la manera del Renacimiento italiano, también artificiales pero que imitaban en el interior las grutas naturales. Se iba a hacer una así de grandes dimensiones por traza de Cosimo Lotti, quien había trabajado en los jardines florentinos de Boboli y su famosa gruta de Buontalenti. Puede identificarse este proyecto de 1634 en un dibujo de Lotti del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Estaba muy cerca de la ermita de San Isidro, pero hacia 1637 se abandonó la obra, ya fuera por cara<sup>18</sup> o porque se quiso construir el Casón de baile en esa zona donde se había empezado la gruta<sup>19</sup>. No obstante, pensamos que finalmente se llegó a hacer algo parecido en la ermita de San Bruno, puesto que las paredes de la gruta se revistieron con conchas, riscos, vidrios y colores<sup>20</sup>, no sabemos si por traza de Lotti o de Carbonel, su contratista, pero en todo caso por influencia de aquel.

<sup>15</sup> “Estas ermitas son casitas de ladrillo y de piedra con una capillita...” (MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, Miraguano Ediciones (ed. de FERMOSEL JIMÉNEZ, David, y SÁNCHEZ MOLLEDO, José María), 2018, p. 155).

<sup>16</sup> BLANCO MOZO, p. 579.

<sup>17</sup> “Distribuida en cómodos departamentos que dan la vuelta alrededor de la minúscula iglesia, la cual queda justamente en el centro del edificio” (MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 155).

<sup>18</sup> Solo la traza de Lotti costaba 100 escudos y se estimaba la obra en 50000 reales (CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, p. 26-28 y 110).

<sup>19</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 77.

<sup>20</sup> AZCÁRATE, p. 122.

Esto nos conduce a su vez a otra peculiaridad de estas ermitas del Buen Retiro. La historiografía ha insistido mucho en el doble carácter espiritual y profano de estas ermitas como algo sorprendente<sup>21</sup>. Así, por ejemplo, Olivares tuvo alojado en la ermita de San Juan a un alquimista italiano. La ermita de San Bruno tenía una sala de burlas, como ya se ha dicho, la de San Isidro un estanque para pasear en barca y pescar y dos esculturas de Venus y Adonis, y en la ermita de la Magdalena había una figura de Baco. En los jardines de las ermitas se celebraron fiestas y espectáculos que poco tuvieron de religiosos, y la ermita de San Pablo fue agrandada en torno a 1660 para servir parcialmente como recinto teatral.

Por el contrario, se ha prestado poca atención a la vertiente religiosa de la actividad realizada en estas ermitas. Sí se ha indicado que había pagos en las nóminas del Retiro a ermitaños<sup>22</sup> y en la Instrucción General del Retiro de 1633 se nombró a dos eremitas, uno de ellos sacerdote, que diría misa para el personal del Retiro los domingos y las fiestas en una de las capillas designadas por el alcaide<sup>23</sup>, que serían las de San Juan y San Pablo, las únicas construidas hasta entonces. Rodríguez G. de Ceballos ha indagado sobre la afirmación de Magalotti, según la cual, en las ermitas vivían antes frailes de San Jerónimo<sup>24</sup>. Cuando él escribe estaban deshabitadas, por lo que la afirmación podría confundir el todo por la parte. También supone el investigador que la familia real y los cortesanos peregrinarían con ocasión de las fiestas de los santos titulares si coincidían con sus jornadas al Retiro, pero no quedan datos al respecto<sup>25</sup>.

El balance entre lo religioso y lo lúdico de las ermitas parece claramente favorable a este último aspecto. Según el citado autor “no funcionaban en puridad como sitios destinados al retiro y penitencia, sino como las ermitas de santos populares ubicadas a las salidas de pueblos y ciudades, donde se celebraban actos piadosos, pero también romerías, meriendas y bailes al aire libre”. Esa idea podía subyacer a la concepción de las ermitas del Retiro, pero naturalmente no para el gran público, que no tenía acceso, sino para cortesanos escogidos y sobre todo para el rey y su familia.

Hemos de añadir que la reunión de actividades espirituales y lúdicas o festivas en las ermitas del Buen Retiro era consecuencia del carácter de aquel real sitio. Nació como lugar para el retiro espiritual con Felipe II. Su ampliación, acometida a partir de 1630, recibió un nombre acorde con este fin. Quizá

<sup>21</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 82.

<sup>22</sup> En 1658 cobraba el padre fray Juan de Cuenca, ermitaño de San Juan, 4 reales y medio diarios, y el hermano José de Benavides, de la ermita de San Pablo, 3 (AZCÁRATE, p. 130).

<sup>23</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 99.

<sup>24</sup> “Estas ermitas...eran habitadas por un fraile de aquellos de San Jerónimo que tienen la iglesia por debajo del Retiro, desde el cual, por una galería cubierta de celosías, se oye la misa. Ahora están deshabitadas” (MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 155).

<sup>25</sup> En los primeros momentos, las jornadas no tuvieron fechas fijas, aunque después se hicieron en Carnestolendas (carnavales de febrero), fiestas de San Juan (24 de junio) y comienzos de diciembre, y solamente coincide con estas fechas la festividad de San Juan Bautista pero no las de los otros santos titulares de las ermitas.



Olivares intentó aproximar al rey a los disfrutes espirituales que él mismo esperaba encontrar allí, el descanso físico e intelectual de las duras tareas de gobierno, la soledad contemplativa tan ponderada por teólogos y literatos en un entorno natural apacible y hermoso. Pero era consciente de la condición del rey Felipe, poco inclinado a ejercicios de devoción, y también de su rápido hastío de cualquier actividad, por lo que se afanaba en remediarlo multiplicando los entretenimientos que despertaran su interés. Las ermitas no eran ajenas a esta dualidad de objetivos.

A continuación haremos un análisis pormenorizado del aspecto arquitectónico y decorativo de los edificios y jardines de estas ermitas, así como del uso que se hizo de ellas.

## 1. LA ERMITA DE SAN PABLO ERMITAÑO

### ARQUITECTURA

A mitad de 1632 se comenzó a hacer una ermita cuya advocación no se menciona en los documentos hasta que estuvo terminada<sup>26</sup>. Con cargo a gastos secretos del rey, don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, contrató el 16 de julio de 1632 con el maestro de obras Juan de Aguilar el nuevo cuarto de San Jerónimo por 10.000 ducados y una ermita por otros 1.500 con trazas de Alonso Carbonel, según confirma la mención de la primera carta de pago del maestro el 23 de agosto de ese año<sup>27</sup>. Con ello se contradicen suposiciones que la atribuyeron a Giovanni Battista Crescenzi<sup>28</sup>, que se sustentan en la estampa de Meunier de 1665 que refleja ya la reforma realizada en torno a 1660, en que se produjo su ampliación con intervención de Francisco Rizi y de los fresquistas boloñeses Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Como propone Blanco Mozo, el estilo de este primer edificio de la ermita sería el mismo que el de la ampliación del cuarto de San Jerónimo que hacía entonces Aguilar.

En la vista de Leonardo y en el plano de Teixeira [Fig. 1] se observa esta pequeña ermita de San Pablo desde el noroeste y el sur, respectivamente. Ambas imágenes confirman que tenía planta cuadrada y en la fachada dos puertas a los lados con hornacina en el centro, hechas en piedra berroqueña; las paredes eran en ladrillo, cubierta de teja a cuatro aguas con buhardas y remate en aguja con cruz. Un cercado rodeaba en su totalidad el jardín o huerto. Corral<sup>29</sup> demostró que lo afirmado acerca de que San Pablo era la

<sup>26</sup> AZCÁRATE, p. 104.

<sup>27</sup> *Ibidem*; BLANCO MOZO, pp. 575-576.

<sup>28</sup> TAYLOR, René, «Juan Bautista Crescenzi y la arquitectura cortesana española (1617-1635)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48 (1979), pp. 61-126, espec. 82.

<sup>29</sup> CORRAL, José del, «Las ermitas...», pp. 28-29.



Fig. 1. *Ermita de San Pablo ermitaño del Buen Retiro* (izq.) Detalle del plano de Pedro Teixeira (der.) Detalle de la vista del Buen Retiro de Jusepe Leonardo.

única ermita del Retiro sin chapitel<sup>30</sup> era inexacto, porque San Juan y la Magdalena tampoco lo tenían.

Según Azcárate, en agosto y septiembre había recibido Juan de Aguilar ya 560.640 maravedís<sup>31</sup>. Se ha citado el escaso valor de esta obra, pero parece claro que Aguilar se ocupaba solo de la albañilería, ya que se conocen los nombres de canteros, portaventaneros y diversos oficiales que trabajaron en esta ermita y que cobraron directamente de los funcionarios reales, a diferencia de otras ermitas en que se contrató la totalidad de la obra y todos los oficiales cobraron del contratista. Sabemos que la cantería estuvo a cargo de Miguel de Albizu, de origen vasco cuyo nombre se castellanizó como Miguel de Viso. Este oficial dio carta de pago el 4 de enero de 1638 a favor de Sebastián Vicente<sup>32</sup>. Blanco Mozo supone que hizo la portada porque se pagó

<sup>30</sup> TAYLOR, René, «Juan Bautista Crescenzi...», p. 99; BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 82.

<sup>31</sup> Así lo afirma en AZCÁRATE, p. 104. En *Ibidem*, p. 109, señala que Aguilar otorgó cartas de pago por ambas obras a fines de agosto, de octubre y de diciembre, a veces sin individualizar la cantidad correspondiente al palacio y a la ermita. Para fin de año había cobrado lo adeudado por su contrato salvo 7.954 reales, poco más de un 5 por ciento, que seguramente corresponderían al palacio. Son conjuntas las cantidades pagadas el 23 de agosto de 1632, en que cobró 12.366 reales, el 29 de octubre 2.000 ducados y el 19 de diciembre 3.000 ducados de la segunda paga de los 55.000 reales por el cuarto, y 500 ducados por la ermita. Además hubo pagos solo por el cuarto el 28 de agosto de 21.470 reales y el 30 de octubre de 2.200 ducados. En mayo de 1633 recibió nueva libranza (*Ibidem*, p. 110).

<sup>32</sup> BLANCO MOZO, p. 576. Dio carta por la entrega de una libranza de 2.365 reales que venía a sustituir a otras dos, una del 19 de noviembre de 1633 de 300 reales y otra del 2 de junio de 1634 que no se habían podido cobrar por lo que se libraban de nuevo; se especifica que correspondían a lo trabajado en la ermita de San Pablo y otras partes del Buen Retiro, y tanto las libranzas cobradas -6500 reales- como las fallidas debían pertenecer a la primera obra, pues había cobrado de Cristóbal de Medina, pagador de esa ermita. Suponemos que todas o la mayor parte de los 6.500 reales en libranzas cobradas correspondían a esta ermita, porque Cristóbal de Medina pagó toda esa obra. Albizu intervino en otros trabajos posteriores en el Buen Retiro, pero fueron pagados en su

en 1633 por un barrón de hierro para ese mismo lugar<sup>33</sup>, y también sería por algunas hileras de piedra en el piso bajo y el entorno de las ventanas.

Confirma la rapidez con que se hizo la ermita la libranza hecha aún en 1632 al pizarrero Juan García Barruelos por el pedestal de plomo de la cruz<sup>34</sup> que suponemos se pondría sobre el pináculo de remate del tejado. Más aún lo revelan los contratos de los carpinteros Antonio y Esteban Correas del 29 de noviembre de 1632<sup>35</sup> para hacer puertas y postigos con condiciones de Alonso Carbonel, dándolos acabados para la pascua de Navidad de ese año; recibieron anticipos el día 9 de diciembre<sup>36</sup> y terminaron de cobrar en enero de 1633<sup>37</sup>. Antonio se ocupó de la parte correspondiente a la capilla y Esteban de las habitaciones que existían en esa ermita. A principios de 1633 se pagó por tapias para el cercado de la delantera y en mayo por más tramos de cerca<sup>38</sup>. Poco antes se habían pagado 70 varas de cueva<sup>39</sup> y al fundidor Pedro de la Sota por la campana que encajó el relojero Francisco Alonso<sup>40</sup>. Los aspectos decorativos del interior, a los que nos referiremos después, abundan en lo temprano de su terminación.

La ermita estaba acabada en los primeros meses de 1633. Bernardo Monanni, el secretario del embajador florentino, se refería sin duda a la ermita de San Pablo cuando decía en una carta del 15 de enero de aquel año que lo primero que se había terminado era una capilla situada en medio del jardín<sup>41</sup>.

El dato relativo a la hechura de dos pares de puertas de alcoba es relevante, pues hasta ahora no se sabía que esta ermita tuviera una vivienda. Una carta del jesuita Sebastián González del 2 de enero de 1634 dirigida al padre Rafael Salazar, del Colegio Imperial madrileño, acerca del nuevo palacio, confirma

---

mayoría por Diego Suárez y el Consejo de Portugal. Así, el 3 de agosto de 1635 le libró Diego Suárez 1.000 reales a cuenta de la cantería de esquinas y puertas que estaba haciendo en la cerca del Buen Retiro y fue también el pagador de sus trabajos en la ermita de San Antonio que se empezó en 1635.

<sup>33</sup> A Guillermo de Reda (AZCÁRATE p. 110).

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>35</sup> A.H.P.M., prot. 5807, fol. 618-619v (citado por BLANCO MOZO, p. 576). Antonio recibiría 2400 reales. Haría las puertas principales de pino por 600 reales y las de más adentro para la capilla con tableros de nogal, de 10 pies de alto y 6 de ancho (280 x 168 cm), por 440 reales. Realizaría también cuatro postigos de 8 x 4 pies (224 x 112 cm) con tableros de álamo negro que le darían, a 110 reales cada uno, y cuatro medias puertas con tableros de nogal de 9 pies de alto y 6 pies menos cuarto de ancho (252 x 161 cm) a 440 reales cada par (880 en total). Esteban Correas por su parte percibiría 1180 reales, 590 en el acto. Dos pares de puertas de alcoba con tableros de nogal medirían nueve pies de alto y seis de ancho (252 x 168 cm) y costarían cada par a 440 reales. Los otros 300 reales serían por tres postigos con tableros de nogal, de seis pies y medio de alto y tres pies menos cuarto de ancho (182 x 77 cm), dos a 95 reales cada uno y otro a 10 ducados.

<sup>36</sup> *Ídem*, fol. 612v-613r. Los anticipos fueron de 1.200 reales Antonio y 300 reales Esteban.

<sup>37</sup> AZCÁRATE, p. 109.

<sup>38</sup> A Francisco Delgado y al tapiador Luis de la Cerca, respectivamente (*Ibidem*, pp. 109-110).

<sup>39</sup> Hechos por Esteban Fernández (*Ibidem*, p. 110).

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>41</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 64.

esta cuestión: “Hay además varias ermitas, una de San Babilés, con muy linda iglesia, y además un cuarto para vivienda con su jardín y fuente cercado, y ventanas de rejas alrededor, y debajo de ella una bóveda muy fresca para verano”<sup>42</sup>. Esta referencia a la bóveda parece indicar que la vivienda era para el monarca, sin descartar que hubiera algún habitáculo para un ermitaño. Cuando escribe el jesuita, solo estaba terminada esta ermita, aunque muy avanzada la de San Juan y otras tres apenas iniciadas. Sorprende que esta primera ermita se designe como de San Babilés, antiguo obispo de Pamplona en tiempo de los godos que residió en Toledo y marchó luego a Odón, junto a Madrid, para vivir como ermitaño. Hay datos de que Felipe IV agradeció su intercesión en una enfermedad del príncipe Baltasar Carlos concediendo a la ermita del santo que había en el lugar de Boadilla una limosna anual que pagaba el limosnero mayor<sup>43</sup>. Aunque el nombre definitivo de la ermita debía de estar decidido ya a principios de 1633 pues se encarga para ella una imagen en piedra de San Pablo, no todos debían de conocer la advocación definitiva del santo ermitaño<sup>44</sup>.

#### DECORACIÓN

El adorno de esta ermita, como la de San Juan Bautista, se hizo fundamentalmente en 1633 y ambas tuvieron por eso elementos y artífices comunes. El milanés Giovan Antonio Ceroni, castellanizado Juan Antonio Ceronio<sup>45</sup>, recibió libranzas de 400 reales el 12 de enero y 300 el 30 de marzo de 1633 por un *San Pablo ermitaño* de piedra de Tamajón para la ermita de este santo en el Buen Retiro. Tres libranzas más se emitieron posteriormente a su favor. Una de 21 de mayo de 800 reales indica que era “a cuenta de los retablos de san pablo y san juan que a echo y ace para las dos hermitas de la obra”; no sabemos en qué consistió esta labor, pero puede ser una confusión y querer decir esculturas en vez de retablos. Nuevos pagos del 21 de junio de 500 reales y del 5 de julio de 200 reales son a cuenta de los santos que hacía de piedra, especificando la última

---

<sup>42</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús» en *Memorial Histórico Español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Nacional, 1861, t. XIII, p. 5.

<sup>43</sup> El santo había tenido una escuela de catequesis de párvulos, que fueron martirizados con él, por lo que se le tenía por protector de los niños quebrados. Así lo reflejan las “Relaciones” de Lorenzana (1784); FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Patricio, *Boadilla del Monte. Un pueblo con historia*, Madrid, Visión Libros, 2011, pp. 78-79 y 83.

<sup>44</sup> BLANCO MOZO, p. 520, destaca que los primeros documentos no citan su nombre, y que sólo en 1633 se observa ya el nombre de San Pablo, lo que atribuye a que, en un primer momento, sólo se pensó en hacer esta ermita.

<sup>45</sup> Ceroni es conocido sobre todo por haber trabajado en los ángeles de bronce del Panteón de El Escorial. Podemos hacernos una idea de estas piezas desaparecidas para las ermitas por el relieve del *Martirio de san Esteban* para la fachada de la iglesia del convento de dominicos de San Esteban de Salamanca firmado y fechado en 1610 (PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947), p. 856).



que era piedra de Tamajón<sup>46</sup>. Cada uno de los santos se pagó, por tanto, a 700 reales, y si añadimos los 800 reales del 21 de mayo, a 100 ducados. Taylor<sup>47</sup> pensó que las esculturas tuvieron por destino las fachadas de ambas ermitas, en lo que coincidimos. No dudamos de que eran para hornacinas en las portadas, porque su materia, piedra de Tamajón, era típica en exteriores, y los retablos tenían solamente pinturas según el inventario real de 1701.

Entre mayo y junio de 1633 se pagó al dorador Miguel Viveros por “los verdes, pinturas y bordados de los retablos de San Juan y San Pablo que va dorando en dicha obra...”<sup>48</sup>. Estas labores de imitación de bordados, conocidas como estofado, se realizaban sobre el dorado, por lo que se pueden considerar el final antes de la colocación de los retablos.

El retablo de San Pablo contuvo *La visita de san Antonio abad a san Pablo ermitaño* encargado a Velázquez (257 x 188 cm, Museo Nacional del Prado) [Fig 2]. Palomino escribió: “Y en el Oratorio de esta Hermita [San Pablo] està vn Quadro de la Visita de S. Antonio Abad à San Pablo Hermitaño, de mano de Velazquez, cosa excelente”<sup>49</sup>. Aunque no se ha advertido, el texto de Palomino tiene que estar tomado literalmente de la biografía de Velázquez que elaboró Juan de Alfaro, porque el tratadista escribió en torno a 1700, un momento en que había sido trasladado el cuadro, tal como revela el inventario real de 1701, que lo sitúa en el retablo de la ermita de San Antonio del propio Buen Retiro: “(864) Hermita de San Antonio. Una Pintura sobre la mesa Altar del oratorio de tres baras de alto en forma de Arco escarzano y dos y tercia de ancho con la Visitta de san Anttonio Abbad a san Pablo Hermitaño y otros Casos de su vida Original de Diego Uelazquez con marco tallado y dorado tasada en tresçientos doblones...18.000”<sup>50</sup>. Este nuevo retablo se haría con un marco en arco escarzano que ha dejado su huella en el lienzo, y, como ha propuesto Cruz Valdovinos, la pintura limitaba en recto en origen. En todo caso, su nuevo emplazamiento no era iconográficamente adecuado, pues la ermita estaba dedicada a san Antonio de Padua y no a san Antonio abad, aunque es posible que la independencia de Portugal de España de 1668 hubiera propiciado este cambio.

El cuadro de Velázquez ha sido estudiado en múltiples ocasiones, pero nos ceñiremos a lo expresado en lo relativo a la iconografía a Rodríguez G. de Ceballos<sup>51</sup> y en lo formal a Cruz Valdovinos<sup>52</sup>. La escena se apoya en la *Leyenda*

<sup>46</sup> CATURLA, M<sup>a</sup> Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 39; AZCÁRATE, p. 110; BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, pp. 96 y 271.

<sup>47</sup> TAYLOR, René, «Juan Bautista Crescencio...», p. 99.

<sup>48</sup> 1.400 reales por libranza de mayo en AZCÁRATE, p. 110. BLANCO MOZO, p. 576, indica que además recibió 2.600 reales en tres libranzas, del 1, 10 y 18 de junio.

<sup>49</sup> PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico...*, p. 925.

<sup>50</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales: testamentaria del rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, 1975, p. 345.

<sup>51</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Velázquez...», pp. 146-148.

<sup>52</sup> CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011, pp. 168-169.



Fig. 2. Velázquez, *La visita de san Antonio abad a san Pablo ermitaño*, 1633. Madrid, Museo Nacional del Prado.

*áurea* de Jacopo da Varazze del siglo XIII (probablemente en su edición traducida al castellano de 1625), en la que recogió la biografía de san Pablo Ermitaño elaborada por san Jerónimo. San Antonio fue a visitar a san Pablo por haber tenido noticia de que había sido ermitaño antes que él mismo, para comprobarlo. El viaje duró tres jornadas, y en la primera encontró a un centauro, en la segunda a un sátiro o fauno -“un hombrecillo nada grande, nariz ganchuda, frente con cuernos y la extremidad inferior del cuerpo rematada en pies caprinos”- y en la última una loba -que se omite en la pintura-, que le indicaron el camino hacia san Pablo. Le encontró viviendo en una cueva o gruta excavada en la roca de la que Varazze nada dice, aunque san Jerónimo señala que se hallaba en el desierto egipcio, junto a una palmera, y que tenía una piedra por puerta. Velázquez pinta una reja de tablones de madera y encima la palmera. Ambos santos conversan en el primer plano según la escena tradicional tomada del grabado de Dürero, y aparece un cuervo del cielo que traía el pan diario con el que se alimentaba san Pablo. Éste da las gracias al cielo y san Antón se muestra sorprendido. Regresó este pero en el camino tuvo una visión de unos ángeles que conducían el alma de san Pablo al cielo, por lo que desanduvo el camino y le encontró muerto. Rezó por su alma mientras unos leones cavaron la fosa en la que le enterró. Se ha dicho que la iconografía peca de tradicional, no solo por el uso de la estampa de Dürero, sino también por las pequeñas escenas del fondo, pero esto debió ser una exigencia. En cambio destacan las novedades formales aprendidas por Velázquez en su primer viaje a Italia (1629-1630), con una luz y un color claros obtenidos por una preparación más clara que la terrosa sevillana anterior. El concepto de paisaje es muy moderno y utiliza una pincelada minuciosa que se ve en la hiedra del álamo o en las nubes.

Otras labores menores de 1633 las realizó el ensamblador Juan de Echalar, que obtuvo libranzas por un importe de total de 1350 reales por las cajonerías y estantes de libros para las sacristías de las ermitas de San Pablo y San Juan<sup>53</sup>. Solamente para la primera se pagó por un frontal de altar de azulejos de Talavera<sup>54</sup>, por un adorno en la capilla<sup>55</sup>, que no sabemos en qué consistió, y se compró una pila para el agua bendita<sup>56</sup>. Además, hay noticia de que don Jerónimo de Villanueva adquirió una colgadura de paño verde que seguramente tendría por destino la alcoba<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> El 23 de marzo, 21 de mayo y 5 de julio de 1633 (AZCÁRATE, p. 110).

<sup>54</sup> Se pagaron 100 reales en febrero a Jerónimo Bravo (Ibídem).

<sup>55</sup> Lo hizo Francisco Limón (Ibídem, p. 109).

<sup>56</sup> Miguel de Tafalla, hombre de confianza del valido, cobró 88 reales por ella (Ibídem, p. 110).

<sup>57</sup> SIMAL LÓPEZ, Mercedes, «El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, Madrid, Polifemo, 2017, pp. 2339-2566, espec. 2511.

## 2. LA ERMITA DE SAN JUAN BAUTISTA

### ARQUITECTURA

Apenas hay datos relativos a la construcción de esta ermita. Blanco Mozo ha deducido correctamente que, en realidad, se aprovechó la casa de campo de los marqueses de Povar, parientes del conde-duque de Olivares, que se compró para aumentar el espacio del sitio real<sup>58</sup>. En el plano de Madrid realizado por Antonio Manzelli y grabado por De Witt (1623) se ve la finca junto a la Puerta de Alcalá, y en su interior unas casas que, pese a lógicas imprecisiones, deben ser las mismas que reflejan Leonardo y Teixeira como ermita de San Juan [Fig 3]. Nos extenderemos luego sobre este particular.

No consta la fecha de la compra de esta posesión del marqués de Povar. Se conoce un pago de 3.500 ducados que se entregaron en agosto de 1636 a doña Catalina Enríquez de Povar como consecuencia de la compra “de la huerta, casa y jardín junto al convento de San Gerónimo” y la construcción de nuevas cercas<sup>59</sup>. Pero no cabe duda de que esa posesión estaba incorporada al Buen Retiro a principios de 1633, en que figuran los primeros pagos relacionados con el edificio. Puesto que estaba construido, no aparecen datos de nueva construcción, sino de reforma. Aprovechando la capilla privada de los antiguos propietarios, Carbonel modificó la fachada<sup>60</sup> para darle un aspecto más religioso. La nueva delantera del templo se componía de un primer cuerpo con pórtico de cantería de granito, segundo con una hornacina y escultura de San Juan y frontispicio con aletones. Consta que la estaba realizando en mayo de 1633 el

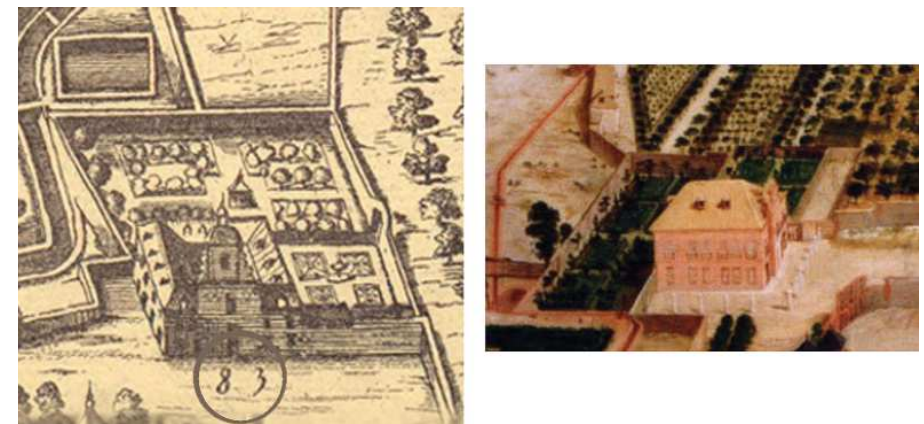


Fig. 3. Ermita de San Juan Bautista del Buen Retiro (izq.) Detalle del plano de Teixeira (der.) Detalle de la vista de Leonardo.

<sup>58</sup> BLANCO MOZO, p. 579.

<sup>59</sup> AZCÁRATE, p. 117.

<sup>60</sup> BLANCO MOZO, p. 579.



mismo maestro que había hecho San Pablo, Juan de Aguilar, y que el cantero Miguel Collado recibía libranzas ese mismo año<sup>61</sup>. A principios de 1634, la capilla y su fachada parece que estaban terminadas, pues la citada carta del jesuita Sebastián González del 3 de enero de ese año dice que la visitó y se refiere a las tribunas que tenía en su interior<sup>62</sup>. Para acceder a ellas pudieron ser unas escaleras que hizo el ensamblador Juan Bautista Garrido en 1633<sup>63</sup>.

Mediante cédula del 8 de noviembre de 1633, ordenó Felipe IV que todo lo edificado en torno a la ermita de San Juan fuera la vivienda del alcaide, Olivares<sup>64</sup>. La permanente ocupación de dar impulso a la obra del nuevo real sitio exigía su presencia frecuente cerca de la obra y la casa de sus parientes tendría comodidades suficientes una vez realizadas diversas reformas que se acometieron inmediatamente. El marmolista Pietro Gatti, colaborador de Crescenzi en el Panteón, hizo chimeneas y bufetes para la vivienda<sup>65</sup>. En 1634 se hicieron ventanas<sup>66</sup>, dos juegos de puertas para la escalera principal y seis ventanas<sup>67</sup>, y ya al año siguiente puertas y de nuevo ventanas<sup>68</sup>. Se deshizo una escalera a la que se pusieron peldaños<sup>69</sup>, se trabajó en el portal<sup>70</sup>, y en hacer otra escalera, esta secreta<sup>71</sup>. El dorador Simón López doró una reja y unos balcones<sup>72</sup> en los que se colocaron 36 bolas de bronce<sup>73</sup>.

La vista más completa del exterior de esta ermita en su forma inicial la proporciona Leonardo. La fachada orientada al sur, a los pies de la capilla, estaba rodeada por la vivienda. La planta aproximadamente cuadrada de la edificación

<sup>61</sup> El 10 de junio y el 20 de agosto (AZCÁRATE, p. 110).

<sup>62</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIII, p. 5: «Otra de San Juan Bautista con otro cuarto de la misma manera [cuarto para vivienda con su jardín y fuente cercado, y ventanas de rejas alrededor], y tribunas en la capilla».

<sup>63</sup> AZCÁRATE, p. 110.

<sup>64</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 59. Es la misma fecha de la Instrucción general para el Buen Retiro.

<sup>65</sup> BLANCO MOZO, p. 580. Se le libró una primera suma el 19 de enero de 1633. Tal como había sucedido en San Pablo con el cantero Albizu, Gatti no pudo cobrar dos libranzas emitidas por Crescenzi, la primera de 500 reales fechada el 1 de diciembre de 1633 y la segunda de 300 del 10 de marzo de 1634, por lo que su suma, 800 reales, hubo de librarse de nuevo el 30 de marzo de 1637 (citada por AZCÁRATE, p. 119), junto con otros 508 reales por fenecimiento de la cuenta y tasación que había hecho el maestro mayor, en total 1308 reales. En la libranza consta que el pago era por las chimeneas, bufetes y pilas de jaspe y que Carbonel había tasado la labor de Gatti en 4.408 reales, de los cuales había recibido ya 3.001 reales de gastos secretos.

<sup>66</sup> Las hizo Juan Aguado (Ibíd., p. 112).

<sup>67</sup> El carpintero Francisco Limón por 173 ducados con libranzas del 25 de abril de 1634 y el 27 de abril de 1636 (BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, pp. 96 y 285).

<sup>68</sup> Por ellas obtuvo libranza el ensamblador Jusepe de Alba el 15 de octubre de 1635 (AZCÁRATE, p. 110).

<sup>69</sup> Libranza de Antonio Sánchez fechada el 23 de octubre (Ibíd.).

<sup>70</sup> Tarea realizada por Juan Lamier (Ibíd., p. 115).

<sup>71</sup> De nuevo Lamier, más Juan de Caramanchel y Domingo Susvilla, que cobraron 2765 reales el 1 de diciembre (BLANCO MOZO, p. 580).

<sup>72</sup> El 14 de marzo (AZCÁRATE, p. 115).

<sup>73</sup> El latonero Andrés Mazo cobró por ellas el 4 de abril de 1637 (Ibíd., BLANCO MOZO, p. 580).

y su situación respecto a la Puerta de Alcalá coincide con la que tenía el caserón del marqués de Povar en el plano de Witt. El plano de Teixeira muestra de frente la fachada de la iglesia y revela un patio interior tras ella rodeado de las crujías correspondientes a vivienda; es posible que sea el patinillo que se soló en 1649<sup>74</sup>.

Según se ve en el cuadro de Leonardo, al exterior había una columnata en ángulo, elemento extraño en la arquitectura española. En Teixeira no existen ya estas columnas; es posible que fueran pilares con tramos de reja para delimitar el espacio de la ermita en su parte delantera. Tras el edificio, cuya fachada se prolonga hacia el este en un edificio de una planta, quizá caballeriza u oficinas, tanto Leonardo como Teixeira representan un pequeño jardín vallado, y el plano figura una fuente y un pequeño cenador entre sus parterres. La fuente será la que trajo Bartolomé Sombigo en 1634 de la huerta del condestable de Castilla en el arroyo Abroñigal<sup>75</sup>. Otro jardín era arbolado y estaba separado por una tapia de un estanque que conectaba con el arroyo chico fabricado en 1635<sup>76</sup>.

#### DECORACIÓN

Ya nos hemos referido a la estatua de la fachada de Ceroni, el dorado del retablo de Viveros y la cajonería de Echalar en las ermitas de San Pablo y San Juan. Se ha pensado por error que los estantes para libros que hizo este eran para una biblioteca privada del Conde-duque, supuestamente inmerso en lecturas piadosas durante sus retiros, suposición inducida tal vez por las noticias de que pasó las Semanas Santas de 1635 y 1639 en el Retiro oyendo sermones<sup>77</sup>. Los conceptos de las libranzas aclaran que los estantes fueron para las sacristías de las ermitas y por tanto guardaban libros litúrgicos para el sacerdote-ermitaño.

El retablo de San Juan lo contrató Carbonel en blanco. Un testimonio firmado por Fernando Mohedano, escribano de las reales obras y bosques, del 26 de septiembre de 1633, da fe de su finalización, que incluía la tasación en 2.900 reales por el ensamblador Pedro de la Torre, hecha por orden de Crescenzi<sup>78</sup>. Este documento figura adjunto a los pagos –posteriores casi en tres años– por los que Carbonel otorgó carta de pago de 14 de abril de 1637 según libranza del Conde-duque del día 4 anterior<sup>79</sup>. Blanco Mozo advirtió que fue la primera con-

<sup>74</sup> Juan Martín obtuvo libranza de 1611 reales el 20 de agosto (AZCÁRATE, p. 127). Es posible que se adelantara con motivo de la inminente llegada de la nueva reina Mariana de Austria.

<sup>75</sup> Libranza de 590 reales el 29 de marzo por desmontarla y traerla (Ibíd., pp. 112-113) y otra en 1638 (Ibíd., p. 120).

<sup>76</sup> BLANCO MOZO, p. 580.

<sup>77</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIII, p. 168. El 10 de abril de 1635 oyó el Conde-duque hasta tres sermones en un solo día de predicadores de opinión, lo que contrastaba con las tres o cuatro comedias que se oían diariamente en los comienzos del palacio; vid. también Ibíd., t. XV, p. 232, para 1639.

<sup>78</sup> BLANCO MOZO, p. 578.

<sup>79</sup> AZCÁRATE, p. 119.

tratación hecha por Carbonel en el real sitio, anterior por tanto a que se publicara la instrucción del 8 de noviembre de 1633 que prohibía que los oficiales del Buen Retiro pudieran contratar obras en el real sitio<sup>80</sup>, aunque poco después transgredió esta orden, según veremos. El ensamblador Juan Bautista Garrido hizo para dicho retablo un cuadro (marco) y también el remate, por los que cobró 1300 reales recibidos en libranzas del 10 de enero, 14 de febrero y 28 de mayo de 1633<sup>81</sup>.

Ese marco de Garrido para el retablo fue seguramente para un *San Juan Bautista* de Tintoretto comprado a Diego Velázquez por 800 reales pagados el 29 de noviembre de 1633<sup>82</sup>. Se describe en 1701 como: “Hermita de San Juan (869) Una Pintura la principal del retablo de tres Uaras de alto y dos de ancho con Vn San Juan Baptista en el desierto original de Jacobo tintoretto tasada en doscientos Doblones...12.000”<sup>83</sup>. Pensamos que Velázquez, que conocía la necesidad que iba a haber de este pasaje de San Juan Bautista eremita en el desierto para colocar en su ermita, y que era una iconografía poco habitual, pondría en marcha gestiones entre agentes y pintores conocidos para adquirirlo y luego venderlo. De este modo quedan las pinturas de ambos retablos de San Pablo y San Juan ligadas en la figura del pintor real.

Aunque la fecha del pago sea de fin de noviembre de 1633, su entrega se haría en el momento en que estuviera acabado el retablo, por tanto, hacia la mitad del año. Pensamos que hay que poner en relación con esta venta el resto de pinturas del retablo. Según el inventario de 1701 eran, además del citado, que ocupaba el centro y tenía grandes dimensiones (250 x 167 cm), un *Bautismo de Jesús* de 105 x 84 cm<sup>84</sup> encima del anterior, en el ático; en el zócalo había dos pedestales que sostenían otras tantas columnas, y en sus vaciados había un *San Francisco de Paula*<sup>85</sup> y un *San Antonio*<sup>86</sup> de 42 x 21 cm. El primero era ermitaño y el segundo sería entonces san Antonio Abad, igualmente

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>82</sup> ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, «La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro», en *El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 15-27, espec. 18 y 27. Por su parte, se ha propuesto identificar uno de los otros dos cuadros que vendió Velázquez, dos salidas públicas del Papa y del turco, cada uno por mil reales, con alguno de ceremonias pontificias atribuido a Cortona (BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 126 y 289), pero nosotros los identificamos en el inventario de 1701 en el Retiro: “367 Otra de seis Uaras de largo y dos de alto Con marco negro de quando sale el Pontifize en publico tasada en Zinquenta Doblones...3.000” y “Otra del mismo tamaño y calidades quando Sale el turco en publico tassada en Zinquenta Doblones...3.000” (FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 306).

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>84</sup> *Ibidem*: “(870) Otra Pintura de Vara y quarta de largo y Uara de alto con el Baptismo de Xrispto en el Jordan tasada en seis doblones...360”.

<sup>85</sup> *Ibidem*: “(871) Otra de Media Vara de alतो y quarta de ancho con Vn san francisco de Paula que esta en el Vaçiado del Pedestal de la Coluna tasada en dos doblones...120”.

<sup>86</sup> *Ibidem*: “(872) Otra del mismo tamaño y calidades con Vn San Antonio de Padua tasada en dos doblones...120”.

eremita. Cuerpo principal y remate estarían separados por un entablamento, y el orden sería corintio, el más usual entonces. Estas tres pinturas debieron tener como autor a Pedro Núñez del Valle, cuñado de Alonso Carbonel<sup>87</sup>. El 3 de julio de 1633 cobró 900 reales por pinturas para esta ermita<sup>88</sup>, y el 30 de ese mes otros 27 ducados<sup>89</sup>. Es un precio excesivo por las tres pinturas, así que haría algunas más para la ermita.

Otras labores menores fueron las que hicieron en 1633 el marmolista Pedro de Tapia, - un frontal de alabastro y jaspe<sup>90</sup>- y Juan Borgoñón una reja que doró Pedro de la Cruz<sup>91</sup>.

#### USO DE LA ERMITA

Una curiosa historia se produjo en la ermita de San Juan. Olivares alojó ahí al alquimista Vincenzo Massimo, como informó el secretario de la legación florentina Bernardo Monanni el 4 de noviembre de 1634<sup>92</sup>. De este personaje da cuenta el jesuita Francisco de Vilches escribiendo al padre Rafael Pereira en carta del día 19 de diciembre de 1634: “Estos días pasados sucedió que un extranjero se levantó, como suele decirse, con el santo y la limosna. Entró en servicio de S. M. por artífice de plata, diciendo que sabía hacerla de cosas muy viles. Estaba en el Buen Retiro disponiendo lo necesario, y al mejor tiempo huyó llevándose dos mil ducados. Fueron muchos en su seguimiento, y finalmente le alcanzaron. Dicen que es hechura del Protonotario, con que tendrá favor”<sup>93</sup>. Es posible que don Jerónimo de Villanueva intercediera por él y por eso solo diera con sus huesos en prisión en el Alcázar de Segovia.

Poco antes de la huida de Massimo recibió Felipe IV a la princesa de Mantua e infanta Margarita de Saboya, igualmente italiana y prima suya. El jesuita Francisco de Vilches narró en carta del 7 de noviembre de 1634 lo siguiente: “La duquesa de Mantua entró el sábado; salió al campo a recibirla el Conde duque con muchos señores & a caballo. En el Retiro, en cuya primera ermita estaba S. M., salió de la litera, abrazáronse los primeros; entraron en el coche el Rey con la princesa al testero, la Duquesa en la otra llegaron a Palacio”<sup>94</sup>. La carta del

<sup>87</sup> BLANCO MOZO, p. 579.

<sup>88</sup> CATURLA, M<sup>a</sup> Luisa, *Pinturas...*, p. 40. AZCÁRATE, p. 110.

<sup>89</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 96.

<sup>90</sup> Antes del 21 de noviembre de 1633 en que se fecha su libranza. Importó 1.000 reales, que no cobró hasta el 23 de diciembre de 1637 junto con otras cantidades por otras labores dando carta de pago de 3.180 reales (AZCÁRATE, p. 119. BLANCO MOZO, p. 580).

<sup>91</sup> Entre julio y octubre (AZCÁRATE, p. 110).

<sup>92</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 228.

<sup>93</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIII, p. 117.

<sup>94</sup> *Ibidem* (1862), p. 107, citado por BLANCO MOZO, p. 583. León Pinelo lo recopiló de esta manera: “Año 1634...A 4 de Noviembre entro en Madrid la Princesa Duquesa de Mantua. El Conde Duque salió a recibirla al arroyo de Breñigal media legua desta Villa i la acompaño a cavallo al lado de la litera. Su Magestad la aguardo en el Retiro junto a una de las Ermitas, donde llegando la Princesa llevo el Conde de S. Coloma su Mayordomo i la apeo i llevo de la mano al coche del Rey, que hizo

jesuita, la más fiable por su fecha tan próxima al suceso, identifica la ermita del recibimiento como “primera”. Aunque se ha pensado a veces que esa ermita era la Magdalena, en este temprano momento de 1634 estaba empezando a trazarse, por lo que tenía que ser San Juan Bautista por su proximidad a la entrada del real sitio. Se ha aducido algún testimonio en contrario, en especial, un manuscrito anónimo con noticias de 1629 a 1637 aunque probablemente escrito bastante más tarde utilizando fuentes de otros cronistas, donde se afirma: “Recibióla Su Magestad en el palacio del Buen Retiro en la hermita que llaman de la Magdalena...<sup>95</sup>. En nuestra opinión, la confirmación definitiva de que no era la Magdalena la proporciona la crónica de Matías de Novoa, que, por su cargo en la corte, debió de tener noticias muy exactas del hecho, y dice lo siguiente; “Año 1634. A 4 de noviembre entró en Madrid la princesa duquesa de Mantua. El conde duque salió a recibirla al Arroyo Broñigal, media legua desta villa y la acompañó al lado de la litera. SM la aguardó en el Retiro junto a una de las hermitas, donde llegó la princesa; llegó el conde de Santa Coloma, su mayordomo, y la apeó. La llevó de la mano al coche del rey... y con mucho acompañamiento la llevó a Palacio por Santa Bárbara...”<sup>96</sup>. Cuando, en 1636, el rey recibió a la princesa de Carignano, Novoa señala claramente que el recibimiento había tenido lugar en la ermita de la Magdalena. Pero habían pasado dos años y, mientras, se había construido.

Consta por último que se hizo un poyete de piedra para que Felipe IV pudiera montar cómodamente en su caballo<sup>97</sup>, lo que demuestra que acudía con asiduidad a esta ermita en sus paseos por los jardines o desde palacio, sin duda para departir con Olivares.

### 3. LA ERMITA DE SAN BRUNO

#### ARQUITECTURA

Blanco Mozo estudia esta ermita [Fig 4] junto con la Magdalena y San Isidro porque empezaron a hacerse en las mismas fechas, principios de 1634, pero fue la primera que se terminó, por lo que preferimos analizarla en primer

muestra de apearse, pero apresurándose la Princesa se postro i el Rey la abrazo i la hizo entrar en el coche sentando a los cavallos. Tratola de vos como a sus hermanos pero todos le dieron Alteza. Y con mucho acompañamiento la llevo a Palacio...” (LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid desde el año 447 al de 1658*, ed. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 300).

<sup>95</sup> Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), Mss. 9404, Anónimo, *Noticias de España, América y Europa entre 1629 y 1637*, fol. 39 v-40r, citado por BLANCO MOZO, p. 583. BROWN y ELLIOTT, *Un palacio...*, p. 205, sitúan el encuentro en la ermita de San Juan, lo cual debe ser correcto porque la Magdalena aún no se había construido.

<sup>96</sup> NOVOA, Matías de, *Historia del Rey de España, Felipe III... tiénese por autor de esta historia al maestro Gil González Dávila, pero lo es... Bernavé de Vivanco, ayuda de Cámara de los reyes Felipe III y Felipe IV...*, B.N.E., Mss/7961, fol. 401.

<sup>97</sup> Pagado al cantero Eugenio Montero (AZCÁRATE, p. 122).

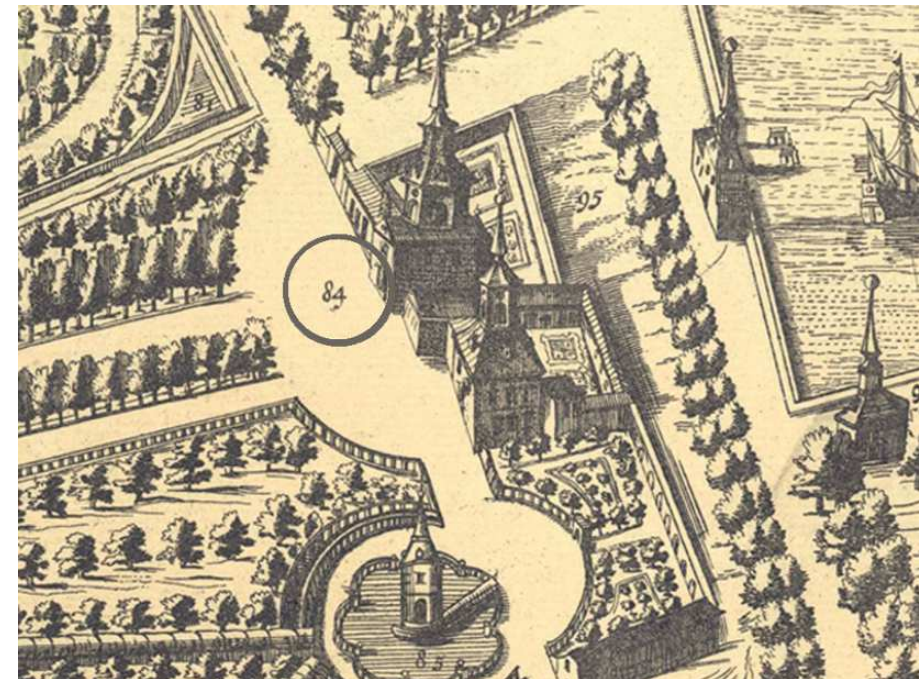


Fig. 4. Ermita de San Bruno del Buen Retiro. Detalle del plano de Teixeira y detalle de la vista de Leonardo.



lugar. Fue la construcción más ambiciosa hasta el momento, y más aún con sus sucesivas ampliaciones.

Se sabe que Carbonel fue el contratista de esta ermita. El concierto se haría justo antes de que se promulgara la citada instrucción del 8 de septiembre de 1633 que impedía a los oficiales contratar obras, pues no es probable que se infringiera la norma apenas dictada. Lo bien que lo hizo en esta ocasión sirvió precisamente de excusa para no aplicar la norma en 1635, cuando llegó el momento de hacer la ermita de San Antonio: “la hobra de la ermita que se a hecho por su quenta de la adbocazion de san bruno se apresuro la fabrica con beneficio y aorro conocido de hazienda”<sup>98</sup>, para que nadie le pudiera

<sup>98</sup> BLANCO MOZO, p. 583.

*imputar cargo ni culpa alguna*<sup>99</sup>. Además de contratista de San Bruno, Carbonel sería sin duda su tracista.

Esta ermita se financió con fuentes muy diversas. Sebastián Vicente pagó con cargo a unos efectos extraordinarios emitidos por la real hacienda, lo que equivalía a unos préstamos sobre pagarés. Hubo algunas libranzas del consejo de Indias firmadas por el conde de Castrillo, que era su presidente, o por Manuel Cortizos de Villasante, secretario y receptor del consejo de Hacienda y acaudalado comerciante portugués. Incluso sabemos que Carbonel puso dinero propio en la obra, pero tanto este gesto como el anterior de abaratar los precios en beneficio de la real hacienda no fueron gratuitos. En 1647 se le concedió por este motivo que pudiera disfrutar los gajes del oficio de ayuda de la furriera que por entonces ocupaba y que eran incompatibles con los de aparejador mayor<sup>100</sup>, una compensación económica que estaría pactada tácitamente desde entonces.

A fines de 1634 la ermita estaba acabada. El alarife de Madrid, Bernardo García de Encabo, tasó el 19 de noviembre lo realizado en cuanto a la albañilería, yesería, carpintería y cantería en 80.316 reales, sin detalle de precios aunque manifestó que lo daría en caso necesario<sup>101</sup>. Había valorado el allanado del terreno, las zanjas para cimientos y su llenado de mampostería, toda la albañilería de dos capillas y una sala de pilares, las rafas de yeso que estaban en las paredes del cercado del jardín, las tapias de tierra y suelos de madera con cielos rasos y armaduras de toda la ermita con el tejado y empizarrado y emplomado que tenía el chapitel y bolas de cobre doradas. Asimismo valoró el revoco de cal de todo el exterior, la yesería de las capillas y el solado de ladrillo de Toledo y azulejos de chapado y de suelos y alizares de las esquinas; puertas y ventanas de madera, rejas y balaústres que estaban en ellas y la cantería de piedra berroqueña de las esquinas y de cinco columnas que estaban en el portal de la ermita. Además había algunos detalles decorativos que referiremos en el siguiente apartado, como dos grutas.

Unos meses después, el 28 de agosto de ese mismo año, Martínez de Encabo y Carbonel tasaron los aposentos con que el maestro de obras Cristóbal de Aguilera había acrecentado la ermita de San Bruno según su contrato, así como elementos decorativos que había puesto en el jardín y en las capillas<sup>102</sup>. El precio de 23.866 reales y un cuartillo, de los que escasamente 20.000 correspondían a lo edificado, muestra su mucha menor entidad respecto a la obra de Carbonel, y, además, como se observará por la descripción muy detallada que realizaron los tasadores, era una vivienda. Había vaciado la tierra y construido paredes jaharradas y blanqueadas de mampostería,

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 585.

<sup>100</sup> Archivo General de Palacio (A. G. P.), Obras y Bosques, n° 4 (3 de septiembre de 1647).

<sup>101</sup> BLANCO MOZO, p. 587.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

albañilería y tabiques de forja sobre un zócalo de ladrillo sobre el suelo. Paredes y suelos estaban forrados con azulejos y cintillas de Talavera y alizares<sup>103</sup>. Las paredes tenían fajas que remataban en las impostas de las bóvedas en el sótano y cielos rasos en las plantas superiores, y sobre estas había armaduras y colgadzios de madera y tejados cubiertos de tejas y decorados con 110 canecillos de madera. Además había hecho 20 asientos de puertas y ventanas<sup>104</sup>; se citan seis grandes y cuatro medianas con herrajes<sup>105</sup>, seis postigos de nogal y una trampa. Colocó 48 pies de cantería en las gradas que se hicieron para el jardín. En los nuevos aposentos se pusieron dos chimeneas, una en la cocina, pues se le denomina el “hogar” al valorar unas losas que se pusieron en el suelo, mientras la otra era de jaspe pulimentado y la realizó Pietro Gatti<sup>106</sup>.

Aún se registran algunas obras más en esta ermita. En 1638<sup>107</sup> se pagaron al maestro de obras Martín García 1.959 reales por tabiques, atajos, cancelas, aderezos y otras cosas, que correspondían quizá a alguna mejora interior. Por último se ha contemplado una tercera fase de obras llevada a cabo en ese año por el propio Martín García que costeó al parecer el consejo de Hacienda a través de su secretario Manuel Cortizos<sup>108</sup>. Sin embargo, esta importante obra, cuyo monto ascendió a 6500 ducados, en realidad no pertenece a la ermita de San Bruno, porque en una de las cartas de pago se dice que estaba arrimada a ella. Se trataba de una tapia de albañilería adornada con nichos, jardín con reja y una crujía con tejado a dos aguas para enlazar la ermita con el estanque ochavado, como se observa en Teixeira.

La tasación de 1634 de lo obrado por cuenta de Carbonel menciona dos capillas, una sala y un portal. En nuestra opinión, aunque tuviera consideración de una única ermita, esas dos capillas eran los dos edificios de planta cuadrada con chapiteles que se observan tanto en la pintura de Leonardo como en el plano de Teixeira<sup>109</sup>. Las capillas eran de una sola nave cúpula central, tambor ochavado, chapitel, linterna, bola y cruz. En la que queda más al norte estaba el portal o pórtico de piedra como prolongación del edificio, con aspecto de logia con las

<sup>103</sup> Aguilera dio 400 reales al solador Jerónimo Bravo en 22 de junio de 1636 por su trabajo en esta obra, que se dice que era por las piezas del cuarto bajo y el alto que se añadieron en la ermita, y en la del juego de pelota (*Ibidem*, p. 588).

<sup>104</sup> Por hacer y asentar nueve rejas para las ventanas del edificio de Aguilera los rejeros Domingo Báez y Domingo de Cialceta cobraron en febrero y marzo de 1636 un total de 8.643 reales por libranzas del conde de Castrillo, presidente del consejo de Indias (A.H.P.M. prot. 6185, fol. 656-656v, 800-801r, 1092-1093r).

<sup>105</sup> Aparte se pagaron 886 reales al carpintero Francisco Limón el 22 de marzo de 1636 por tres ventanas para la obra y una tribuna para la capilla de la ermita (A.H.P.M. prot. 6185, fol. 1094-1095r). Las vidrieras las hizo en 1637 Diego del Campo (AZCÁRATE, p. 119).

<sup>106</sup> Aguilera le pagó 330 reales el 25 de julio de 1637 como final de un precio de 1.200 reales. Sería la que se llevó al palacio tras el incendio de 1653.

<sup>107</sup> El 27 de marzo 1959 reales.

<sup>108</sup> BLANCO MOZO, p. 588. Libranzas en AZCÁRATE, p. 120.

<sup>109</sup> Blanco Mozo rechazó la identificación del segundo edificio propuesta por Brown y Elliott como la ermita de San Jerónimo y pensó que se trataba de la sala de burlas.



cinco columnas de piedra berroqueña<sup>110</sup>. La que está más al sur tenía buhardas en la parte baja y en cambio la del norte las tenía en el tambor. En la vista de Leonardo, esta última muestra un nicho sobre la puerta de entrada que contendría la figura de San Bruno, y Teixeira añade un frontispicio triangular encima. La sala citada en la tasación sería la de burladores<sup>111</sup> y es probable que fuera el saliente situado tras el edificio de la capilla del norte. Teixeira coloca un número -95- en la parte de atrás de la ermita y le llama “sala de burlas”. Cada capilla tenía jardín vallado con su gruta.

#### DECORACIÓN

En la tasación del 19 de noviembre de 1634 de la obra de Carbonel por Bernardo García de Encabo expresamente se indica que “no va incluso ni contado el valor de las figuras de escultura, dorado y estofado de ellas ni los retablos ni el dorado ni pintura de ellos ni el valor de la figura de San Bruno de piedra...”. Una de las dos capillas de la ermita, la de San Bruno, tendría al menos un retablo que, si atendemos literalmente al texto de la tasación, era de madera pintada y estofada y con una figura de escultura del titular también en madera, mientras el *San Bruno* de piedra sería para la fachada, aunque se ha dudado de ello.

Juan Sánchez Barba hizo, según Palomino<sup>112</sup> seguido por Ceán<sup>113</sup>, una escultura de *San Bruno* para esta ermita, que tiene que ser la aludida en el texto de García de Encabo. Lo más probable es que se encargara al escultor del rey, Antonio de Herrera, y que éste la cediera a su discípulo y sobrino Sánchez Barba<sup>114</sup>, joven escultor que se hallaba al principio de su carrera, cesión que se repitió luego en la ermita de San Jerónimo o de San Isidro, como veremos. No se indica el material de la talla, pero el hecho de que Felipe de Castro<sup>115</sup> la cite en el exterior de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, donde había sido llevado, nos sugiere que esa era su materia y que estaba destinada a la fachada.

<sup>110</sup> Indica Blanco Mozo que la galería era adintelada y cubierta a dos aguas como las que había ya en el Retiro en el lado sur de la plaza de Oficios y en el patio del Emperador, y a la par de las proyectadas por Gómez de Mora para el palacio de la Zarzuela, si bien ninguna de estas tenía columnas de piedra sino zapatas de madera.

<sup>111</sup> Según Covarrubias su significado era de “trampa o engaño”. BLÁZQUEZ HERRERO, Carlos, y PALLARUELO CAMPO, Severino, «Obras hidráulicas en el Renacimiento aragonés. Maestros del agua», *Trébede* (1999), describen los burladores como un conjunto de conducciones enterradas que se accionaban a voluntad de sus dueños, para bromear mojando a sus invitados, damas especialmente, con finos chorros de agua que partían desde el suelo. La cercanía al estanque grande permitía traer agua a través de conductos.

<sup>112</sup> PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico...*, p. 963, “y otra [estatua] de San Bruno en la ermita de este Santo que está en el Retiro”.

<sup>113</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800 (ed. Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965), p. 327.

<sup>114</sup> Ambos trabajaron en esta ermita y en la de San Isidro, como veremos.

No se conoce la razón por la que, en el inventario real de 1701, aparecen en esta ermita tres esculturas de madera dorada de la *Magdalena*, *Santa María Egipcíaca* y otra santa penitente, que sin duda procedían de la ermita de la Magdalena<sup>116</sup>, y que su lugar lo ocupara un grupo de bronce de *Nuestra Señora del Traspaso*, esto es, una Piedad con una gran peana pentagonal muy adornada<sup>117</sup>. Sería otro más de los diversos cambios de imágenes que habían tenido lugar entre las ermitas del real sitio, extraño como lo era que la pintura de Velázquez de *San Pablo ermitaño y san Antonio abad* que se hizo para San Pablo estuviera entonces en la ermita de San Antonio de Padua.

García Cueto identificó la citada imagen de bronce con una copia de la *Piedad* de Miguel Ángel [Fig 5] hecha en Roma y regalada por el cardenal



Fig. 5. Miguel Ángel, *Piedad*, 1498-1499. Ciudad del Vaticano, Basílica de San Pedro.

<sup>115</sup> BÉDAT, Claude, «Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del “Viaje de España” de Don Antonio Ponz?», *Archivo Español de Arte*, 162-163 (1968), espec. fol. 206.

<sup>116</sup> “Nº 400 Yttem tres echuras de madera la Una de la Magdalena Otra de Santa Maria exiçiaca y la Otra de Una Santa Penitente que esttan en la Hermita de San Bruno tasadas a quinienttos Reales Cada Vna hacen mill y quinienttos Reales.1.500” (FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 268).

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 266: “Nº 391 Una Peana de bronce de cinco Ochaus que se Compone de plinto lisso con boçelon labrado y en los tres planos de la fachada y Costtados tres Anjeles en medio relieue con atributos de la Pasion y en los Ottros dos planos de piedra embuttida y Seis modillones con Caezas de Serafines Cornisa lisa con Caezas de Serafines Ojas y Conchas en la media Caña y Junquillo y enzima nuestra Señora de el traspaso del natural con Corona y Nuestro Señor difuntto del Natural en los brazos todo de bronce tassado en diez y seis doblones que Valen noucientos y sesenta mill Reales y esta en la hermita de la Magdalena...960.000”.

Innocenzo Massimo al conde-duque de Olivares en 1627. El estudioso pensó que, a su vez, la regalaría al rey hacia 1637, al acabarse el edificio de la Magdalena, y se colocaría en su retablo<sup>118</sup>. Sin embargo, la Magdalena se acabó en 1635 y suponemos que tendría en su retablo a la santa titular. En nuestra opinión, la copia de la Piedad no estuvo en la Magdalena desde el principio, sino que primero debió ocupar el altar de la segunda capilla de la ermita de San Bruno, lo que explicaría la extraña duplicidad de templos. Fundamento de esta suposición es que debía existir recuerdo de ello, pues en 1721 se aprobaba por la autoridad eclesiástica la institución de una parroquia del Buen Retiro con la advocación de Nuestra Señora de las Angustias, y el plano de Madrid de 1769 de Antonio Espinosa de los Monteros muestra que cogió el sitio de las dos capillas de San Bruno, que se derribaron.

En la tasación de Carbonel y García de Encabo de 1635 de lo realizado por Cristóbal de Aguilera se incluyeron “cinco cuadros grandes de hermitaños que están en los recuadros de la capilla y dos paysitos pequeños” por 1.200 reales<sup>119</sup>. A su vez, el maestro de obras Lucas Rodríguez cobró 1150 reales el 5 de junio de 1637 por “cinco cuadros grandes y dos pequeños que entregó y se pusieron en la capilla de la ermita de San Bruno”<sup>120</sup>, que se le pagaron por libranza de Sebastián Vicente según certificación de Alonso Carbonel. Señala Blanco Mozo que estos cuadros eran los mismos y que Aguilera se había embolsado la diferencia de 50 reales entre la tasación y lo pagado a Lucas Rodríguez, por lo que supone que había actuado de intermediario<sup>121</sup>. La realidad fue bastante más grave, pues la hacienda real pagó dos veces esos cuadros, primero en 1635 en la cuenta de Aguilera de la ampliación de la ermita, donde recibió 1.200 reales por ellos, y por segunda vez a Lucas Rodríguez, por libranza de 1.150 reales. En ambos casos intervino Carbonel, primero como tasador y después certificando la deuda de la hacienda real.

La valoración de García de Encabo de 1634 de lo hecho por Carbonel incluía un frontal, gradas y pilas de agua bendita de jaspes que se colocaron sin duda en la capilla de San Bruno. Además, Simón López hizo la pintura del techo de la capilla<sup>122</sup>, y ya en 1641 cobró Pedro de la Sota por la campana<sup>123</sup>.

Para los aposentos pagó el propio Manuel Cortizos el mobiliario a Marcos García, según sabemos por un pago del 22 de diciembre de 1637<sup>124</sup>, y ese año

<sup>118</sup> GARCÍA CUETO, David, «De la “Piedad” a la Virgen de las Angustias: una copia de Miguel Ángel donada por Innocenzo Massimo en el Buen Retiro», *Goya: Revista de arte*, 336 (2011), pp. 214-227.

<sup>119</sup> Resulta extraño que entraran en la tasación de Martínez de Encabo y Carbonel, pues la pintura no era su especialidad, por lo que es probable que fuera un precio convenido de antemano.

<sup>120</sup> Este documento y los que siguen, citados en BLANCO MOZO, pp. 587.

<sup>121</sup> *Ibidem*. La libranza en AZCÁRATE, p. 119.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 125. El 30 de diciembre.

<sup>124</sup> BLANCO MOZO, p. 588. Cortizos estaba encargado del adorno y cuidado de la ermita, y pagó por medio de Sebastián Vicente a García por la relación que presentó. Había hecho y comprado sillas, taburetes y bufetes.

había hecho Juan García el dorado de unas varillas de hierro que serían para las cortinas de las ventanas<sup>125</sup>. En febrero había realizado Martín García obras “en la pieza donde se puso un Nacimiento”<sup>126</sup>, que tendría muchas figurillas de talla policromadas, y se plantaron unos naranjos.

San Bruno tuvo dos jardines muy adornados con diversos elementos. García de Encabo incluyó en la tasación de lo realizado por Carbonel en el interior de las dos grutas “la costa de labrar...las dos antepuertas de las grutas que todo está labrado de pulido en los dichos jaspes, sin haber contado el gasto de la piedra sino solamente la labor por quanto la piedra de los antepechos nunca ha contado gasto ninguno por su labrado...”.

Especial atención mereció una de las grutas. Sus paredes fueron revestidas con conchas, riscos, vidrios y colores, por las que se dio libranza de 5.368 reales el 3 de mayo de 1638 al maestro de obras Juan de Caramanchel<sup>127</sup>. Esta importante decoración parece seguir el gusto italiano, tal vez siguiendo un modelo de Cosimo Lotti.

Precisamente, Juan Francisco Sormano trabajaba en 1636 en cinco peanas de mármol para la gruta<sup>128</sup>. Blanco Mozo advirtió que serían para cinco esculturas que hizo Antonio de Herrera, cuyos asuntos no se conocen. Se le pagaron por libranza del 8 de agosto de 1639<sup>129</sup> y dio carta de pago el 13 siguiente<sup>130</sup>, con mucho retraso. Según la carta de pago, el Conde-duque había emitido libranza el día 8 anterior por 600 ducados y el escultor había otorgado carta de pago por toda la cantidad el día 12 por toda la cantidad ante Juan Álvarez de Pedrosa, si bien sólo había recibido 4.117 reales y 22 maravedís de contado, por lo que el 13 de agosto, Sebastián Vicente procedía a completar la cantidad cediéndole dos créditos de la hacienda real que venían a sumar 2.500 reales<sup>131</sup>. En estos documentos se indica que las estatuas estaban concluidas y asentadas en la ermita y que eran en piedra. El precio fue de 600 ducados, igual al que se le pagó por las cinco estatuas de piedra que había hecho en 1634 para la ermita de San Jerónimo, a las que nos referiremos más adelante.

Se libraron 830 reales el 10 de mayo de 1639 a Bartolomé Sombigo por cuatro peanas de mármol de San Pablo y jaspe de Tortosa para otros tantos bustos escultóricos<sup>132</sup> que identificamos con cuatro cabezuelas de figuras

<sup>125</sup> AZCÁRATE, p. 119.

<sup>126</sup> Según Blanco Mozo cobró el maestro de obras Martín García el 7 de abril de ese año 18.262 reales.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>130</sup> BLANCO MOZO, p. 588.

<sup>131</sup> 1.500 contra el concejo de la villa de Pilas por obligación otorgada el 5 de julio de 1639; y 1.000 contra don Cristóbal Gutiérrez de Moya, vecino de Salamanca, por otra escritura de obligación del 11 de julio.

<sup>132</sup> Libranza citada por AZCÁRATE, p. 122.

antiguas que trajo del real sitio de Aranjuez el marqués Virgilio Malvezzi el año anterior<sup>133</sup>.

Los jardines de la ermita contaban al menos con cuatro fuentes. La tasación de 1634 de lo realizado por Carbonel incluía ya una primera fuente cuyo pie y taza eran de jaspe. Bartolomé Sombigo cobró en 1637 por dos tazas y pedestales de mármol de San Pablo<sup>134</sup> y Pedro de Tapia hizo una fuentecilla de mármol natural y fingido al año siguiente<sup>135</sup>, si bien Teixeira no las representó en su plano<sup>136</sup>. Magalotti narró que Cosme de Médicis llegó en barca a la ermita, que calificó de “graciosa por la construcción y por el bonito jardín a ella anejo”<sup>137</sup>.

#### Uso

En 1637 tuvieron lugar espléndidas celebraciones en los carnavales del 16 al 25 de febrero con motivo del cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, junto a las victorias españolas en el norte de Italia y la elección de Fernando III como rey de romanos<sup>138</sup>. Hubo entre ellas una fiesta de aire indudablemente rústico, según las “Noticias de Madrid”: “El lunes corrió la fiesta a cargo de la condesa de Olivares, quien la dispuso para la ermita de S. Bruno: consistió en bailes, una pantomima de boda gallega y una loa del licenciado Francisco de Benavente, cuyos interlocutores eran Manuel Cortizos, guarda de dicha ermita, el veedor y un alabardero tudesco. Hubo también comedia compuesta y estudiada por hijos de vecino”<sup>139</sup>. Para estas representaciones serían las tarimas y palenques que hizo Juan de Caramanchel, cobradas en ese mismo mes<sup>140</sup>.

<sup>133</sup> El 25 de abril de 1638 se dio despacho al gobernador de Aranjuez para que hiciera la entrega a Malvezzi o quien la persona que este designara, según una noticia publicada por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Madrid, Gredos, 1991. Este autor identificó las cuatro piezas con otras cuatro mencionadas en el inventario de bienes hecho a la muerte de Felipe II como una cabeza de loco y otra de un labrador, ambos riendo, una cabeza de mujer y otra de un serafín.

<sup>134</sup> 4.280 reales el 19 de octubre (BLANCO MOZO, p. 589. Libranza en AZCÁRATE, p. 119).

<sup>135</sup> Percibió 1.880 reales el 22 de mayo (BLANCO MOZO, pp. 589-590. Libranza en AZCÁRATE, p. 120).

<sup>136</sup> Además se plantaron unos naranjos en 1637 (Ibíd., p. 119).

<sup>137</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 156.

<sup>138</sup> En carta del 16 de febrero de 1637, relata el padre jesuita Sebastián González que el primer día, después de una máscara y un estafermo, se corrieron lanzas con participación del rey y el Conde-duque, quienes, después de acabar, se fueron a desnudar a una ermita, tal vez la de San Jerónimo, por ser la más próxima a la plaza principal donde había tenido lugar el espectáculo (GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIV, pp. 38-39).

<sup>139</sup> Ibíd., p. 36. León Pinelo se hizo eco de esta manera (LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 310): “Año 1637. Lunes 16 de febrero la Condesa de Olivares hizo la fiesta en la Ermita de S. Bruno que estuvo adornada del tiempo con los cielos de yedra. Asistieron sus Magestades i Altezas las Damas i Casa Real i Señores de entrada. Huvo teatro i en el bayles Loa de tres, con muchas invenciones, comedias de particulares i otros entretenimientos de donaire i gusto. Y rematose en una merienda de cincuenta platos que dio la Reyna”.

<sup>140</sup> Libranza citada en AZCÁRATE, p. 119.

El jesuita Salazar comentó la fiesta de ese mismo día con algunos datos similares y otros diferentes: “Ayer lunes un portugués hizo fiesta a las damas y a la Reina en la ermita de los Portugueses, y les dio de merendar. Hubo su poco de comedia y entremeses con bailes; como era fiesta, dicen fue todo breve y muy salado. La merienda estuvo en los árboles de la ermita; unos estaban cargados de fruta ordinaria hermosísima; otros de ciruelos de Génova; otros de peras secas en azúcar y otros de tallos de lechuga, y así todos los demás de varias frutas y conservas, y para que se hiciese la fiesta conforme al tiempo les trujeron a las damas gran cantidad de roscones, quesadillas y hojuelas y otras zarandajas deste jaez”<sup>141</sup>.

Parece más verosímil la primera versión, que sitúa la fiesta en San Bruno y atribuye su organización a la condesa de Olivares, que la del jesuita, que pudo pensar en San Antonio de los Portugueses por la presencia en ella de Manuel Cortizos, que era portugués pero también guarda de la ermita de San Bruno, en cuya financiación tomó parte<sup>142</sup>. Se ha pensado además que los cortesanos contemplaron asombrados, debido a la fecha invernal, el jardín en flor y los árboles cargados de frutas<sup>143</sup>, pero lo cierto es que no había tal, sino que se habían colgado frutas y verduras en conserva de las ramas desnudas de los árboles.

#### 4. LA ERMITA DE SAN JERÓNIMO, DESPUÉS DE SAN ISIDRO.

Esta ermita se identificó durante toda su construcción como de San Jerónimo. Es de señalar que sólo el 4 de noviembre de 1637 -en una carta de pago otorgada por el latonero Andrés Mazo- aparece por primera vez su denominación como ermita de San Isidro. Aunque León Pinelo la llama “San Ysidro” cuando describe una fiesta realizada el 18 de febrero de 1637<sup>144</sup>, el dato no es fidedigno, pues el cronista escribe bastantes años más tarde, por lo que podría estar utilizando la denominación consagrada entonces.

No sabemos por qué cambió la advocación de la ermita a mediados de 1637, pero no cabe duda de que Olivares estuvo conforme. Aunque se ha propuesto que el motivo del cambio fue que el ayuntamiento madrileño pagó esta ermita, no hay datos sobre ello y, es más, las libranzas indican continuamente que se hacía con cargo al dinero tomado a daño, esto es, préstamo con intereses<sup>145</sup>. Se aduce que las órdenes sobre pagos se daban por Pedro Martínez

<sup>141</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIV, p. 36.

<sup>142</sup> LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 310, se atuvo a la versión de Salazar.

<sup>143</sup> RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 1637*, Madrid, 1886, p. 102 (citado por BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 105).

<sup>144</sup> LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 310.

<sup>145</sup> Vid. la carta de pago del 28 de septiembre de 1634 de Juan de Aguilar de 2000 ducados a Sebastián Vicente.



pero, si bien este personaje era escribano mayor del ayuntamiento, también era secretario real, y pensamos que en esta ocasión actuaba en funciones de tal. Además, cuando aparecen los primeros ejemplos del cambio de advocación, la ermita hacía más de dos años que estaba terminada. El motivo que nos parece más razonable para el cambio es la consideración de que los portugueses contaban desde 1635 con la magnífica ermita de San Antonio de Padua, dedicada a su santo nacional más venerado, mientras nada en el Buen Retiro recordaba a san Isidro, el patrón de Madrid, también incluido en la nómina de santos ermitaños, por lo que habría quejas en tal sentido.

#### ARQUITECTURA

Esta ermita, tal como debió concebirse a fines de 1633 o comienzos de 1634, se hallaba próxima a lo que entonces era el nuevo palacio, pero exenta, aunque seguramente comunicada con él mediante un pasadizo que es visible en el plano de Teixeira [Fig 6]. Se había edificado ya la prolongación de la crujía norte del palacio, fuera del cuadrado de la plaza principal. Posteriormente, ese saliente serviría como punto de partida para determinar las dimensiones de la plaza grande, cuya crujía de Levante se edificaría a partir de 1635 y que en el año siguiente se cerraría por los dos lados restantes. La ermita se convirtió en un anexo del propio palacio, unida por las cercas de sus jardines, y, quizá por ello, se modificó en algunos puntos en 1635. El pasadizo quedó adosado a la pared exterior de la crujía de levante de la plaza grande, hacía un quiebro al llegar a la altura de la ermita, y terminaba, tras otro quiebro, en un edificio más alto que conectaba con la pared sur de la ermita; en este pequeño edificio se observa una puerta que salía fuera de las cercas de la ermita.

La ermita de San Jerónimo debía estar empezada a comienzos de 1634, aunque no se tienen noticia de libranzas hasta el primero de mayo. Se construyó con celeridad, ya que en el mes de septiembre de ese año se pagaron los muebles, cortinas y otros objetos necesarios para hacerla habitable, un indicio de que el edificio se podía ya utilizar.

La construcción fue encomendada a Juan de Aguilar, seguramente con traza de Alonso Carbonel. Suele tratarse de modo conjunto con la Magdalena, pero no lo haremos porque, aunque pudieron empezarse al mismo tiempo, San Jerónimo fue la primera de las dos que se acabó, mientras la Magdalena fue más lenta. El contrato del maestro no es conocido ni tampoco su tasación, pero hay documentación relativamente abundante que consiste en pagos de los responsables del real sitio a Aguilar y en contratos o pagos de este maestro a especialistas como soladores e incluso a pintores, de los que se deduce que su obligación comprendía no sólo la realización del edificio principal, sino también la pintura de interiores, grutas e incluso fuentes y objetos decorativos de la ermita y el jardín.

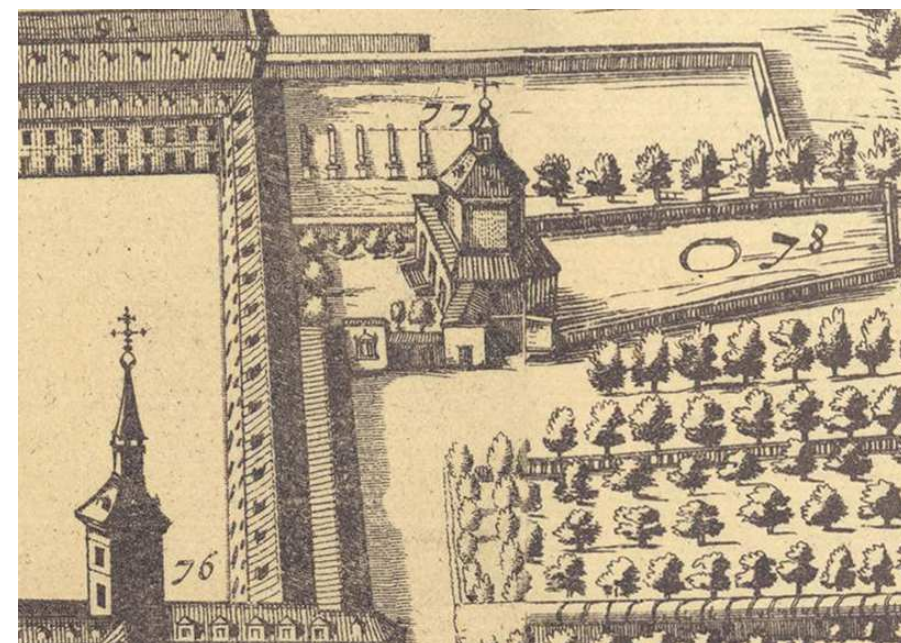


Fig. 6. Ermita de San Isidro del Buen Retiro. Detalle del plano de Teixeira y detalle de la vista de Leonardo.



Se registran varias libranzas a favor de Aguilar por San Jerónimo y la Magdalena<sup>146</sup>, dos en el año 1634, el 1 de mayo y el 14 de junio –en esta mención que es por la ermita de San Jerónimo-<sup>147</sup> y diversas cartas de pago<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> AZCÁRATE, p. 113.

<sup>147</sup> Azcárate indicó que, en junio de 1634, Juan de Aguilar “recibe también el último pago ‘por la obra de las dos ermitas de la advocación de san Gerónimo y santa María Egipcíaca’...”, lo que evidentemente es un lapsus, así como que el precio de cada una de las ermitas de San Bruno, San Jerónimo y Santa María Magdalena fue de 22.000 reales, de lo que deducía que eran de fábrica muy pobre.

<sup>148</sup> BLANCO MOZO, p. 581. No hemos podido localizar una del 18 de septiembre de 1634 de 15.000 reales que sitúa en A.H.P.M., prot. 5850, fol. 36, ni otra del 12 de mayo de 1635 que cita en A.H.P.M., prot. 5819, fol. 557.

Si atendemos a los patrones seguidos en otras ermitas, la primera libranza suele coincidir con el momento en que se había cerrado el contrato con el maestro, pero no es seguro que no haya otras anteriores. Como hemos, la obra debió iniciarse varios meses antes, al principio del año. Se conocen otras dos libranzas posteriores por estas ermitas, del 13 de diciembre de 1635 y del 21 de septiembre de 1636, pero tampoco se indica el importe ni detalles de la provisión de fondos.

Ante esta indefinición, parece preferible atender a las cartas de pago que otorgó Aguilar siempre a favor de Sebastián Vicente de lo recibido por mano del pagador Cristóbal de Medina “del dinero que entró en su poder de lo que se toma a daño”. La primera carta conocida tiene fecha del 28 de septiembre de 1634, e indica que había recibido 2.000 ducados a cuenta de lo que estaba a su cargo hacer en la obra de la ermita de San Jerónimo. La entrega se había producido antes de la fecha de la carta de pago, y probablemente en varias veces.

El 23 de enero de 1635, Aguilar otorgaba nueva carta de pago de otros 1.000 ducados por el dinero que había percibido desde el 9 de diciembre de 1634 hasta el día de la fecha a cuenta de las obras que había hecho en las ermitas de San Jerónimo y la Magdalena. El 6 de junio de 1635 el maestro otorgó dos cartas de pago más a cuenta de la obra de San Jerónimo: una por 7.500 reales y otra por 9.757 reales. Aunque no se conoce la tasación ni el finiquito de esta ermita, lo pagado a cuenta a Aguilar asciende al menos a 39.257 reales más la parte que correspondía a San Jerónimo de los 11.000 reales, cuyo recibo dio en enero de 1635. Las citadas cartas de pago establecen en su texto que correspondían a entregas anteriores que no se habían documentado, sin duda a medida que Carbonel lo indicara.

Sin perjuicio del mayor detalle con que trataremos luego los datos relativos al mobiliario destinado a la ermita, conviene mencionar ahora alguno de ellos, porque esclarece dudas sobre la finalización del edificio. El 25 de septiembre de 1634 y en días sucesivos se hicieron numerosos pagos a diversos artífices, entre ellos el entallador Marcos García, por lo que habían entregado o habían hecho para amueblar “los miradores y ermita de San Gerónimo”<sup>149</sup>. Los miradores que se hacían en la cerca que limitaba con el paseo del Prado tienen paralelo cronológico con esta ermita, como señaló Blanco Mozo, y, además, los fondos de los que se pagaban eran los mismos. Pero, en cualquier caso, los mercaderes o artífices que se ocuparon del mobiliario hacen constar que “habían entregado” o “habían hecho”, por lo que no cabe duda de que el edificio principal de San Jerónimo estaba ya terminado en el último trimestre de 1634. No sucedía lo mismo con otras construcciones auxiliares y el entorno ajardinado de la ermita, que se fueron acabando en 1635. Así se deduce de los pagos documentados de Aguilar a diversos subcontratistas que estaban

<sup>149</sup> Nos ocupamos con detalle en el apartado de la decoración de la ermita.

haciendo partes determinadas de la obra. Algunos de ellos revelan adiciones y cambios del programa inicial de los que trataremos en su momento<sup>150</sup>.

Adiciones tardías son las que se pagaron en 1637 al latonero Andrés Mazo por diversos conceptos, entre los cuales estaban ocho bolas grandes de bronce a 29 reales para esta ermita, que serían para algunos balcones<sup>151</sup>, y al año siguiente, Eugenio Montero hizo una escalera<sup>152</sup>.

## DECORACIÓN

### CAPILLA

Un dato más que confirma la finalización de la parte principal del edificio de la ermita antes de terminar el año 1634 es que, el 25 de septiembre de dicho año en que Marcos García cobraba sus muebles, el platero Onofre de Espinosa<sup>153</sup> recibía de Sebastián Vicente 1.061 reales, correspondientes a la hechura -300 reales- y plata -761 por 609 de plata reducidos a vellón (premio del 25%)- por el peso de una lámpara de plata cincelada de medio relieve con unas cabezas de ángeles que debían estar en las cuatro caras de la bolla, toda enrejada, con cuatro cadenas de trozos y una jarra con una corona alrededor en que iba metido el vidrio. La colocación de esta lámpara indica que la capilla había empezado a tener culto.

Algo más tarde, el platero fue entregando piezas para el ajuar de esa capilla. Había recibido 2.000 reales a cuenta el 16 de abril de 1635, seguramente coincidiendo con el encargo. Las piezas se describen como caladas y eran dos candeleros, cruz, cuatro ramilleteros, cáliz, patena, hostiario, salvilla, vinajeras y campanilla. Dio carta de pago el 23 de agosto de 1635<sup>154</sup> de 6.765 reales. De ellos, 2.612 correspondían al peso de la plata a los que se añadieron 653 reales por el premio de conversión a vellón al 25%, y los 3500 restantes eran por la hechura. En esta cifra total se incluían los 2.000 reales a cuenta que había recibido en abril. El juego de altar de catorce piezas hemos podido identificarlo en el inventario real de 1701<sup>155</sup>.

<sup>150</sup> El edificio principal de la ermita que nos ocupa es, por tanto, poco posterior a San Bruno, cuya tasación íntegra, incluidos los elementos decorativos estaban terminados algo antes del 23 de noviembre de 1634, en que se hizo su completa tasación.

<sup>151</sup> 320 reales el 4 de septiembre de 1637; la ermita se denomina ya de San Isidro (BLANCO MOZO, p. 581). Libranza de ese año, en AZCÁRATE, p.119.

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>153</sup> *Ibíd.*, p.113. BLANCO MOZO, p. 581.

<sup>154</sup> AZCÁRATE, p.115. BLANCO MOZO, p. 581.

<sup>155</sup> “Nº 347. Una Cruz de platta con pie Triangulo, dos Candeleros de la misma echura, dos Vinajeras con su Saluilla, Una Campanilla, Un Caliz con Su pattená Cielado dorada la Copa por de dentro y la patena por arriua, Vn hostiario y quatro ramilleteros Yguals Cielados Calados que ttodas las piezas referidas es Juego Conforme de platta que pesa quarenta marcos y monttan tres mil doscientos y Cinquenta Reales de platta hacen en Uellon quattro mil Ochocientos y Settentta y Cinco...4.875” (FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 261).

En cuanto al retablo, es seguro que su hechura estaba incluida en el contrato de Juan de Aguilar, como lo prueba la carta de pago del 16 de septiembre de 1638 de 400 reales a su favor que otorgó doña Mariana de Nova como abuela y curadora de los hijos de la difunta doña Jerónima de Nova. La deuda, según especifica el documento, era resto de mayor cantidad por el dorado del retablo de la ermita de San Isidro, causa del pleito que mantenían con Aguilar y que, con este pago, se daba por finalizado<sup>156</sup>. El retablo, cuya traza habría dado sin duda Alonso Carbonel, sería encargado por Aguilar a algún ensamblador y luego su dorado y estofado al difunto dorador cuyos herederos le reclamaban aún en 1638. Estaría terminado a fines de 1634, a juzgar por el pago de la lámpara de plata.

También pagaría Aguilar al pintor que realizó el cuadro principal, que sería un San Jerónimo representado como anacoreta penitente, según lo exigía la advocación inicial de la ermita. Cuando, a fines de 1637, se modificó la dedicación, se encargaría otra pintura, ahora de san Isidro, cuyas medidas y forma serían los mismos que tenía el cuadro al que vino a sustituir. Las conocemos por el inventario real realizado a la muerte de Carlos II<sup>157</sup>: “(865) Hermita de san Ysidro. Una Pintura sobre la mesa de altar de quatro Uaras de alto en forma de Arco con Vn san Ysidro y Un Pedazo de gloria y otros casos de su vida y dos de ancho con marco tallado y dorado tasada en Veinte y ocho Doblones...1.680”. Sobre la mesa del altar iba la pintura de 336 x 168 cm, con marco tallado y dorado rematado en arco inscrito en el retablo. Representaba a san Isidro con varios episodios –milagrosos- de su vida como los que tenía el *San Pablo* y *san Antonio* de Velázquez, y una gloria encima con un Dios Padre bendiciendo y ángeles adorando, porque era casi un metro más alto que el lienzo de aquél.

La sacristía debió de construirse o aumentarse después de terminada la capilla, pues era una de las piezas que Jerónimo Bravo tenía que solar según su contrato del 1 de junio de 1635 con Juan de Aguilar<sup>158</sup>. Miguel del Valle hizo un frontal de jaspe en 1642<sup>159</sup>.

El 28 de abril de 1635 contrató Antonio de Herrera cinco esculturas para la ermita de San Jerónimo<sup>160</sup>, de cuatro pies de alto, tres de los Reyes Magos de alabastro y dos de piedra de Tamajón que representarían a Adonis y a Venus. No se le daría la piedra ni otro material ninguno. Finalizaría ocho días antes de San Juan y cobraría 600 ducados. Se le dieron 2.000 reales de contado para empezar, 1.000 más se le darían el 15 de mayo, otros tantos para fin de ese mes,

<sup>156</sup> A.H.P.M. prot. 7557, fol. 46-46v.

<sup>157</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 345.

<sup>158</sup> BLANCO MOZO, p. 585.

<sup>159</sup> AZCÁRATE, p. 125.

<sup>160</sup> SALTILLO, Marqués de, «Artistas...», pp. 143-144. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia», *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 197-208, espec. 206-207.

y los 2.600 últimos dos meses después de acabar. La primera entrega a cuenta la recibió Herrera de mano de Pedro Martínez. Es posible que fuera encargo directo del secretario real de acuerdo con Carbonel, pariente del escultor y de Juan Sánchez Barba, sobrino de ambos, que finalmente haría una de las figuras del encargo. Además del parentesco y de la condición de escultor real, Herrera tenía seguramente buena amistad con Juan de Aguilar, pues ambos vivían en la calle de la Ballesta a pocos portales de distancia<sup>161</sup>.

Para las figuras de los tres *Reyes Magos* de alabastro, el cantero Miguel del Valle hizo unas repisas de mármol a la entrada de la ermita, según una carta de pago del 6 de abril de 1635<sup>162</sup>. Tanto en el contrato de Herrera como en el de Sánchez Barba se indica que las estatuas debían de ser “puestas y asentadas en los nichos que para este efecto se an hecho en la dicha hermita”, lo que, aparentemente, afectaba a las cinco esculturas. Por lo que se refiere a los Reyes Magos, tanto la vista de Leonardo como el plano de Teixeira colocan en la fachada de la ermita tres grandes huecos de medio punto que darían paso a un atrio con otras tres puertas sobre las que irían las figuras en sus repisas incluidas en nichos; en todo caso, al estar hechas en alabastro, es muy improbable que se situaran en una pared exterior.

#### VIVIENDA

La decoración interior de la ermita de San Jerónimo se realizó en los meses finales de 1634, según hemos indicado, aunque quedó pendiente de terminar la sala baja que tocaba al jardín, que se terminó pasada la mitad del año siguiente tras haberse introducido cambios respecto a la idea inicial por deseo del Conde-duque.

Los muebles, almohadones y cortinas de la ermita se habían hecho y entregado antes de fines de septiembre de 1634. La orden de hacerlos había sido dada por el secretario real Pedro Martínez y los pagos los hizo Sebastián Vicente por mano de Cristóbal de Medina del dinero prestado.

El entallador Marcos García hizo muebles y otorgó carta de pago de 2.959 reales en favor de Sebastián Vicente el 25 de septiembre de 1634<sup>163</sup>. En la muy detallada memoria que acompaña se incluye mobiliario para la ermita y los miradores<sup>164</sup>. Los de la ermita fueron guarnecidos de cordobán verde: dos sillas grandes que serían para los soberanos (222 reales) y otras dos para cada uno de sus mayordomos (68), dos taburetes rasos grandes (50), dos bufetes con herrajes abalaustrados dorados (169) y dos sitiales con puntas de hierro que serían para la capilla (48). Para el príncipe don Baltasar Carlos se hizo una silla

<sup>161</sup> CASTILLA PÉREZ, Roberto, *Edición del manuscrito 5.918 de la Biblioteca Nacional de España sobre la visita realizada a las casas de Madrid en 1625 (según el plano de Teixeira)*, p. 300.

<sup>162</sup> AZCÁRATE, p.115; BLANCO MOZO, p. 582.

<sup>163</sup> Citado por BLANCO MOZO, p. 581.

<sup>164</sup> Desglósó los conceptos del trabajo de hierro y dorado, engrudo del guarnicionero, madera y clavazón, y, en su caso, tornillos y tachuelas.



(41) y un bufete pequeño (58). Hizo también 402 clavos por 109 reales<sup>165</sup>. El 30 de septiembre cobró el mercader Leonardo Martínez 1.492 reales por 74 cordobanes colorados y verdes que había vendido para las sillas, taburetes y bufetes de miradores y ermita a 20 reales cada uno<sup>166</sup>.

El 27 de septiembre, el mercader Domingo Sanz de Viteri otorgó carta de pago de 9.242 reales que le pagó Sebastián Vicente por mercaderías que dio de su tienda por orden del secretario Pedro Martínez: A Marcos García le había entregado 322 varas de galón de oro de Milán y 54 varas de galón verde para las sillas, taburetes y bufetes, que fueron para la ermita, como hemos visto. Había dado además material que, aunque no se indique, se deduce que estaba destinado a las cortinas de los miradores<sup>167</sup>, pues más adelante, la memoria se refiere expresamente a otras entregas para cortinas de la ermita. En concreto, con este destino había proporcionado al camero real Andrés de León 26 varas y dos tercias de tafetán doble de Valencia de color verde a 14 reales para dos cortinas de la ermita así como 96 varas de angeo para ocho cortinas con el mismo destino; para coserlas y guarnecerlas había dado también 7 varas de cinta ancha y 200 sortijas, media onza de seda, una libra de hilo, 15 onzas de seda verde, 12 varas de galón verde y 3 onzas de hiladillo verde. Para otras cuatro cortinas de la ermita llevó Andrés de León 66 varas y media de tafetán doble de Valencia de color verde, a 14 reales, 16 varas de cintas de hiladillo ancho, una onza de seda verde y 96 sortijas para dichas cortinas. Por último, llevó también 18 varas de tafetán doble de Valencia de color verde para dos cortinas de seis varas de largo y tres de ancho a 14 reales, 5 varas de cinta como la anterior y 32 sortijas<sup>168</sup>.

Andrés de León mismo cobró 526 reales el 26 de septiembre de 1634 conforme a una memoria fechada el mismo día<sup>169</sup>. Había hecho 14 cortinas de tafetán doble de Valencia, seis en carmesí para los miradores y ocho en verde para las ermitas, a juego con los muebles<sup>170</sup>. Doce de ellas eran de 4 anchos y 4 varas de caída, seis para los miradores y otras tantas para la ermita, y dos de 6 anchos y 3 varas de caída, repulgadas por abajo, para la ermita; también había hecho 62 cortinas de angeo de dos anchos y medio cada una, 54 para los mira-

<sup>165</sup> A.H.P.M., prot. 6516, fol. 293v-295r. Los muebles para los miradores fueron en mayor número y de cordobán colorado con galón de oro: seis sillas que serían para los reyes (656 reales), otras tantas sillas para los dos mayordomos (208), seis taburetes rasos grandes (150) y otros tantos de pies torneados con puntas de hierro (144) y cuatro bufetes con herrajes balastrados dorados (338). Para el Príncipe eran tres sillas con aldabas doradas (222) y dos bufetes para su comida de este (126); por último 1206 clavos grandes dorados (326 reales y medio).

<sup>166</sup> A.H.P.M., prot. 6516, fol. 30r.

<sup>167</sup> 608 varas de angeo a 3 reales y cuartillo, 96 varas de tafetán doble de Valencia de color carmesí a 18 reales, 1200 sortijas, 3 onzas de seda carmesí de Granada a 8 reales, 20 varas de cintas anchas de hilo, 20 onzas de varas de oro de Milán, 8 varas de galón carmesí, 6 onzas de hiladillo carmesí, 18 varas de galón de oro de Milán y otros géneros.

<sup>168</sup> A.H.P.M., prot. 6516, fol. 295v-296v.

<sup>169</sup> El 26 de septiembre de 1634 526 reales, 14 y 18 de agosto, 14 y 17 de septiembre de 1635 (BLANCO MOZO, pp. 581-582).

<sup>170</sup> Una libra de hilo para coser estas diez cortinas costó 14 reales.

dores<sup>171</sup> y 8 para la ermita. Todas llevaban por la parte de arriba sus cintas y sortijas. El precio de la hechura era de 14 reales cada una de las cortinas de tafetán y 6 reales cada una de las de angeo.

El cordonero Diego Alonso cobró el 27 de septiembre 256 reales, 160 por hacer seis almohadas de cordobán con borlas de oro y galones y otras tantas, tres carmesíes que serían para los miradores y tres verdes para la ermita, a las que corresponderían los 96 reales restantes<sup>172</sup>.

Los contratos para la hechura de las cortinas indican que la ermita tenía ocho ventanas para las que se habían hecho cortinas de tafetán de gran tamaño y otras ocho de angeo, cuya medida era aproximadamente la mitad que las de tafetán. Las ventanas grandes estarían en el piso inferior y las pequeñas en el superior, y sabemos que las rejas –que serían de las ventanas grandes- y los antepechos –de las pequeñas- fueron dados de verde y dorado por el dorador don Antonio Rado entre el 15 de junio y el 14 de agosto de 1635<sup>173</sup>. Todas estas ventanas pertenecerían a la vivienda de la ermita.

#### LA SALA BAJA, EL CUARTO NUEVO Y LAS GRUTAS

La última parte del interior de la ermita en terminarse fue la pieza baja que daba al jardín, seguramente detrás de la capilla, con vistas hacia Levante. Lo relacionado con esta pieza tiene gran interés en orden a averiguar las posibles intenciones del Conde-duque respecto al edificio. El 16 de abril de 1635, Jusepe Leonardo y Alonso Carbonel firmaron unas condiciones para la pintura de la bóveda y cuatro paredes de esa pieza<sup>174</sup>. El día 18 las llevaron al escribano y Leonardo se obligó a hacer la pintura según estaba estipulado en las condiciones incorporadas. Pintaría al óleo las historias que escogiese Francisco de Rioja y lo mismo las figuras sueltas y su orden; según pautas de Carbonel se harían al temple los adornos de salientes y chórcholas y lo demás –fajas de las

<sup>171</sup> Los tejidos para las cortinas de los miradores fueron carmesíes. Para la ermita fueron 4 cortinas que precisaron 66 varas y media de tafetán que costaron 391 reales y 16 varas de cintas de hiladillo anchas (16), una onza de seda verde (6) y 96 sortijas (11). Para otras 2 cortinas de tres anchos y tres varas de largo fueron necesarias 18 varas de tafetán (252) y cinco varas de cintas de hiladillo (5) y 32 sortijas (4). Hicieron falta para 2 cortinas 26 varas y dos tercias de tafetán (374) y 7 varas de cintas de hiladillo anchas, y 200 sortijas para ellas y ocho cortinas de angeo con 96 varas de tafetán (312). Una libra de hilo para coser estas diez cortinas costó 14 reales. También hubo 15 onzas de seda verde para tres almohadas (90), 12 varas o dos onzas de galón verde (14), tres onzas de hiladillo verde (7 reales y medio), y orillos y

madera para las borlas (9).

<sup>172</sup> A.H.P.M. prot. 6516, fol. 297r.

<sup>173</sup> El 14 de agosto de 1635 dio recibo de 3.300 reales (BLANCO MOZO, pp. 585), que había recibido de esta manera: 500 reales en 15 de junio, 1.000 reales en 25 de junio, 625 en 3 de julio y 200 en 7 de julio y 975 reales en el día de la fecha de esta carta. Además de rejas y antepechos, había dorado las dos grutas.

<sup>174</sup> SALTILLO, Marqués del, «Artistas madrileños», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57 (1953), pp. 137-243, espec. 176-178.

pilastras, florones y otras partes como una moldura fingida- serían dorados y si conviniera, oscurecidos en el espacio señalado por la traza. Se le pagarían 1000 ducados, 500 al contado y otros 500 en un mes –aunque, fuera ya de las condiciones, el documento indica que el segundo pago se haría mediada la obra- y, una vez tasada por la persona que designaran el secretario Pedro Martínez y Carbonel, se le pagaría la diferencia. Debía acabar para el 24 de junio, festividad de san Juan, dos meses y medio, pero si se retrasaran los pagos contaría con otro tanto de tiempo. Dio recibo en el acto de los primeros 500 ducados, que Pedro Martínez le entregaba no en dinero, sino mediante un papel firmado por Juan de Aguilar en que decía que los pagaría inmediatamente a quien le presentara el documento<sup>175</sup>. Estaba, por tanto, a cargo del contratante de la ermita, el maestro de obras Juan de Aguilar.

Esta sala fue objeto de grandes cambios en su decoración algo después, probablemente relacionados con una ampliación, el llamado “cuarto nuevo” del que se habla el 13 de octubre de 1635 en un memorial del contador Juan de Alvear, quien se refiere a él a cuenta de unas labores de cortinas que se estaban terminando<sup>176</sup>. No conocemos las dimensiones de esta ampliación pero, en todo caso, se hicieron dos pequeñas habitaciones que terminaron siendo dos grutas, y también unos burladores sobre los que no había noticias hasta este momento. El 1 de junio de 1635, el solador Jerónimo Bravo contrató con Juan de Aguilar poner suelo de ladrillo de Toledo y azulejo de Talavera de la pieza de la gruta y otra pieza pequeña que había más adentro, así como el solado con baldosas de Toledo del paso de la gruta donde habían de hacerse los burladores<sup>177</sup>.

Pudo producirse aún otro cambio sobre el anterior, pues si el contrato de Jerónimo Bravo habla de “la gruta” y de una pieza pequeña que estaba junto a ella, la carta de pago de Antonio Rado del 14 de agosto siguiente habla del dorado “de las dos grutas que se han hecho”<sup>178</sup>. Es probable que esa pequeña pieza que estaba junto a la primera gruta se hubiera convertido en otra gruta, dándose orden de dorar ambas. En todo caso, se ha de tener en cuenta que Rado manifiesta que su primer cobro se había producido el 15 de junio, y para entonces estaría tomada la decisión.

<sup>175</sup> Los otros 500 ducados los cobraría en un mes.

<sup>176</sup> Alvear anotó que el dorador Gabriel Martínez cobró 1.553 reales el 14 de septiembre por las varillas, alcayatas y escarpas doradas y estañadas para las cortinas de los miradores alto y bajo del prado de San Jerónimo y para ese cuarto nuevo de la ermita de San Jerónimo, mencionado por primera vez de ese modo (BLANCO MOZO, p. 582). Preciso que había recibido ya 1.000 reales en junio, y probablemente eran por el material para los miradores. Serían las cortinas pagadas el 18 de agosto de 1635 al cordonero Diego Alonso (Ibidem, pp. 581-582), que dio recibo de 1.000 reales por franjas y otros géneros de su especialidad valorados en 1.306 reales que había proporcionado para la ermita, conformándose con 1.000 reales. Una anotación al pie del documento advertía de que solo había cobrado parte –400 reales seguramente- y recibió 600 reales el 17 de septiembre siguiente.

<sup>177</sup> Declaró que había recibido 2.000 reales, recibiría otros 1.000 cuando tuviera los materiales puestos en la ladera de la ermita y el resto se le había de pagar por certificación de Carbonel. El 9 de julio dio recibo de 300 reales más a cuenta del solado (BLANCO MOZO, p. 585).

<sup>178</sup> Cobró 3300 reales (Ibidem).

Hemos hecho referencia al contrato del 28 de abril de 1635 entre Carbonel y Antonio de Herrera para la hechura de cinco estatuas, de las que dos eran una *Venus* y un *Adonis* de piedra de Tamajón. Por la proximidad de su fecha a la del contrato de Jusepe Leonardo para la pintura de la sala baja que daba al jardín, hemos de pensar que en el programa iconográfico de esta última se incluirían pinturas relacionadas con esta fábula o, al menos, con el mito de Venus.

El mismo día del citado contrato, Herrera cedió a su sobrino Juan Sánchez Barba la figura de Venus, por la que le había de pagar 120 ducados, exactamente la quinta parte de lo que él recibiría<sup>179</sup>. Por este nuevo contrato, sabemos que incluía una figura de Cupido. El día 29 de abril, Herrera contrató con el cantero Domingo Esteban, vecino de Tamajón, el envío de una piedra de cuatro pies de alto (112 cm), dos pies menos cuarto por la frontera (49 cm) y pie y medio de grueso (42 cm) toda ella, más dos pedazos de pie y cuarto de alto (35 cm), pie de ancho (28 cm) y cuarta de grueso (21 cm), que se entregarían antes del 24 de mayo en su casa<sup>180</sup>. La presencia de Sánchez Barba como testigo del contrato hace pensar que la piedra era para la *Venus* con otra menor destinada a Cupido, y la de menor tamaño tal vez para un delfín, como se ve en un dibujo de Sebastián de Herrera (Londres, Courtauld Gallery) que muestra justamente una *Venus*, *Cupido* y *delfín* en tres bultos, aunque es de fecha posterior<sup>181</sup>; precisamente Sebastián fue también testigo de este contrato. Herrera pagaría al cantero 220 reales, 150 en el momento y el resto cuando entregara las piedras. Los 220 reales los descontaría Herrera a Sánchez Barba de su precio de 1320 reales, siendo el resto exactamente cien ducados, valor de la mano del escultor.

No se conoce dónde se hallaban los nichos en que se habían de colocar las estatuas de *Venus* y *Adonis*. Pensamos que su destino era al exterior debido a su materia, piedra de Tamajón. Es posible que se colocaran en el jardín o en la única gruta que estaba prevista en la ampliación.

No obstante, en lo que parecía un programa pictórico y escultórico completo a fines de abril de 1635, aparecen novedades sustanciales tres meses después. En agosto el contrato con Leonardo fue revocado por decisión del Conde-duque<sup>182</sup>. Para indemnizarle por “los desperdicios de materiales, trazas, cartones y dibujos hechos” se convino en que se quedara con 1.000 reales de los 500 ducados recibidos y devolviera lo demás, 4.500 reales. Puesto que Juan de

<sup>179</sup> Le dio 400 reales adelantados, también la quinta parte de lo que él había recibido. Fueron testigos los hijos del escultor real, Antonio y Sebastián de Herrera Barnuevo. Ambos eran jóvenes pero bien formados artísticamente; sin duda iban a ayudar a su padre en la hechura de las otras cuatro esculturas.

<sup>180</sup> CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Noticias...», pp. 206-207.

<sup>181</sup> Hay noticia de una libranza que recibió Herrera en julio de 1636 por valor de 224400 maravedís (AZCÁRATE, p. 117), pero pensamos que la noticia no es exacta, pues esa cantidad equivale a 600 ducados por la que se habían contratado las cinco esculturas en 28 de abril de 1635 y había recibido 200 ya al otorgamiento del contrato.

<sup>182</sup> Cuestión advertida por BLANCO MOZO, p. 582. BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 200, dieron por concluida la decoración pictórica según este contrato.

Aguilar era quien le había pagado, Pedro Martínez ordenó que los devolviera al maestro de obras, lo que había hecho ya Leonardo el 28 de agosto de 1635 cuando dio carta de pago de los 1.000 reales recibidos por “los desperdicios de materiales, trazas, cartones y dibujos hechos a fin de que se abía de pintar la sala baxa del jardín que está en la ermita de San Gerónimo, bóveda y paredes”<sup>183</sup>. El recibo fue dado a favor de Sebastián Vicente y la cantidad procedía de las sisas y arbitrios establecidos para el cuarto de Palacio, pero Leonardo reconocía que el dinero le había sido entregado antes. Seguramente era el resto no devuelto a Juan de Aguilar, quien hubo de ser compensado de algún modo de los 1.000 reales por quien decidió que se cambiara de idea.

Nada se sabe con seguridad sobre lo acontecido ni sobre lo que se hizo finalmente en esa sala. Tan solo conocemos que en el inventario del real sitio de 1661 figuran en esta ermita cuatro pinturas copias de las cuatro composiciones que decoraron originariamente el camerino de alabastro de Ferrara, *Baco y Ariadna*, la *Bacanal de los Andrios* y *Ofrenda a Venus* de Tiziano y el *Festín de los dioses* de Giovanni Bellini, además de diversos bodegones, todo adquirido por don Jerónimo de Villanueva en los años treinta<sup>184</sup>. Es oportuno traer a colación lo sucedido con los originales de la Bacanal y la Ofrenda. En agosto de 1633 ambas pinturas fueron donadas a Felipe IV por el príncipe Niccolò Ludovisi, quien las entregó al conde de Monterrey, virrey de Nápoles. Existiría curiosidad en la corte madrileña, y especialmente en el soberano y su valido, por conocer el aspecto de esas pinturas en su conjunto, pues además de su calidad encerraban un atractivo mensaje báquico y de exaltación del beber y el comer. Si fue el protonotario quien se encargó de conseguir las cuatro, no cabe duda de que se pensaba colocarlas en el Buen Retiro y que la adquisición fue anterior a 1643. En razón de lo sucedido con la sala de la ermita de San Jerónimo, pensamos que tuvieron que llegar a Madrid las cuatro copias antes de que lo hicieran los dos originales<sup>185</sup>, precisamente en el verano de 1635 y serían la causa del cambio iconográfico de la sala acompañados de varios bodegones<sup>186</sup>.

Aunque Azcárate coloca en 1639 la noticia de pagos al dorador Simón López por el dorado y la pintura de un techo<sup>187</sup> y el que aparezca el texto junto a las

<sup>183</sup> BLANCO MOZO, p. 582. Libranza de julio de 1635 en AZCÁRATE, p.117.

<sup>184</sup> SIMAL LÓPEZ, Mercedes, «El Real Sitio...», p. 2515. Los dos primeros están en el Museo Nacional del Prado, el tercero en la National Gallery de Londres y el cuarto en la National Gallery de Washington.

<sup>185</sup> *Baco y Ariadna* y el *Festín de los dioses* quedaron en el palacio Aldobrandini de Roma. Monterrey trajo consigo la Bacanal y la Ofrenda al regresar a Madrid en 1638.

<sup>186</sup> Simal (SIMAL LÓPEZ, Mercedes, «Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas por Italia (1633-1642)», *Archivo Español de Arte*, 335 (2011), p. 259) da noticia de una exención concedida el 5 de mayo de 1635 por el rey para que pudieran cruzar la frontera sin gravámenes seis baúles que enviaba el conde de Monterrey con objetos para las personas reales, con los que se supone que atendía a las peticiones de alhajas para el Buen Retiro que la condesa de Olivares había realizado el año anterior.

<sup>187</sup> AZCÁRATE, p. 122. No queda claro que se tratara de la sala.

cinco esculturas de Herrera sugiere que eran sucesos simultáneos. En cualquier caso, si la decoró Simón López, lo haría al modo en que adornó el salón Grande o de Reinos del palacio Pedro Martín de Ledesma, con quien colaboraba frecuentemente, mezclando dorados y motivos ornamentales.

#### JARDÍN

Miguel del Valle dio recibo el 6 de abril de 1635 de 3.000 reales a cuenta de la manufactura de dos fuentes de mármol serpentino que tenía que hacer para los dos estanquillos del jardín<sup>188</sup>. La carta de pago no tuvo efecto porque, como advierte al margen, se extendió otra libranza por el precio de toda la obra. En efecto, el 15 de diciembre de 1635 el maestro daba nuevo recibo de 4.147 reales por “los adoquines, fuentes de jaspe y otras cosas de su oficio” que había hecho en la ermita<sup>189</sup>, lo que confirma que las fuentes habían sido más de una. También Bartolomé Sombigo hizo en 1639 una fuente con sus aderezos, tres piezas de jaspe para el jardín y el solado del patio, que debía ser el nombre que recibía el jardín delantero<sup>190</sup>.

Se observan en Teixeira dos sectores del jardín separados por una cerca con una hilera de árboles; en el situado al sur, el edificio dividía en dos aquel espacio mientras el situado al norte contenía únicamente cinco columnas con sus respectivos plintos de gran tamaño, rematadas, al parecer, en cinco grandes bolas; desconocemos su función. A diferencia de los jardines de otras ermitas, que aparecen adornados con parterres, caminos o fuentes, Teixeira no coloca más que una hilera de árboles en la cerca de separación y otra en torno al vallado del jardín delantero de la ermita. Los dos estanquillos con sus fuentes de mármol, de los que hablaba el contrato con Juan del Valle y Aguilar en 6 de abril de 1635, serían pequeños por su precio y el plano no los reproduce. Mayor importancia tenía el estanque que luego se hizo en el jardín posterior, que Teixeira figura como un simple hueco, aunque le asignó una leyenda en el plano (número 78) y tenía cierta importancia porque en él desagaba el río chico<sup>191</sup>.

Además se sabe por el inventario real de 1701<sup>192</sup> que en el jardín de San Isidro había, seguramente encastrado en una crujía o galería -como parece verse

<sup>188</sup> Además de las citadas repisas para los Reyes Magos, losas de piedra para los salientes del jardín y una chimenea de mármol. Se le darían los materiales del taller del Alcázar de Madrid.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 115; BLANCO MOZO, p. 582.

<sup>190</sup> AZCÁRATE, p. 122.

<sup>191</sup> Tenía una escalera de piedra, una isla, embarcadero y atarazanas según BLANCO MOZO, pp. 571 y 583, aunque nada de ello se observa en Teixeira.

<sup>192</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 267: “Nº 392 Un Marco de bronce de cosa de Uara y tres quartas de alto y Uara y media de ancho que esta en el Jardin de la ermita de San Isidro y es labrado de fruttas y Caezas de emperadores y en medio la efigie de la Señora Reyna Doña Ysrael mujer de el Señor Emperador Carlos quinto de medio Relieue con Vestidura labrada y arriua Una Medalla de bronce en forma de tarjeta con la efigie de el Señor Emperador Carlos quinto de medio Relieue tasado en quinientos doblones que Ualen treintta mill Reales de Vellon...30.000”.

en Teixeira junto al final del pasadizo- un bronce de medio relieve de Leone Leoni. Era un marco de 147 x 126 cm con el retrato de la emperatriz Isabel que dejaba ver su vestidura, y encima había otra efigie inscrita en una tarjeta, ésta de su marido Carlos V. Alrededor había frutas y cabezas de emperadores.

USO: LA ERMITA DE SAN JERÓNIMO, CUARTO DE RETIRO DEL PRÍNCIPE.

Hay varios aspectos de esta ermita, en especial su primera advocación, que apuntan a que allí se quiso preparar un pequeño cuarto real donde el príncipe Baltasar Carlos pudiera adquirir el hábito de retirarse a meditar o a orar, emulando con ello la función del cuarto real de San Jerónimo preparado desde el siglo XVI para que el rey pudiera aislarse cuando fuera necesario. Olivares, como ayo del príncipe, pretendía sin duda despertar la afición de Baltasar Carlos a meditar y rezar en soledad, educándole así en el ejercicio eremítico que él tenía en tanta estima.

La extraña presencia de los tres Reyes Magos en el pórtico, lugar donde las otras ermitas tenían una efigie del santo titular, se explicaría así en razón de los nombres de pila del príncipe y de don Gaspar. El hecho de que esta ermita estuviera unida al palacio desde el primer momento por un pasadizo y la presencia entre los muebles entregados por Marcos García de una silla y un bufete pequeño para su alteza, son otros dos datos que conviene tomar en cuenta.

Es lástima que no haya sido descubierto por el momento ninguno de los bocetos que Leonardo hizo para la sala baja del jardín. No obstante, la mención en el contrato de que había de pintar los asuntos que señalara Francisco de Rioja, incluidas las figuras sueltas y el orden de su colocación, puede indicar que allí se preparaba una lección moral para el príncipe. Es conocida<sup>193</sup> la adscripción del poeta andaluz, bibliotecario de Felipe IV y hombre de confianza de Olivares, al pensamiento estoico relativo al desprecio de los placeres de la vida o la fugacidad de la juventud. Adonis, cuya estatua debió colocarse en una de las dos grutas de la ermita, era buen ejemplo del joven que perdía la vida por su irreflexión, por ignorar las advertencias de Venus sobre el peligro de la caza.

El jardín con sus estanques sirvió para la celebración de fiestas, y así en 1636 hay pagos por adornos para las fiestas de San Juan y San Pedro<sup>194</sup>, y al año siguiente, durante las espléndidas celebraciones de febrero, se hizo una el día

<sup>193</sup> DÍAZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Didáctica del texto literario. Análisis y explicación de textos poéticos españoles*, Murcia, Consejería de Educación, Región de Murcia, 2010, p. 60.

<sup>194</sup> AZCÁRATE, p. 117.

<sup>195</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIV, p. 36. León Pinelo (LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 310) se hizo eco de este acontecimiento: “Año 1637...Miercoles 18 festejo la Condesa de Olivares en la Ermita de S. Isidro. Llevando a los Reyes en barcos bien adornados por el estanque grande i desembarcando en la Ermita, se oyeron tres ternos de excelente música. Después de los quales i de ver el bosque que estaba bien dispuesto, hubo merienda esplendida” (citado en BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 212).

18 de la que se dejó testimonio en las “Noticias de Madrid”: “Fue la fiesta del miércoles en la ermita de San Isidro, y corrió también a cargo de la condesa de Olivares. La relación que tenemos a la vista dice que la función se compuso de la música del Almirante de Castilla, que alegra, del príncipe de Esquilache, que admira, y de Vicente Suárez, que pasma”<sup>195</sup>.

## 5. LA ERMITA DE SANTA MARÍA MAGDALENA

### ARQUITECTURA

Blanco Mozo la ha calificado como la más castiza de las ermitas en cuanto a su arquitectura por su fachada con tres arcos de entrada<sup>196</sup>, típicos en modelos carmelitas y en el convento real de la Encarnación de Madrid, y en un ejemplo más cercano, en la fachada de las dominicas recoletas de la Concepción de Loeches, fundación de Olivares y traza de Carbonel (desde 1635). Sin embargo, es extraño que no se observe en la pintura de Leonardo más que un vano y cinco tramos horizontales en su fachada, contrariamente a lo dibujado por Teixeira, que refleja claramente tres arcos más una galería lateral al sur que también aparece en la pintura. Según la vista de Leonardo, el modelo recuerda a la fachada del monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares que trazó el maestro mayor de las obras reales Juan Gómez de Mora. La galería porticada lateral es coetánea de la del convento real de las Maravillas de Madrid –actual templo parroquial de los Santos Justo y Pastor- y la propia iglesia del monasterio de dominicas de la Concepción de Loeches, como ha explicado Blanco Mozo. La imagen de Teixeira suprime los dos tramos extremos aunque no hace desaparecer totalmente los aletones y la fachada carece de la verticalidad de Loeches o de los conventos carmelitas.

Juan de Aguilar, maestro de obras encargado de la construcción de la Magdalena [Fig 7], debió iniciar la obra con la diferencia aproximada de un año respecto a San Jerónimo, que también estuvo a su cargo. No se conoce el contrato que, sin duda, otorgó. Al tratar de San Jerónimo mencionamos la carta de pago del 23 de enero de 1635, 1.000 ducados a cuenta de lo que había hecho en las dos ermitas. No diferencia lo pagado por cada una, pero indica que correspondía a cantidades que se le habían dado desde el 9 de diciembre anterior, y entre ambas fechas recibiría Aguilar la primera cantidad a cuenta de la Magdalena. Es importante destacar que se trata de la única carta de

<sup>196</sup> BLANCO MOZO, pp. 583-584. Aunque es cierto que su aspecto exterior es únicamente de templo, no creemos que revele tres naves porque, como en las demás ermitas, el arco central conduciría a la capilla y en los laterales estaría la vivienda. Tampoco pensamos que hubiera capillas-hornacinas en los laterales porque el tamaño de la capilla no lo permitiría y no haber noticia de otras imágenes que las del altar mayor y los colaterales.

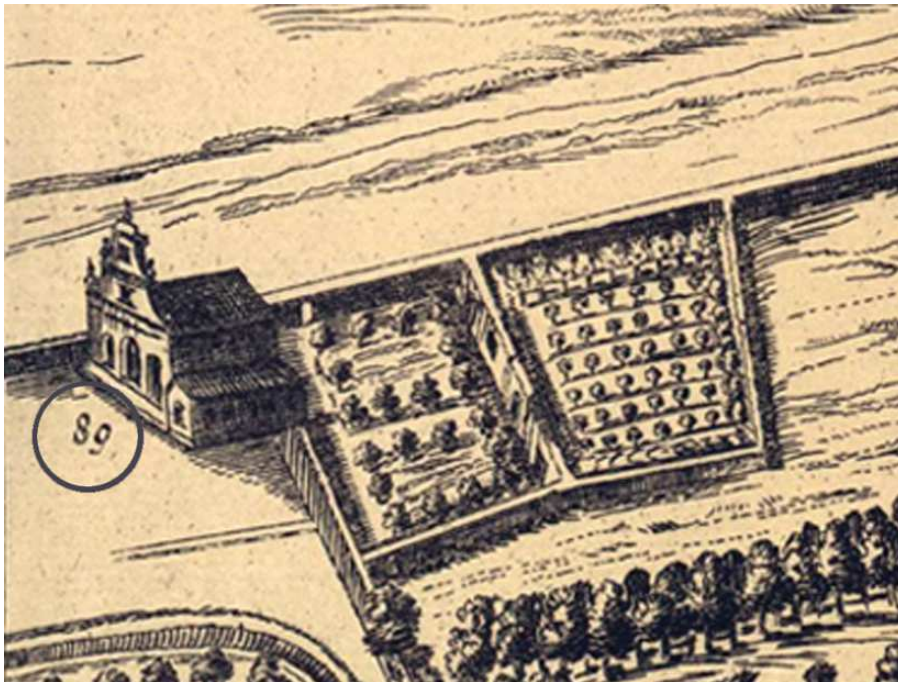


Fig. 7. Ermita de Santa María Magdalena del Buen Retiro. Detalle del plano de Teixeira y detalle de la vista de Leonardo.

pago conocida relativa al edificio de esta ermita. En tanto no aparezca nueva documentación, debemos pensar, por tanto, que la obra de la Magdalena se había iniciado a fines de 1634<sup>197</sup>.

El cantero Juan Roque recibió un pago en 1637 –aunque por libranzas de julio y noviembre del año anterior- por “unas bolas de pedestal, imposta y losa, todo de cantería”. Se ha intentado relacionar con un supuesto pedestal de una

<sup>197</sup> El edificio estaría terminado con seguridad el día que fue recibida en él la princesa de Carignano (noviembre de 1636).

figura de la gruta<sup>198</sup>, pero entendemos que se trataba de un típico remate de las cimeras de frontones o extremos de tejados. Han de ser los cinco adornos que se observan en la cima y en los cuatro puntos extremos de los aletones del cuerpo superior de la fachada de la ermita, uno de los últimos remates del edificio principal.

A mediados de 1636 se debió acometer una serie de obras complementarias. Cristóbal de Aguilera declaró que había recibido 11.000 reales a cuenta de la gruta, jardín y otras partes de la Magdalena que había de hacer<sup>199</sup>. Parece que fue la primera cantidad que cobró, y pensamos que la obra del jardín empezaría en el momento en que el edificio estuviera casi acabado. La fecha de la libranza de 1636 es adecuada para esta hipótesis. Un año después se pagó al plomero Juan García Barruelos 1.983 reales de plomo que había usado en la gruta de la ermita, a real y medio la libra<sup>200</sup>.

#### DECORACIÓN

Los pocos datos que existen acerca del adorno de la capilla de la ermita apuntan también a su terminación en una fecha no anterior a 1636. No se sabe quién hizo el ensamblaje del retablo de la Magdalena, pero su dorado y estofado y el de otras partes de la ermita lo llevó a cabo Pedro Martín de Ledesma. El 5 de abril de 1637 cobró 3.854 reales de resto de 5.354 en que había tasado el pintor Antonio de Monreal el estofado y dorado del retablo<sup>201</sup>. Los 1.500 reales primeros se habían incluido en la cuenta de Juan de Aguilar por la obra de la ermita, lo que significa que, por ser parte de su obligación, el maestro los había pagado al dorador<sup>202</sup>. Sin embargo, el pago final se le hizo por una libranza del Conde-duque<sup>203</sup>, en total, 4.486 reales. La tasación había sido reciente según se deduce del contexto y, por tanto, la labor se había terminado poco tiempo antes.

Confirma que el retablo se hizo por cuenta de Juan de Aguilar la carta de pago que otorgó a su favor el 23 de abril de 1637 el pintor Juan de Solís por 488

<sup>198</sup> Libranzas del 23 de julio y 10 de noviembre de 1636 en AZCÁRATE, p.117. Carta de pago de 512 reales del 11 de febrero de 1637 en BLANCO MOZO, p. 584.

<sup>199</sup> Por carta de pago del 17 de enero de 1637, según certificación de Carbonel y en virtud de una libranza de Olivares del 29 de abril de 1636 (BLANCO MOZO, p. 584).

<sup>200</sup> 14 de marzo de 1637 (BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 298). Restados 30 reales que correspondían a 20 grapas de hierro para sujetar el plomo, resulta que había puesto en la gruta 1.302 libras de plomo (138,5 kg).

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> En este punto, los dos contratos de Aguilar para San Jerónimo y la Magdalena fueron semejantes, incluyendo el retablo entre sus obligaciones, algo que no ocurrió en San Bruno, cuya tasación dejó fuera expresamente el retablo, lo que parece extraño por ser Carbonel el contratante de la obra.

<sup>203</sup> Junto a este finiquito de la pintura del retablo se le pagan en ese momento 132 reales por unos canutos y varillas que había dorado para el palacio, y 500 reales del dorado de unas rejas y balcones del Buen Retiro que se le pagaban de nuevo porque la libranza firmada el 22 de diciembre de 1633 por el marqués de la Torre no se había podido hacer efectiva.



reales, que eran la última parte de los 1.038 reales que le tenía que pagar por toda su obra en la ermita de la Magdalena<sup>204</sup>. La primera cantidad correspondía a varias pinturas, entre ellas lo que pintó en el pedestal del retablo, que han de ser dos pequeñas figuras descritas en el inventario de 1701 en los vaciados de los pedestales sobre los que irían las columnas, la *Magdalena despojándose de sus vestiduras* y la *Magdalena penitente en el desierto*, con medidas alargadas, media vara de alto por cuarta de ancho (42 x 21 cm)<sup>205</sup>. La mención expresa del pedestal del retablo nos lleva a suponer que no era suya la pintura que figuraba en el ático, la *Magdalena contemplando el sepulcro de Cristo*, cuyas medidas eran de 105 x 63 cm<sup>206</sup>. La estructura del retablo era idéntica al de la ermita de San Juan, algo normal, pues Carbonel sería el traquista de ambos. Se diferenciaban solamente en que la caja central estaba ocupada por una talla en vez de pintura. No dudamos de que estuvo allí la Magdalena que para 1701 había pasado a San Bruno junto con Santa María egipcíaca y otra santa no identificada, quizá santa Rosalía o santa María Cervelló, que irían en los retablos colaterales. En su lugar se había colocado la copia de la Piedad de Miguel Ángel, como vimos en San Bruno.

Otras pinturas estaban incluidas en la partida de los 488 reales pagados en abril de 1637 a Solís: cuatro países, tal vez con ermitaño, quizá para la capilla -como en el caso de San Bruno-, aunque también podrían destinarse a una habitación, y un *Baco*. La diferencia de 550 reales hasta el total de la cantidad que Solís daba por recibida los había pagado antes Aguilar por la pintura de la fábula de la ermita, tasada en esa cantidad por Diego Velázquez. La fábula entraba en la obligación del maestro de obras y habían figurado en el haber de su cuenta. Seguramente estaría pintada sobre el muro de alguna sala como estuvo previsto hacer con la pintura mural de Leonardo en San Jerónimo, pero de manera mucho más modesta porque solo sería una escena, a juzgar por la diferencia de precio. Sería un asunto extraído de la mitología clásica y podría tener alguna relación con la pintura de Baco que también hizo Solís y con la función de la ermita de la Magdalena como lugar de recepción de visitantes ilustres.

<sup>204</sup> BLANCO MOZO, p. 584. Libranza en AZCÁRATE, p. 119. Este pensó que la referencia a Baco era un error del escribano por no encajar en el retablo y que en realidad se trataba de la Magdalena desnuda, error enmendado en ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1983, pp. 329-334.

<sup>205</sup> CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Noticias, observaciones y algo más que otro país de Juan de Solís», *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), pp. 423-433, espec. 425.

<sup>206</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, pp. 345-346: "Hermita de la Magdalena. (866) Una Pintura de Vara y quarta de largo y ttes quartas de alto con la Magdalena contemplando en el sepulcro y esta colocada en el Segundo cuerpo y cerramiento. (867) Una Pintura de media Vara de alto y quarta de ancho con la Magdalena despojándose embutida en el bañado del pedestal de la Coluna tasada en Vn doblon...60. (868) Otra del mismo tamaño y calidades con la Magdalena en el desierto tasada en Vn doblon...60".

Miguel del Valle realizó un frontal de jaspe como el que hizo para San Isidro<sup>207</sup>, y también serían para la capilla dos pilas de la misma materia con sus cruces realizadas por Bartolomé Sombigo<sup>208</sup>.

En el pago a este se añadieron 60 reales por "el aderezo de una estatua que está en la gruta"<sup>209</sup> y Blanco Mozo ha pensado que esta escultura sería el Baco de Juan de Solís, quien la policromaría al ser de madera. Sin embargo, Sombigo era marmolista, así que la estatua sería de piedra.

#### USO: ENTRADAS DE PERSONAJES ILUSTRES

El rey, sin duda por consejo del Conde-duque, sentó la costumbre de recibir en el Buen Retiro y, en particular, en una ermita, a personalidades que llegaban a Madrid. La primera ocasión en que sucedió se produjo el 4 de noviembre de 1634, con ocasión de la venida de la princesa-duquesa de Mantua, y tuvo lugar en la ermita de San Juan, por entonces la más próxima a la entrada, por no estar hecha la Magdalena<sup>210</sup>. Cuando se acabó esta última, el recibimiento se trasladó a ese lugar. Narra así Matías de Novoa la que pensamos que fue la primera ocasión, la llegada de la princesa de Carignano en 1636: "entró en la Villa domingo 27 de noviembre, Salió a recibirla el conde duque con muchos otros señores al Arroyo Broñigal. Llegó al Retiro, y en la hermita de la Magdalena le aguardó SM en coche, donde le hizo las mismas cortesías que ha la princesa duquesa de Mantua, su cuñada..."<sup>211</sup>. Es probable que sucediera otro tanto cuando entró en Madrid la duquesa de la Chevreuse. Según León Pinelo, "Año 1637. A los 6 de diciembre, la duquesa de la Chevresa... vino a Madrid, salieron a recibirla la Marquesa de Mirabel i la de Malagon i la Condesa de Santisteban i muchos Cavalleros al arroyo de Breñigal. Entraron por el Retiro donde estaban los Reyes de secreto i la truxeron a su posada"<sup>212</sup>. De nuevo sucedió al entrar en la corte el duque de Módena el 25 de septiembre de 1638 "con grande acompaña-

<sup>207</sup> En 1642. AZCÁRATE, p.125.

<sup>208</sup> En 1639. Libranza en Ibídem, p. 122. Carta de pago de 300 reales en BLANCO MOZO, p. 584.

<sup>209</sup> Certificó Carbonel y pagó Sebastián Vicente los 360 reales.

<sup>210</sup> Analizamos esta cuestión cuando estudiamos la ermita de San Juan Bautista.

<sup>211</sup> NOVOA, Matías de, *Historia...* fol. 412. LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 306, "Año 1636... princesa de Cariñán... entro en esta Corte Domingo 27 del mes de Noviembre. Salio a recibirla el Conde Duque con muchos señores al arroyo de Breñigal. Llego al Retiro i en la Ermita de la Madalena la aguardo su Magestad en coche, donde la hizo las mismas cortesías que a la Princesa Duquesa de Mantua su cuñada i entrándola en el coche con sus hijos, por la puerta de Alcalá la truxo a Palacio..." Con menor detalle el jesuita Sebastián González lo describe en su carta de 18 de noviembre de 1636: "La princesa de Carignano entró el domingo; saliola a recibir al arroyo de Brañigal el Conde duque. Llegaron al Retiro y salió S. M. en su carroza" (carta del 18 de noviembre de 1636; GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIV, pp. 530-531). MÉNDEZ SILVA, Rodrigo, *Diálogo compendioso de la antigüedad y cosas memorables de la noble villa de Madrid*, Madrid, 1637, fol. 11, citado por BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 205.

<sup>212</sup> LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 312. Carta de un jesuita del 6 de diciembre de 1637 en GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIV, p. 263.



miento a caballo. El Conde duque le llevó a su mano derecha desde la ermita de la Magdalena hasta Palacio” tal como lo narra un jesuita en carta de ese mismo día<sup>213</sup>.

Tanto la ermita de San Juan como la Magdalena se hallaban inmediatas a la cerca norte del Buen Retiro que separaba el sitio real del camino de Alcalá, la primera más cercana al paseo del Prado y la segunda más alejada. En el caso de la Magdalena, parece por referencias históricas que era posible acceder a ella directamente desde el camino de Alcalá antes de llegar a la puerta de ese nombre y así lo hicieron algunos grandes personajes a su llegada a Madrid. En la vista del Buen Retiro de Leonardo se advierte, en el jardín de la Magdalena, un gran arco triunfal de un solo vano y un cuerpo superior rematado en frontón muy decorado, con alas de la altura del vano central rematadas en su extremo en bolas y puertas en ellas de menor tamaño que la central. Allí tendría lugar la bienvenida real al visitante<sup>214</sup>.

También en esta ermita se hicieron fiestas. En las de junio de 1636 el carpintero Sebastián García construyó un tablado en esta ermita, que sería para comedias u otro acto de entretenimiento<sup>215</sup>. Por las de Carnavales de 1637 se dice en las “Noticias de Madrid”: “El martes siguiente el Conde duque festejó a SS. MM. en la ermita de la Magdalena con una máscara de doce mujeres, recopilado en tres compañías cómicas lo más escogido de las habilidades, tramoyas, bailes, entremeses y comedias de todo el año”<sup>216</sup>.

## 6. LA ERMITA DE SAN ANTONIO

La ermita de San Antonio de Padua [Fig 8], conocida como San Antonio de los portugueses, fue iniciativa del consejo de Portugal hacia 1634. Es probable que la oferta de patrocinar esa ermita partiera del deseo de que Felipe IV y su valido se congraciaran con aquella nación, cuya integración con Castilla era cada vez más problemática y aumentaban las desconfianzas que cristalizarían en rebelión en la década siguiente. Aunque el texto del contrato para su hechura entre el responsable del Consejo, Diego Suárez, secretario del rey, y Alonso Carbonel como contratista, dice: “...su Magestad, por su real decreto, a sido servido mandar al dicho señor secretario del rey se encargare de las obras y edificio de la

<sup>213</sup> *Ibidem*, t. XV, pp. 61-62 (citado por BLANCO MOZO, p. 583).

<sup>214</sup> El cuadro se data en 1637, y el arco está terminado. En Teixeira se observa lo que debían ser restos del arco en la mitad de la cerca que separaba ambos jardines, con tres puertas, la central mayor, entre pilastras, pero ya sin el cuerpo superior.

<sup>215</sup> CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo...*, p. 59.

<sup>216</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XIV, p. 36. LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales...*, p. 310: “Año 1637. Martes 17 en la Ermita de la Madalena hizo la fiesta el Conde duque. Huvo Mascara de doze mugeres, i tres compañías de Comediantes usaron la folla que suelen de entremeses, bayles i festines. Y tuvo fin con otra merienda que también dio la Reyna” (citado en BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 212).

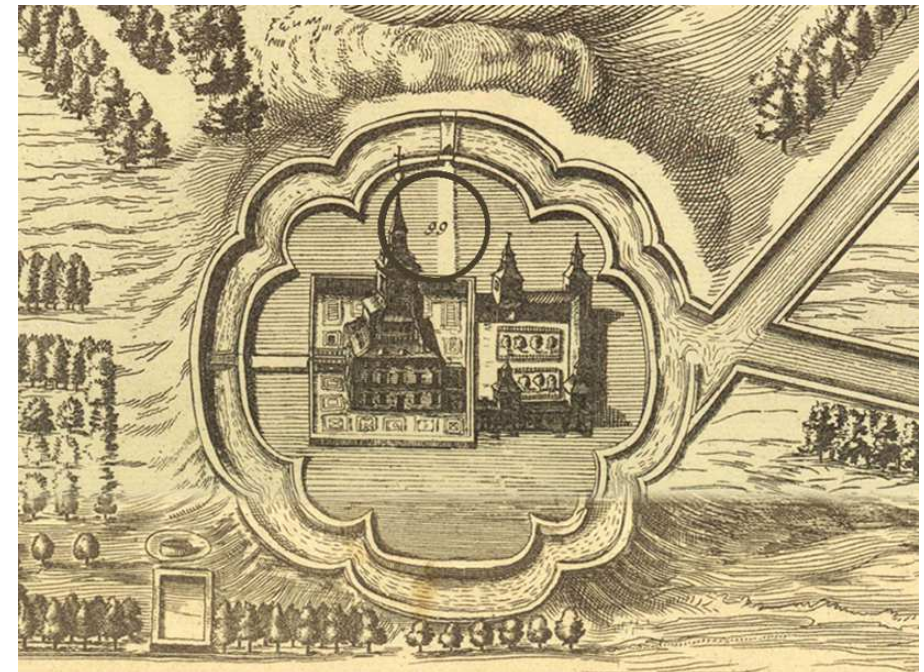


Fig. 8. *Ermita de San Antonio de Padua del Buen Retiro*. Detalle del plano de Teixeira y detalle de la vista de Leonardo.

hermita que se a trazado en el dicho real Retiro”, la iniciativa partió del Consejo. Así lo afirma Matías de Novoa, que tenía conocimiento muy directo de la cuestión. “Siguió esta senda el Consejo de Portugal también por su secretario Diego Suárez, buen camino para medrar, que sea a lo que se atienda aunque pereziere el Estado como sucedió, porque todo era abrir las zanjas para la ruina, y se metió en labrar una hermita sin tratar de penitencia, cuya costa dicen pasava de 100.000 escudos, no más por hazer ostentación de gustos y competencia al Protonotario, hechando cada uno por impugnar al otro. El Poderoso olgaba desta hecha, porque creciese la obra y el gasto, sin moderar estos desaciertos, que oi no sirben de nada sino de bergüenza y confusión,

porque para olgarse bastaba y aún sobraba lo que se había hecho<sup>217</sup>. El decreto real, por tanto, solo daba el espaldarazo a una propuesta del obsequioso Diego Suárez, que tenía control sobre los fondos del consejo de Portugal.

#### ARQUITECTURA DE LA CAPILLA Y VIVIENDA

No se conoce el primer contrato para la edificación de esta ermita, otorgado entre Diego Suárez y Alonso Carbonel en fecha desconocida, probablemente a principios de 1635. Se ha conservado el documento de modificación de este contrato, una escritura del 25 de julio de 1635<sup>218</sup>. En el preámbulo se aclara, escrito con otra tinta, que se pensó hacerla en la entrada de la puerta de Alcalá, donde estaba la casa del registro de las alcabalas de la Villa, pero que Felipe IV mandó por una cédula que Carbonel la hiciera entre las tapias del monasterio de San Jerónimo y la ermita de San Blas, y al final se añade -de nuevo con otra tinta- que se había empezado ya la obra en su último y definitivo emplazamiento. En este segundo contrato no se eliminó la condición relativa al derribo de la casa del registro<sup>219</sup>, aunque era ya inútil, y la casa subsistió, tal como demuestra el plano de Teixeira. Escrito en la tinta primera, se anota que la cédula real tenía fecha del 2 de agosto de 1635, algo incoherente en una escritura firmada una semana antes, lo que tiene que deberse a que en parte estaba preparada antes para firmarse después del 2 de agosto, pero se aceleró su firma.

El primer espacio elegido, el ángulo noroeste del real sitio, colocaba la nueva ermita enfrentada a la de la Magdalena, ambas en una franja entre la cerca norte y el último brazo del río Chico, y también próxima a la ermita de San Juan, una acumulación sin duda inconveniente. Sin embargo, no era fácil encontrar otro sitio para ella, salvo que se recurriera a la ampliación de la superficie del Buen Retiro, una posibilidad que gustó sin duda al Conde-duque. No es fácil averiguar si primero fue la idea de ampliar y su consecuencia el traslado de la ermita, o fue viceversa. Los documentos conocidos hasta ahora no arrojan luz, pues coinciden en el mes de julio de 1635 el concierto con Alonso Carbonel que recoge la nueva localización y una serie de contratos con albañiles o maestros de obras para la construcción de los nuevos tramos de la cerca que rodeaba el terreno de la ampliación, un vallado hecho al modo usual que pagó, como la ermita, el consejo de Portugal. En ellos se identifica normalmente la obra como “la cerca que paga Diego Suárez”. La nueva situación, en un terreno elevado respecto del palacio y el monasterio de San Jerónimo, le daría mayor esplendor y podía construirse en su entorno una serie de adornos y edificios

<sup>217</sup> NOVOA, Matías de, *Historia...* t. II, fol. 61-63v (citado por AZCÁRATE, p. 119).

<sup>218</sup> LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. IV, p. 15. CATURLA, M<sup>a</sup> Luisa, *Pinturas...*, pp. 40-42. BLANCO MOZO, pp. 589-592.

<sup>219</sup> En la modificación del contrato se conservaba alguna otra cláusula ya imposible relacionada con esta, pues se hablaba de que el maestro aprovecharía los cascotes y el material de derribo.

dependientes que iban a convertirla en la ermita más destacada de las seis que albergó el Buen Retiro, al menos hasta 1657 en que se produjo la reforma de la ermita de San Pablo.

El contrato del 25 de julio de 1635 ayuda a conocer muchos detalles de la construcción. Carbonel haría la ermita por las plantas y trazas firmadas por las partes y el escribano, que quedaron en poder del contratista, aunque se dice a continuación que se obligaba a entregar otra traza y planta a Diego Suárez y que la ejecutaría con “la puntualidad y cuidado que se refiere” y facilitaría también los cortes y trazas parciales. Tenía que vaciar todo el sitio que tomaban las plantas en su parte baja, 90 pies (poco más de 25 m) según la traza, y 30 pies más, para hacer jardines a ras del suelo de los sótanos y piezas bajas. En los cimientos pondría dos hiladas de sillares labrados a picón y encima fábrica de mampostería hasta llegar al nivel del suelo. Recorrería este cuarto bajo una imposta de ladrillo sobre la que cargaría el segundo piso del cuarto principal de la ermita y vivienda, que sería de recuadros de ladrillo y las esquinas de sillares hasta llegar al tejeroz, con sus cartelas de talla con óvalos y dentellones.

En el interior de la vivienda habría una escalera de piedra berroqueña desde el bajo al cuarto principal, este y las bóvedas tendrían suelo de ladrillo de Toledo y en estas se añadirían azulejos como los demás cuartos bajos del sitio real del Retiro y en el alto azulejos de a ocho. Haría las puertas de las bóvedas, cerraduras y herrajes en todas las puertas y ventanas del edificio y blanquearía todas las piezas, bóvedas y tabiques de ladrillo. Tenía que poner rejas pintadas de oro y negro en todas las ventanas bajas y altas.

El pórtico debía llevar cuatro columnas con sus fustes y pedestales de mármol blanco y basas y capiteles de mármol negro según el contrato y en los miradores altos 16 columnas de lo mismo, más balaústres y pasamanos de hierro con 16 pilares, todo dorado sobre azul. En efecto, los miradores, salientes del tejado, eran cuatro, por lo que suponemos que era la idea la de reproducir en ellos el esquema del pórtico. Había otras obligaciones relativas al entorno y a la decoración que trataremos en sus apartados correspondientes.

La obra se había de acabar para San Antonio de 1636 (13 de junio) o antes, si fuera posible. La contrató de materiales y manos por 23000 ducados, 6000 que se le entregaron en el acto, en presencia del escribano, 3000 para fin de septiembre, otros tantos para fin de febrero de 1636, 3000 más el 1 de mayo y la misma cantidad el 13 de junio, y los últimos 2000 ducados se darían tras la aprobación de dos maestros, nombrados uno por cada parte y un tercero en caso de discordia, y “sobre todo a gusto de su magestad y del señor conde duque”<sup>220</sup>.

No sabemos cuándo, el precio de la obra se elevó en 10.000 ducados más, hasta llegar a los 33.000. Pensamos que tuvo que ver con cambios en la estructura del foso y el jardín que rodeaba la ermita tras la terminación en 1636 del

<sup>220</sup> Por error del escribano, falta un plazo de 3000 ducados para que se complete la cantidad, probablemente a fin de noviembre o diciembre de 1635.

estanque Grande y el trazado del canal o río Grande, cuyos dos ramales últimos desembocaban en el foso de la ermita de San Antonio. Podemos datar los cambios, en consecuencia, en ese momento y, en todo caso, antes de que el maestro otorgara la carta de pago de la que nos ocupamos en el párrafo siguiente, primer documento que refleja esa cantidad acrecida y donde Carbonel reconoce haber recibido cantidades superiores al total convenido en julio de 1635.

El 11 de agosto de 1637, el maestro mayor otorgaba carta de pago de 5.600 ducados que se le entregaban a cuenta, y afirmaba que había recibido diferentes libranzas cuyo importe ascendía a 25.400 ducados<sup>221</sup>, de modo que lo pagado sumaba 31.000 ducados y lo pendiente era exclusivamente 2.000 ducados a cumplimiento de los 33.000 en que había concertado toda la obra<sup>222</sup>. Hemos de poner de relieve que la primera entrega a cuenta, 6.000 ducados, fue al contado y no por libranza, lo que conduce a la duda de si se contó dentro de esa suma que ascendía a 25.400 ducados. Recibiría el finiquito con el pago de 2.000 ducados el 25 de agosto de 1638<sup>223</sup>. En definitiva, lo cobrado por el maestro mayor en razón del contrato pudo ser 39.000 ducados o solo 33.000, como se deduce del documento de agosto de 1637.

No siendo suficiente la anterior elevación de los precios, se pactó el 30 de junio de 1637 con Carbonel una nueva mejora por orden real, 32.000 reales, “los 28.000 por cubrir de pizarra el chapitel y cuatro miradores y los 4.000 restantes para hacer labrar de manos cuatro chimeneas de jaspe de Tortosa”<sup>224</sup>. La cubierta de San Antonio era de teja, como las restantes ermitas, y la pizarra se usó solo para el chapitel y tejadillos de los miradores.

Aún hubo otras mejoras. Carbonel otorgó una nueva carta de pago el 9 de noviembre de 1638 por 4.500 ducados, mitad de los 9.000 prometidos por lo que se le había ordenado hacer “de más de su obligación en la anchura, hueco y cantería del foso que está alrededor de dicha ermita y en las puentes que hace para entrar en ella”<sup>225</sup>. En junio de 1639 dio recibo de la otra mitad más una pequeña cantidad, en total 4588 ducados<sup>226</sup>.

El arquitecto subcontrató las distintas especialidades con varios maestros, y de algunos se conocen los conciertos<sup>227</sup>; siempre recibían cantidades por obra y

<sup>221</sup> BLANCO MOZO, p. 594.

<sup>222</sup> AZCÁRATE, p. 115, se refiere a dos libranzas entregadas en noviembre de 1635 por un importe de 19.000 ducados y dos pagas más en marzo y mayo de 1636 por un total de 11.400 ducados, que suman 30.400 ducados. Esta cantidad no concuerda con el importe que Carbonel como recibido a 11 de agosto de 1637, que solo ascendía a 25.400 ducados. Quizá alguna libranza no se pudo hacer efectiva.

<sup>223</sup> BLANCO MOZO, p. 594.

<sup>224</sup> Se le dio en el acto la tercera parte del importe de la mejora -10.666 reales y 24 maravedís-, y la misma cantidad se le pagó de nuevo en 10 de octubre de ese año y el 6 de julio de 1638 (Ibídem; libranza en AZCÁRATE, p. 119).

<sup>225</sup> Ibídem, p. 120. BLANCO MOZO, p. 594. Afirma que eran 35.901 ducados, 3 reales y 21 maravedís los que tenía recibidos por la escritura de concierto para hacer la ermita.

<sup>226</sup> AZCÁRATE, p. 122.

<sup>227</sup> Citados en BLANCO MOZO, p. 594.

hecha. El 1 julio de 1635, 25 días antes de que se hiciera la modificación derivada del cambio de lugar de la ermita, Carbonel cerró con Miguel de Albizu el contrato para la cantería de sillares, esquinas, imposta y jambas de ventanas, entregándole 3.000 reales a cuenta; le pagó 2.500 reales más el 26 de ese mes. El 3 de agosto fue el turno del solador Jerónimo Bravo para chapar toda la ermita con ladrillo y azulejos, cintillas y alizares<sup>228</sup>. Al día siguiente concertó con los maestros de obras Juan Sánchez y Jusepe de Almelda la mampostería y albañilería, ladrillo, piedra y cal<sup>229</sup>. También harían la yesería de las bóvedas de los sótanos de la vivienda y de la capilla como Juan de Aguilar lo había hecho en las demás obras del Retiro<sup>230</sup>. El mismo día 4 de agosto de 1635 pactó el carpintero Francisco Limón hacer las ventanas ordinarias de madera de Cuenca, postigo ordinario, postigo grande, seis puertas a dos haces y puertas de sala<sup>231</sup>.

La vista de Leonardo refleja la ermita recién terminada. La techumbre es de teja, a cuatro aguas, con tres buhardas y encima de ellas un mirador por cada cara con tejadillo empizarrado, al igual que el chapitel que remata la torrecilla central. Su aspecto no difiere mucho del grabado de Louis Meunier (h.1665) [Fig 10], aunque solo refleja dos buhardas en cada faldón. Los miradores no incluyen los balcones ni las cuatro columnas de mármol de colores blanco y negro como los del pórtico que se preveían en el contrato y tan solo se observa una ventana pequeña en cada uno.

La planta, copiada en el siglo XVIII por Jaime Marquet [Fig 11]<sup>232</sup>, muestra una pequeña entrada con dos crujías a los lados, antesala con escalera al lado derecho, capilla con crucerillo, dos tribunas y dos sacristías, dos galerías laterales y otra que daba al jardín. Como señala Blanco Mozo, la capilla estaba en el centro –recibía luz de las ventanas del tambor octogonal y las buhardas del chapitel-, lo que coincide con la narración de Magalotti: “Desde Atocha, atravesando un olivar de los frailes y penetrando de nuevo en el recinto del Retiro, estuvo en la ermita de San Antonio, la más suntuosa de muchas que se encuentran esparcidas por el jardín...” y más adelante,

<sup>228</sup> Le dio 4.000 reales, otros 4.000 se le pagarían cuando tuviera entregados 16.000 baldosas y le iría socorriendo a medida que hiciera la obra (Ibídem, p. 593. Hace compañero de Almelda a Manuel del Corral, en realidad, la mujer de Juan Sánchez, llamada Manuela del Corral, que actuaba de fiadora).

<sup>229</sup> Los precios serían los pactados por los maestros de obras Gabriel Bravo y Francisco Leal con condiciones de Cristóbal de Aguilera.

<sup>230</sup> Carbonel pondría el ladrillo. Recibieron 5000 reales de contado y acabarían a fin de mayo de 1636, lo que concuerda con el término dado a Carbonel. Recibieron 32.000 reales y algo más pues falta el finiquito; en 1636 el 16 y 21 de agosto 4000 y 3000 reales, el 10 de septiembre otros 3000; el 25 de octubre 2000 reales, el 29 de diciembre 1000, y ya en 1637 el 27 de abril 2000 reales, el 20 de mayo y 3 de julio otra tanta cantidad, el 18 de julio 3000 reales, y el 28 de agosto y el 31 de octubre 5000 reales cada vez.

<sup>231</sup> Ibídem, p. 593. Obtuvo libranzas en compañía del carpintero Eugenio Villalobos que hacía las puertas de la cerca, no de la ermita.

<sup>232</sup> A.G.P., planos 4437 y 4438, citados por TOVAR MARTÍN, Virginia, «El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII», *Villa de Madrid*, 102 (1989), pp. 13-46, espec. 20-21 y 32-33.



sigue diciendo: "...pero, entre todas, se hace notar por su belleza la de San Antonio, edificada en el centro de un delicioso jardincillo y distribuida en cómodos departamentos que dan la vuelta alrededor de la minúscula iglesia, la cual queda justamente en el centro del edificio"<sup>233</sup>.

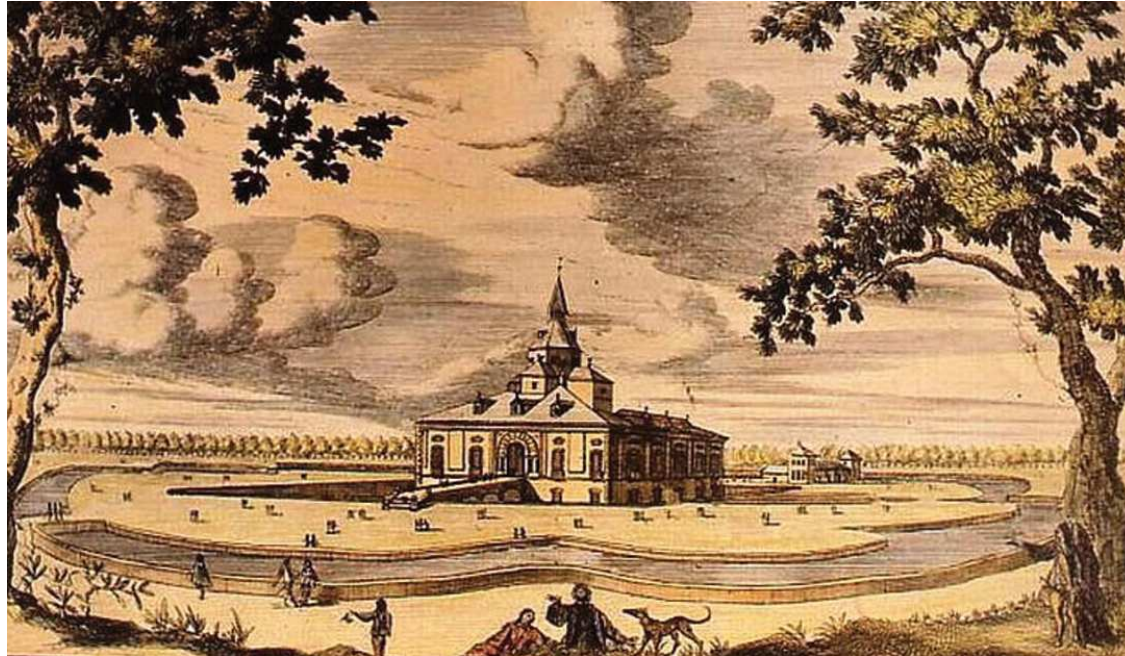


Fig. 10. Louis Meunier, *Vista de la ermita de San Antonio*, 1665-1668.

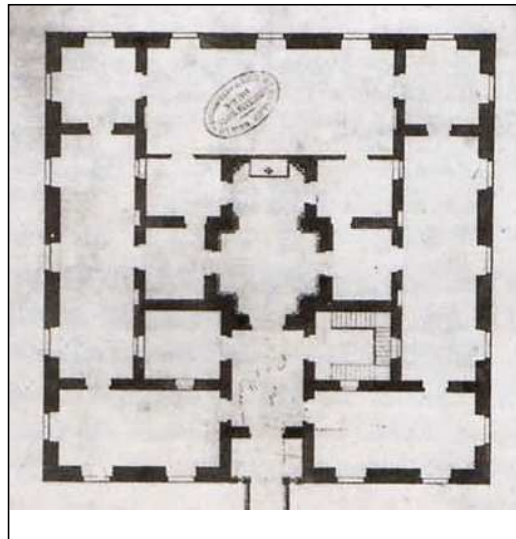


Fig. 11. Jaime Marquet, *Planta de la ermita de San Antonio*. Madrid, Archivo General de Palacio.

<sup>233</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 155.

Al acabar la ermita se hizo la casa para los oficios junto a la pared de levante de la cerca rectangular. La lejanía del Palacio y el carácter residencial y lúdico de esta ermita determinó la necesidad de alojar a los criados y habilitar cocinas, lo mismo que sucedía con San Bruno, donde también se hizo una construcción de importancia de este carácter. Seguramente no eran utilizados con carácter permanente, sino en las ocasiones en que se hacían allí festejos, que a veces duraban varias jornadas.

Estos oficios tenían un considerable tamaño con tres crujías, dos torrecillas en los ángulos y otras dos en los extremos y al unirse a la cerca de levante que rodeaba la ermita, formaba una pequeña plaza ajardinada con parterres. El maestro de obras Lucas Rodríguez contrató la construcción estos oficios el 17 de octubre de 1636 en 8.000 ducados<sup>234</sup>. Además, hizo diversas obras de albañilería el maestro de obras Juan de Mondéjar pagados en 21.000 reales que recibió de Carbonel<sup>235</sup>. Domingo de Cialceta hizo 18 rejas y cobró el 23 de diciembre de 1636 mil reales<sup>236</sup>.

Queda la duda de la forma en que se concibió el primer entorno enjardinado de la ermita. Un inconveniente para averiguarlo es que la tan citada modificación del primer contrato en 25 de julio de 1635 incluye cláusulas que provenían del momento anterior, cuando la ermita pensaba hacerse junto a la puerta de Alcalá, como la condición que habla de dos puertas que se habían de abrir en la cerca, una a la Puerta de Alcalá y otra al bosquecillo inmediato. Las condiciones antiguas quedaron invalidadas desde el momento en que la ermita se trasladó.

Por eso, cuando se describe la obligación de Carbonel de extender el vaciado del terreno para los cimientos 30 pies más de lo necesario para la nueva edificación "para que en lo que sobrare de noventa pies que tiene la dicha planta se hagan jardines en el fondo que ha de ser al andar del suelo de los sótanos y piezas como lo significa las dichas plantas", suponemos que la idea venía del primer proyecto. Está describiendo un foso ajardinado con trazado en cuadro, ampliando la planta de la ermita, que tenía sentido en la primera localización para permitir que sus habitantes pudieran sustraerse de la vista de los que paseaban por el Prado y a su vez ver el paseo desde los miradores en lo alto del tejado. Al trasladarse a su nueva ubicación, estas propuestas se conservaron porque no perdían utilidad. El jardín en el foso era un lugar perfecto

<sup>234</sup> Cobró en ese momento 3.000, según se deduce de la carta de pago que otorga en 10 de marzo de 1637 por un segundo pago de otros 3.000 ducados a cuenta y, especialmente, de la de 15 de septiembre de 1638 en que otorga finiquito de los últimos 2000 ducados y menciona los dos pagos anteriores (BLANCO MOZO, p. 593).

<sup>235</sup> Cobró en 5 de agosto de 1636, 6000 reales, el 11 de septiembre 4000 y el 15 de noviembre 1000; en 1637 2000 reales el 29 de abril, 20 de mayo y 4 de julio, y 4000 el 18 de ese mes (Ibídem).

<sup>236</sup> Ibídem, p. 594.

para resguardarse del calor del verano, y desde los miradores se disfrutaba de una hermosa y amplia vista sobre todo el Buen Retiro en razón de la cota tan alta que ocupaba la ermita.

En Teixeira se observa San Antonio rodeada por una primera cerca cuadrada cuya separación del edificio es aproximadamente de esos 30 pies (poco más de 8 m) de que habla el contrato. Ese espacio, ajardinado con parterres, tenía su nivel a la misma altura de la planta de las bóvedas, que tiene unos huecos inusualmente grandes puesto que tenía vistas al jardín. Corrobora que se trata de un jardín hundido en un foso la presencia de un puente con numerosos ojos –realizado por Carbonel en 1638- que une la cerca rectangular con la portada principal de la ermita, tal como se aprecia en la estampa de Meunier. La verdadera novedad respecto al proyecto original surgió de la presencia del canal navegable en torno a la ermita, una novedad que ha de estar unida a la apertura del estanque grande y de su río, que datan de 1636. Nada se dice sobre ello en el contrato de Carbonel de 1635, como es lógico, y pensamos que esta adición debe relacionarse con los 10.000 ducados en que aumentó el precio por la construcción de la ermita. Su forma era polilobulada como la del pequeño estanque Ochavado.

Se excavaron diez grutas en los muros del foso. Podrían ser los que figura Teixeira en el lado interior visible del muro cuadrangular, aprovechando el vaciado del jardín inferior. La tarea de perforar las grutas correspondió a Daniel Morán, la albañilería estuvo a cargo de Juan de Caramanchel y Juan Sánchez y Eugenio Montero talló diez piedras para sus pilones<sup>237</sup>. De estas noticias parece desprenderse que eran grutas poco profundas, adornadas de fuentes con pilones labrados que aprovechaban la abundancia del agua de la ría existente al otro lado de la pared<sup>238</sup>. Además en 1640 trabajó Sormano en la fuente y Simón López doró rejas<sup>239</sup>.

#### DECORACIÓN

Las condiciones relativas a la portada de la ermita en el concierto de Carbonel son algo confusas. Se exigió que la fachada del pórtico tuviera cuatro columnas con sus fustes y pedestales de mármol blanco y basas y capiteles de mármol negro, como confirman las imágenes citadas y las anotaciones del dibujo hecho para el conde de Sándwich [Fig 9]<sup>240</sup>. Tenía que hacer también en ese pórtico con su fachada dos escudos de mármol blanco “sobre las puertas principales” y un San Antonio de alabastro del tamaño de los santos que estaban

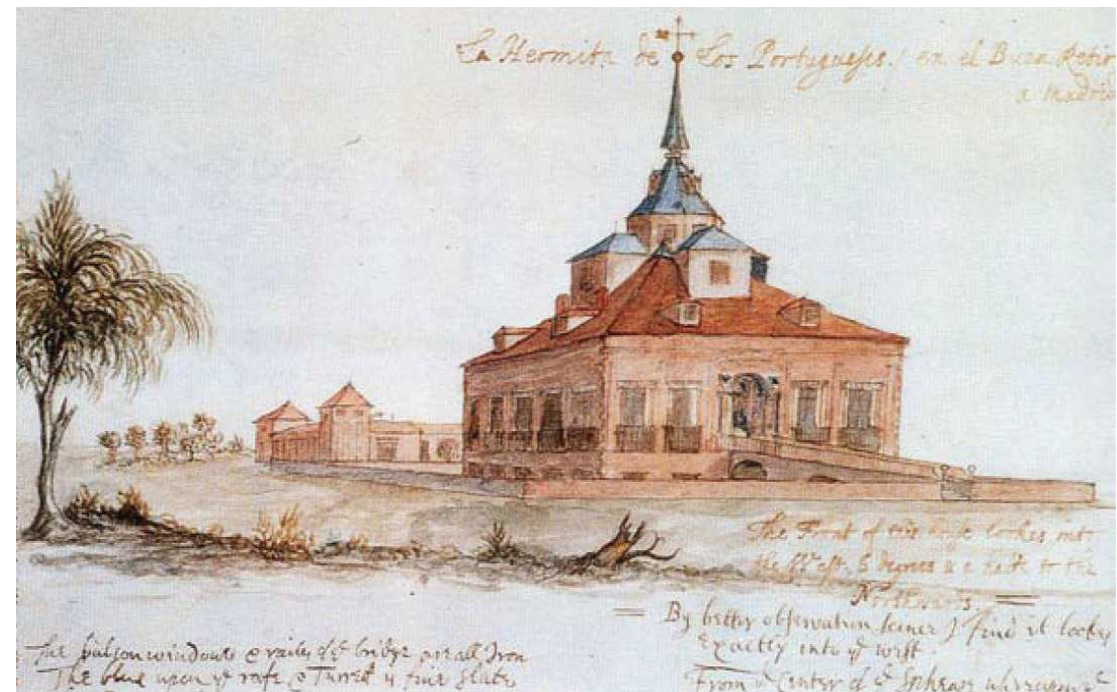


Fig. 9. Vista de la ermita de San Antonio, dibujo perteneciente al diario del conde de Sándwich, 1666-1668.

sobre las puertas de las otras ermitas, y entendemos -por el material- que iría sobre la puerta de la capilla interior, no en la fachada exterior; efectivamente, no se aprecia en los distintos testimonios gráficos.

Carbonel haría en el altar mayor de la capilla un frontal de jaspe con los flecos muy bien dorados, tan bueno como el del altar de la ermita de San Bruno, y un retablo con un *San Antonio* de siete cuartas dorado y estofado de muy buena mano y pintura tanto la escultura como el retablo<sup>241</sup>. Realizaría también dos altares colaterales con sus frontales, nichos y peanas como el altar mayor, con *Santa Isabel* y *San Gonzalo*, igualmente portugueses. El autor de las tres tallas sería Manuel Pereira, porque fue testigo en el concierto de Carbonel con Miguel de Albizu el 1 de julio de 1635. Ayuda a suponerlo el hecho de que tuviera condición de portugués le hiciera destinatario de todos los encargos para templos relacionados con Portugal durante 15 años en Madrid<sup>242</sup>.

<sup>241</sup> Recordemos que en 1701 estaba el *San Pablo Ermitaño* de Velázquez en el retablo.

<sup>242</sup> El *San Antonio* para el retablo mayor del hospital madrileño de San Antonio de los Portugueses (1631), estas tres para esta ermita de la misma advocación del Retiro que nos ocupa (1635-1636), *Santo Domingo de Guzmán* y *San Pedro Mártir* para el retablo mayor y *Cristo crucificado* y la *Virgen del Rosario* para los colaterales del monasterio dominico de Nuestra Señora del Rosario de Benfica en Lisboa (1636-1638) y finalmente el *San Antonio* para la fachada del hospital madrileño (1646-1647).

<sup>237</sup> *Ibíd.*, p. 595; percibieron 5000 reales, 9200 y 1750, respectivamente.

<sup>238</sup> También el fontanero Juan del Río hizo nuevos encañados y llaves para el agua que debía regar los jardines del foso. Se le libraron 25900 reales el 17 de marzo de 1640 (*Ibíd.*).

<sup>239</sup> AZCÁRATE, p. 124.

<sup>240</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier, «El Conde de Sandwich en Aranjuez. Las fuentes del Jardín de la Isla en 1668», *Reales Sitios*, 159 (2004), pp. 46-59.



Las puertas de la iglesia y de todas las piezas de la capilla serían a dos haces y del mejor nogal que se hallara. Carbonel tenía que solar la capilla de azulejos y ladrillo chapado de la misma forma que la ermita de San Bruno. Las bóvedas de la misma estaban adornadas con motivos de yesería, que serían similares a las ermitas del monasterio de la Concepción de Loeches, traza del propio Carbonel. Asimismo haría dos pilas para agua bendita de jaspe de Tortosa y en la sacristía una cajonería de buen tamaño para meter los ornamentos de la forma de las demás ermitas<sup>243</sup>.

#### USO: CAZA Y FIESTAS

Pensamos que los cuatro miradores de la ermita, concebidos inicialmente como belvederes junto a la puerta de Alcalá, adquirirían en su nuevo emplazamiento otra función adicional, la de puntos para ojeo de la caza que, en nuestra opinión, se practicaría en el entorno de la ermita. Esta fue convertida en un cazadero al situarse en el punto más alto del real sitio, al modo de la torre de la Parada en el monte del Pardo. El agua del estanque y el gran canal rodeaban el campo Grande por tres de sus lados, impidiendo a los animales escapar si se cerraba el cuarto con una tela. En 1744 se acabó de reparar toda la cerca o tapia del Buen Retiro a falta del portillo de San Antonio, junto a la ermita de este santo, que se había incendiado diez años antes, y entretanto –se afirma– se escapaba la caza<sup>244</sup>.

En cuanto a las fiestas, el jesuita Salazar escribió en abril de 1640 que “El 27 dio el Duque un insigne banquete y comida en el Buen Retiro a los generales y maeses de campo que se hallan al presente en la Corte, y son el marqués de los Balbases, el de Mortara, el conde de Tyrone, maese de campo de los valones, el conde Gerónimo Roo, el marqués Bialto, el embajador de Alemania y don Juan de Garay. El banquete fue grande, como del Duque, y los convidados afirmaron (con ser todos ellos extranjeros) que la grandeza de España no admite igual”<sup>245</sup>. No ha de extrañar esta afirmación, porque Bernardo Monanni precisa que los invitados fueron solamente 28 militares y que se dispusieron 16 mesas con 500 platos con comida suficiente para alimentar a 700 personas y se sirvieron 30 vinos diferentes, con los que se hicieron brindis en copas de tamaño excepcional<sup>246</sup>.

<sup>243</sup> En 1641 hizo la campana Pedro de Sota.

<sup>244</sup> AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, Rodrigo, *Antiguo Palacio del Buen Retiro*, p. 207.

<sup>245</sup> GAYANGOS, Pascual de, «Cartas...», t. XV, pp. 412-414.

<sup>246</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio...*, p. 228.

## 7. LA REFORMA DE LA ERMITA DE SAN PABLO

El conde-duque de Olivares fue sustituido en el valimiento tras su caída en 1643 por su pariente don Luis de Haro, marqués de Heliche, que en 1654 cedió la alcaidía del Buen Retiro a su hijo don Gaspar de Haro, marqués del Carpio. El último dispuso inmediatamente la reforma de la ermita de San Pablo, una intervención que ha suscitado la atención de la crítica principalmente por las pinturas al fresco que contuvo en sus paredes exteriores e interiores, la fuente principal y su función teatral.

#### TRANSFORMACIÓN DE LA ARQUITECTURA

En lo que respecta a la arquitectura, al pequeño edificio de la primera ermita se añadió un salón hacia el este. La altura del nuevo edificio sobrepasaba la de la antigua edificación, tenía tejado a dos aguas, tres grandes puertas adinteladas con estatuas a sus lados bajo un atrio formado por doce columnas pareadas exentas, óculos en el piso alto y frontón de remate, al menos en el lado corto que daba al jardín, único conocido por imágenes. Una vez finalizada esta ampliación, lo que debió suceder en 1656 o 1657, se procedió a decorar sus paredes interiores y exteriores con esculturas y pinturas, asunto del que tratamos a continuación.

Aún se llevaron a cabo ampliaciones y reformas en los años 1659 y 1660. La llegada de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, llamados a pintar en la bóveda del salón de la ermita y en su fachada a fines de 1659, determinó cambios importantes en su arquitectura, pues exigieron la elevación de la bóveda que cubría el salón. El 2 de noviembre de 1661 se dio libranza de 4867 reales al maestro de obras José Quiroga y a su compañero Francisco Gómez por la obra de carpintería que hicieron en el tejado del salón, cuya bóveda alta se deshizo para elevarla<sup>247</sup>. La cantidad es relativamente pequeña, por lo que sería tan solo un finiquito.

Los herederos del arquitecto y ensamblador José de la Torre, fallecido en agosto de 1661, obtuvieron libranza de 20.887 reales por las obras que hizo en el patio y la ermita, además de un balcón de vidrieras y una lámpara<sup>248</sup>. Podría tratarse de una tribuna acristalada en el salón para las personas reales. El 23 de noviembre de 1662 su viuda doña Juana de Buega, como curadora del también ensamblador Francisco de la Torre, hijo de ambos, otorgó carta de pago en favor de Pedro Gutiérrez de Miranda, tesorero de la moneda forera del reino, de

<sup>247</sup> AGS, TMC, leg. 3766. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV», en COLOMER, Josep Lluís, y SERRA DESFILIS, Amadeo (coords.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Fundación Carolina y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 241-264, espec. 248-249. Cuentas de Pedro Vicente de Borja, tesorero del Buen Retiro (16 de marzo de 1649 a 31 de diciembre de 1661).

<sup>248</sup> AZCÁRATE, p. 133.



2.500 reales por cesión del 14 de junio de don Pedro Vicente de Borja, caballero de Santiago y tesorero del Buen Retiro, otorgada ante Pedro de Aleas Matienzo<sup>249</sup>. Sería un pago parcial de la anterior libranza. La alta cantidad librada a los herederos de Torre es indicativa de que el ensamblador había hecho importantes labores<sup>250</sup>.

Una libranza emitida el 7 de abril de 1661 por el marqués de Heliche de 16.991 reales se destinaba a pagar las columnas y piedras de mármol que se compraron para la fachada de la ermita<sup>251</sup>. Se incluye también el pago de los frescos que se dieron en diferentes días a Mitelli y Colonna mientras pintaban. Quizá el que ambas partidas aparezcan en la misma libranza indique que esas columnas se pusieron cuando los italianos dieron diseño para las pinturas de la fachada a fines de 1659.

#### LA DECORACIÓN DE LA FACHADA

La ermita fue profusamente decorada en su exterior, al menos en su fachada hacia el jardín, única parte cuyo aspecto conocemos. Se ha dicho<sup>252</sup> que en ella estuvieron tres estatuas en bronce de Leone Leoni, *Carlos V y el Furor, Felipe II y María de Hungría* [Fig 12]<sup>253</sup>. Magalotti solo se refiere a la primera, que estaba colocada en un pedestal frente a las puertas del salón<sup>254</sup>. Es seguro que no estuvieron allí en un principio, pues la estampa de Meunier de 1665 muestra en ese lugar cuatro figuras de aspecto clásico, al parecer de mármol [Fig 13], las cuales seguían allí en 1701: “Nº 399 Quattro estattuas del Natural de Marmol de Jenoua antiguas y maltrattadas que esttan en la fachada de la sala de San Pablo tasadas a tres mill Reales Cada Una hacen doze mill Reales...12.000”<sup>255</sup>. En ese inventario se registran consecutivamente las diversas estatuas de bronce que se hallaban en el jardín de San Pablo, así el Carlos V sobre un pedestal<sup>256</sup> y las figuras de las

<sup>249</sup> A.H.P.M. prot. 8.875, fol. 376-376v. Fue testigo el dorador don Juan de Villegas, colaborador habitual de José de la Torre.

<sup>250</sup> Tal vez entre ellas un nuevo retablo para la capilla.

<sup>251</sup> AZCÁRATE, p. 133. “Agustín Miteli, pintor ytaliano, y a sus compañeros por frescos que les mandó dar su excelencia en diferentes días estando pintando en la hermita de San Pablo seiscientos y veinte reales”.

<sup>252</sup> SANCHO, José Luis, «El “boceto” de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo», *Boletín del Museo del Prado*, 22 (1987), pp. 32-38, espec. 36.

<sup>253</sup> Estas tres esculturas vinieron desde la Pieza Ochavada del Alcázar, donde estuvieron hasta que fueron sustituidas por tres esculturas clásicas copiadas y fundidas en bronce en Roma por intervención de Velázquez.

<sup>254</sup> “Al salir por la puerta del medio de esta fachada apareció la estatua de bronce del emperador Carlos V, colocada sobre un elevado pedestal de mármol, que está en pie, coronada de laurel, pisoteando la Discordia y la Herejía que yacen encadenadas sobre un trofeo de armas” (MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 154).

<sup>255</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 267.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 266: Nº 386. “Un Pedresttal de Piedra y Sobre el Vna estattua al natural de el Señor Emperador Carlos quinto con Una figura desnuda echada que representta la Erejia con

fuentes<sup>257</sup>, pero Felipe II y la emperatriz aparecen en partida bastante alejada de las anteriores<sup>258</sup>.

Las figuras en bronce de Felipe II y la Emperatriz se observan en el dibujo coloreado de Domingo de Aguirre fechado en 1778, donde se ve también al Emperador en medio del jardín<sup>259</sup>, lo que confirma el texto de Ponz<sup>260</sup>. Suponemos que, después, el deterioro de las figuras de mármol que se pusieron al principio hizo que dos de ellas se sustituyeran por las de Leoni, lo que sucedería entre 1701 y 1778 en que las dibujó Aguirre.



Fig. 12. Leone Leoni, *Carlos V, Felipe II y María de Hungría*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Cadena y despojos en la peana y esta en el Jardín de San Pablo tasada en seis mill doblones de a dos escudos hacen trescientos y Sesenta mill Reales de Vellon...360.000”.

<sup>257</sup> *Ibidem*, números 387-389.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 263: Nº 364. “Dos estattuas de bronce de relieve de estattura del natural que la Una es de el Señor Don Phelipe Segundo Armado Se tasso en dos mill doblones y la otra estattua es de la Señora Reyna Doña Ysauel de Ynglaterra reuestida de ropajes y con Un libro en la mano tasada en Ochocientos doblones y todo montta Ciento y Sesenta y Ocho mill Reales de Uellon...168.000”. Aunque el inventario yerra respecto a la identificación de la estatua femenina, la descripción de su ropa y el libro no dejan duda de que era la emperatriz María. Se hallaban muy cerca de las cabezas de emperadores de pórfido a los que nos referimos más tarde.

<sup>259</sup> B.N.E., Dib/14/48/48.

<sup>260</sup> “Hay en este Jardín algunas estatuas muy apreciables, y sobre todo el grupo de bronce, que representa al Emperador Carlos V, con el Furor encadenado á los pies, y varios trofeos militares. Su autor fue Leon Leoni...Está colocada sobre pedestal de marmol... y dos estatuas tambien de bronce, como el referido grupo del emperador, puestas sobre pedestales. La de mano derecha representa al Sr. Felipe II aún joven, y la otra á la Reyna de Ungría Doña María” (PONZ, Antonio, *Viage de España*, t. VI, Madrid, Ibarra, 1776, p. 117).

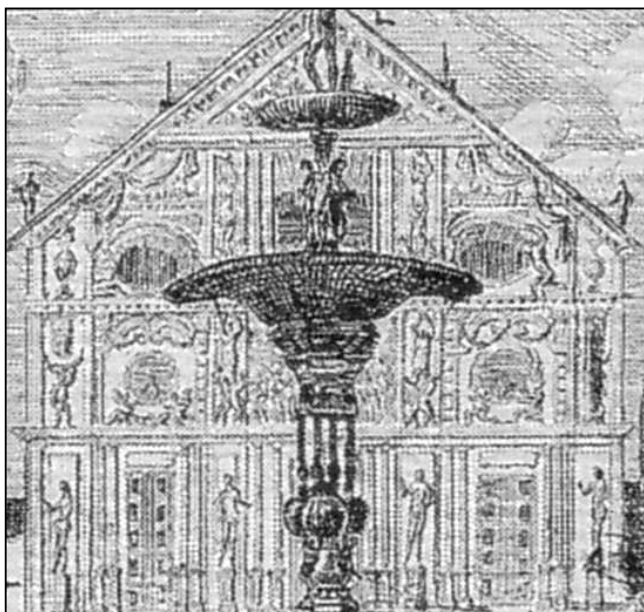


Fig. 13.  
Louis Meunier,  
*Ermita de San  
Pablo ermitaño*  
(detalle de la  
fachada).

Para las cuatro esculturas de la fachada hizo adornos Sebastián de Benavente<sup>261</sup>. Su participación se documenta en unas cuentas que abarcan desde 1659 hasta 1661 y se debió sin duda al fallecimiento de José de la Torre en agosto de este último año<sup>262</sup> y, desde luego, a su resonante éxito en la obra real de la capilla de San Diego de Alcalá en el monasterio complutense de Santa María de Jesús<sup>263</sup>. La partida correspondiente a Benavente se refiere a “cuatro adornos de portada que hizo para la hermita y fachada del jardín de San Pablo”. Se le denomina escultor y ensamblador y se le libraron 5.200 reales en 1661. Nada se detalla acerca de su obra, pero pensamos que incluiría los pedestales de las estatuas que muestra la estampa de Meunier de 1665, muy molduradas, diferentes de las que muestra el dibujo de Domingo de Aguirre, aunque el pintor pudo representarlas simplificadas. Una carta de pago del 16 de mayo de 1662 del arquitecto por importe de 1.900 reales<sup>264</sup> debe corresponder a un pago parcial de la cantidad librada por los adornos. La escritura de cesión -otorgada ante Pedro de Aleas Matienzo- ha desaparecido, pero la carta de pago la resume: don Pedro Vicente de Borja le había hecho cesión de un crédito de ese importe

<sup>261</sup> CRUZ YÁBAR, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, t. I, pp. 332-333. No parece que fueran las cuatro esfinges de los remates, porque estos se habrían encargado a un escultor, si bien Benavente hizo esculturas decorativas en algunos de sus retablos.

<sup>262</sup> Así lo indicamos en *Ibidem*, p. 75.

<sup>263</sup> Aunque pensamos en su momento que se pudo deber a Alonso Carbonel, maestro mayor de las obras reales, no parece que tuviera ya mucha relevancia en el Buen Retiro debido a su avanzada edad.

<sup>264</sup> CRUZ YÁBAR, Juan María, *El arquitecto...*, p. 332.

contra Pedro Gutiérrez de Miranda. La cantidad pagada por los cuatro adornos es alta, como corresponde a tallas en piedra.

Los pagos a los pintores -primero Francisco Rizi y luego los citados boloñeses- no diferencian entre la fachada y la bóveda y paredes del salón, por lo que trataremos de su detalle al examinar la decoración interior de esa pieza.

Lo que conocemos del aspecto de las pinturas que decoraron la fachada proviene de la estampa de Meunier de 1665 y del dibujo de un fragmento de la mitad derecha del frontón y piso superior [Fig 14]. Este fragmento muestra el mismo repertorio decorativo que el salón, además de hermas y un gran balcón simulado con un poeta apoyado en el costado visible de la balaustrada. Se advina en el grabado de Meunier una gran pintura central sobre el balcón con mucha gente en el suelo pero, desgraciadamente, la fuente que coloca en primer término oculta la parte central de la fachada.

#### DECORACIÓN INTERIOR: LAS CABEZAS DE EMPERADORES

Magalotti da a conocer algunos aspectos del interior del salón: “...con el piso de ladrillos e incrustaciones de azulejos colocados en buen orden. Las paredes, hasta tres brazas por encima del piso, estaban igualmente recubiertas de azulejos de diversos colores”<sup>265</sup>. Menciona también un conjunto escultórico cuya importancia no se ha resaltado: “Al pie de las paredes se veían varios



Fig. 14. Copia  
anónima de  
Colonna y Mitelli,  
*Fachada de la ermita  
de San Pablo*. Madrid,  
Biblioteca Nacional  
de España.

<sup>265</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 154.



bustos con las cabezas de pórfido y el resto de mármol que representaban emperadores romanos, más estimables por la materia que por el trabajo del artista, colocados a la altura de tres brazas sobre pedestales de mármol blanco a intervalos regulares<sup>266</sup>.

Según datos publicados por García Cueto, en las cuentas finales de 1657 del duque de Terranova, embajador español en Roma de 1654 a 1657, se anotó la compra de unas cabezas de emperadores de pórfido junto con otros pórfidos con los que se hicieron bufetes para Felipe IV<sup>267</sup>. Identificó como parte de este envío siete de ellas, conservadas en Patrimonio Nacional, que en su momento habían sido dadas a conocer por Schröder como una serie de doce<sup>268</sup>. Este autor, sin determinar su origen, identificó dos cabezas de pórfido en el inventario de 1701 en la galería del Mediodía del Alcázar de Madrid, con peana de bronce una y de pórfido otra. Otros autores le han seguido en este punto<sup>269</sup>.

Sin perjuicio de lo anterior, no se ha advertido hasta ahora que este conjunto o, al menos la mayor parte de él, se destinó al Buen Retiro. El inventario de 1701 registra dos partidas: “nº 361. Seis estatuas medios Cuerpos que son retrattos de diferentes emperadores romanos las Caezas de pórfido y los ropajes de Marmoles Orientales de diuersos Colores y pedresttales de Jaspe Sobre que esttan tasadas a mill doblones Cada Una que monttan trescientos y Sesentta mill Reales de Vellon. 360.0000” y “nº 362. Seis Caezas de pórfido de emperadores Romanos sin ropaje puestas Sobre Vasas redondas de bronze y en las Cinco de ellas los nombres de Augusto: Cesar: Claudio: Bepasiano y Vitelli tasadas a Zien doblones Cada Caveza con su basa; hacen treintta y seis mill Reales de Vellon. 36.000”<sup>270</sup>.

Aunque el inventario no señala su lugar específico, sabemos ahora, por medio del texto de Magalotti, que se colocaron en el salón de la ermita de San Pablo. Afirma que todas las cabezas habían recibido ropajes de mármol para convertirlas en bustos, pero parece más probable que tuvieran desde su llegada el aspecto con que las describe el inventario. Las doce se conservan en Patrimonio Nacional, en la misma forma que tenían en 1701<sup>271</sup>. [Fig 15].



Fig. 15. Anónimo romano, *Doce emperadores*, siglo XVII. Madrid, Patrimonio Nacional.

<sup>266</sup> *Ibidem*, pp. 153-154.

<sup>267</sup> GARCÍA CUETO, David, «Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su Embajada en Roma (1654-1657)», *Archivo Español de Arte*, 311 (2005), pp. 317-322. Costaron 5000 escudos, incluido su embalaje y transporte hasta Civitavecchia En Barcelona pagó otros 100 escudos por perfumarlos y volverlos a encajar, y del transporte de Barcelona a Madrid pagó por arroba 15 reales de plata; como pesó todo 682 arrobas y medio, costó 10237 reales y medio de plata.

<sup>268</sup> SCHRÖDER, Stefan, «Las series de los Doce Emperadores», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 43-60.

<sup>269</sup> GARCÍA CUETO, David, «Don Diego de Aragón...», p. 321; MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, Madrid, Polifemo, 2015, p. 525; LÓPEZ CONDE, Rubén, «Tráfico artístico cortesano. El paso franco de obras de arte por el Reino de Aragón en el siglo XVII», *De Arte: revista de arte*, 16 (2017), pp. 91-111, espec. 99.

<sup>270</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, II, p. 265. Dos partidas después se registran las estatuas de bronce de Leone Leoni de Felipe II y la Emperatriz María que hemos comentado antes.

<sup>271</sup> Tienen los números de inventario en Patrimonio Nacional 10003121, 10003122, 10003137, 10003139, 10003143 y 10003144 (bustos) y 10003145 a 10003150 (cabezas).

#### LOS PINTORES DEL SALÓN

Francisco Rizi pintó la bóveda del salón y fachada del nuevo edificio en un primer momento. Según un borrador para libranza del 15 de junio de 1657 existente dentro de las cuentas de don Pedro Vicente de Borja, pagador habitual de esta obra, se le habían de dar 23000 reales por los colores y el oro que compró así como la pintura de la fachada y del techo del salón<sup>272</sup>. En todo caso, las cuentas de este pagador registran como pagados a Rizi en 1657, 6.000 reales el 15 de junio, 3.000 el 24 de ese mes y 2.000 el 3 de julio, todos ellos por “oro y

<sup>272</sup> BLANCO MOZO, p. 577. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 248. El concepto incluía el dorado de la galera grande.

colores ermita y galera”, independientes de los 23.000 reales que se le libraron el 13 de diciembre de 1661 junto a otros trabajos<sup>273</sup>.

La pintura de Rizi se quitó, pues en la citada libranza se dice: “que después bolbieron a pintar de orden de su magestad los pintores que vinieron de Ytalia”. Seguramente los italianos empezaron por modificar lo pintado por Rizi en la fachada, pues se estaba rehaciendo la bóveda del salón.

Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna llegaron al Buen Retiro tras terminar su labor en el Salón de los Espejos del Alcázar en septiembre de 1659. Heliche dio orden a don Pedro Vicente de Borja de librar a Damian Goetens, conserje del Retiro y su guardarropa y tapicero mayor, 10.000 reales el 5 de diciembre de 1660 con carta de pago del 8 por sus gastos de 1659, entre otras cosas, en comprar camas, colchones y más ropa para los jardineros que vinieron de Flandes y los pintores venidos de Italia<sup>274</sup>. Una libranza del marqués ya mencionada del 7 de abril de 1661 incluía la tierra de colores para la pintura de la ermita así como 620 reales por los frescos que mandó dar Heliche a Mitelli y a sus compañeros cuando pintaron la ermita<sup>275</sup>. Se dieron también a los pintores quince manos de papel pardo y dos manos de papel blanco para hacer los dibujos.

El 22 de enero de 1661 otorgó Colonna carta de pago ante Pedro de Aleas Matienzo de 37.600 reales recibidos por libranza del alcaide del Retiro del 12 de enero anterior, por el salario de ocho meses de su trabajo y el de su compañero Mitelli hasta fin de mayo de 1660<sup>276</sup>. Este había fallecido el 2 de agosto de 1660, por lo que Colonna entregaría la mitad de esa cantidad a sus herederos en Italia, pues el hijo del difunto, Giuseppe María, no debía estar ya en Madrid, donde le había acompañado algún tiempo. La transcripción que se viene usando es incorrecta en cuanto al salario individual pagado, pero calculamos en razón de la cifra total arriba mencionada que el salario de cada uno de los italianos era, mensualmente, de 2.200 reales (200 ducados) más 150 reales para el gasto de su comida y criados, en total 2.350 reales mensuales cada uno<sup>277</sup>. La carta describe las obras que ambos habían concluido, que eran los frescos “de la fachada y salón de la hermita de San Pablo” y “dos teatros pequeños de pres-

<sup>273</sup> AZCÁRATE, p. 134.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 131. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 249. No sabemos si los jardineros trabajaron en la ermita o en otras partes del Retiro.

<sup>275</sup> AZCÁRATE, p. 133. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 249.

<sup>276</sup> Este documento aclara el momento en que los italianos terminaron sus trabajos en el Salón de los Espejos del Alcázar y se trasladaron al Buen Retiro, pues el plazo de los ocho meses se inicia a fines de septiembre de 1659.

<sup>277</sup> AZCÁRATE p. 133. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 249 y transcrito 260. “Mas treinta y siete mill y seiscientos reales bellon que valen un quento duzientos y setenta y ocho mill y quatrocientos maravedís que por librança del dicho alcaide de doze de henero de mill y seiscientos y sesenta y uno pagó a Miguel Ánjel Colona, pintor ytaliano, por el salario de ocho meses que se ocupó él y Agustín Miteli, su compañero, asta fin de maio de mill y seiscientos y sesenta en pintar al fresco en la fachada y salón de la hermita de señor San Pablo de Buen Retiro y dos teatros pequeños de prespetivas para representar comedias a sus magestades a razón de trezientos reales cada mes para

petivas para representar comedias a sus majestades”, que serían decorados para las representaciones que se hacían en el jardín, una tarea semejante a la que ya había desarrollado Rizi anteriormente.

El 15 de julio de 1661 recibió Colonna ante el mismo escribano 9.400 reales, por libranza del alcaide del 30 de mayo, de lo que se le debía por cinco meses y medio en que se ocupó él solo de pintar al fresco en la fachada y el salón de la ermita desde primero de junio de 1660 hasta fin de febrero de 1661<sup>278</sup>. Se trata de un pago a cuenta de una cantidad mayor. Según este documento, seguía cobrando 150 reales mensuales para su comida y la de su criado, en total 825 reales por los cinco meses y medio, por lo que la diferencia hasta el total cobrado, 8.575 reales, correspondía al salario mensual. Suponiendo que siguiera siendo de 200 ducados mensuales, el resto que se debía pagar equivaldría a 3.525 reales, que sumarían, con el pago a cuenta, 12.100 reales de salario (1.100 ducados).

Hay varios puntos que deben considerarse en este último pago. La carta enlaza temporalmente con la anterior, que acababa el 31 de mayo. La incógnita surge respecto a los meses de junio y julio de 1660, que no se pagaron a Mitelli. Probablemente, tampoco Colonna trabajó en este tiempo en el Buen Retiro, pues de los 9 meses a que se refiere esta segunda carta –de junio de 1660 a febrero de 1661- solo se le pagaron 5 meses y medio. El resto se ocuparía en obras para un palacio del marqués de Heliche, sin duda acompañado por Mitelli en los dos meses anteriores a su muerte. En nuestra opinión, la obra de la ermita estaba acabada en mayo de 1660, pues es inconcebible que la dejaran sin terminar para acudir a la del marqués.

Sin embargo, la segunda carta de pago se refiere de nuevo a “la fachada y salón” de la ermita, que había hecho Colonna ya solo. Además, el pintor boloñés Dionisio Mantuano cobró el 4 de junio de 1661 ante Aleas Matienzo 6.625 reales por libranza del alcaide fechada el 30 de mayo, lo mismo que la de

---

entrambos y mill y quatrocientos reales para el gasto de su comida y criados, de que otorgó carta de pago en Madrid a veinte y dos de henero de mill y seiscientos y sesenta y uno ante Pedro de Aleas Matienzo, scribano”. La anterior transcripción tiene que tener error al señalar que eran “300 reales” mensuales por el salario de ambos. La cantidad exacta ha de ser 200 ducados mensuales a cada uno de salario (en total, 2.200 reales x 9 meses x 2, en total 35.200 reales. De nuevo tiene que haber un lapsus al señalar la cifra de 1.400 reales para gasto de comida y criados, que no se dice si es o no para ambos o para cada uno, ni si es un tanto alzado o mensual. A la vista de la carta de pago que se transcribe a continuación, la cifra individual por este concepto era de 150 reales al mes, lo que haría un total para los dos maestros durante los 8 meses de 2.400 reales, que, sumados a los anteriores, completan los 37.600 reales de la libranza.

<sup>278</sup> AZCÁRATE, p. 133. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 249 y transcrito 260: “Mas nueve mill y quatrocientos reales bellón, que valen trezientos y diez y nueve mill y seiscientos maravedís que por libranza del dicho alcaide de treinta de maio de mill y seiscientos y sesenta y uno pagó a Miguel Ángel Colonna, maestro pintor ytaliano, en quenta de lo que se le debía y havia de haver por cinco meses y medio que se ocupó él solo en pintar al fresco en la fachada y salón de la hermita de San Pablo de Buen Retiro desde primero de junio de mill y seiscientos y sesenta asta fin de febrero de mill y seiscientos y sesenta y uno, a razón de ciento y cinquenta reales cada mes para su comida y la de su criado, de que otorgó carta de pago en esta billa en quinze de jullio por ante Pedro de Aleas y Matienzo, scribano”.

Colonna. El documento indica que se le hacía por cinco meses que pintó al fresco en “la hermita y jardín de San Pablo” hasta fin de febrero de 1661, a razón de 1325 reales mensuales a toda costa<sup>279</sup>. El cuidado del alcaide –Heliche– al expresar la causa del pago de cada pintor no deja duda de que Mantuano no era ayudante de Colonna, sino que pintaba en otras obras diferentes y algunas perspectivas en el jardín de la ermita. Su especialidad eran las arquitecturas y no la figuración, y su retribución es muy inferior a la de Colonna y Mitelli, que cobraban 2.350 reales mensuales mientras la mesada de Mantuano es de 1.325 reales.

Este segundo periodo de trabajo de Colonna en esta ermita, que empezaría, por tanto, a mitad de septiembre de 1660, y la llamada a Mantuano a principios de octubre de 1660, sugieren que quizá hubo cambios en la decoración que se había dado por concluida en mayo de 1660. No sólo pensamos en adiciones y mejoras, que serían encargadas a Mantuano, sino en modificaciones de lo ya pintado, de las que se tuvo que encargar Colonna y que se realizan sobre lo que había concluido con su compañero. No fueron cambios de mero detalle, pues empleó al menos cinco meses y medio, luego fue una obra considerable.

Para desvelar la incógnita examinaremos las fuentes históricas, empezando por las italianas. Giovanni Mitelli, sacerdote y quinto hijo de Agostino, escribió hacia 1665 la biografía paterna, y, en cuanto a los sucesos madrileños, contaría con las noticias que le proporcionó su hermano Giuseppe, que estuvo en Madrid acompañando a su padre, aunque no estaba ya desde 1659. Por tanto, en este punto, dependería de lo que le informara Colonna, que había regresado a Bolonia en 1662. Junto al manuscrito de la biografía, se halló una lista de las obras que habían hecho juntos ambos pintores, escrita, al parecer, por el propio Colonna<sup>280</sup>. En esa lista aparece el siguiente texto: “Al buen Ritiro per sua M<sup>a</sup> fatti operare dal Sr. Marchese de Lichie una loggia con la volta e muraglie dipinte sin in Terra, la storia di mezzo l’aurora con Cefalo, e negli ornati satiri Putini festoni e termini e bassi rilievi”<sup>281</sup>. Giovanni Mitelli añade profusa hoja-

<sup>279</sup> AZCÁRATE, p. 133. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 249 y transcrito 260: “Mas seis mill seiscientos y veinticinco reales vellón que valen duzientos y veinticinco mil duzientos y cinquenta maravedís que por librança del dicho alcaide de treinta de maio de mill y seiscientos y sesenta y uno pagó a Dionisio Martín, maestro pintor, por los mismos que hubo de haver por cinco meses que pintó al fresco en la hermita y jardín de San Pablo de Buen Retiro hasta fin de febrero de mill y seiscientos y sesenta y uno a razón de mill trezientos y veinte y cinco reales de mesada al mes a toda costa, de que otorgó carta de pago en esta Villa en quatro de junio del dicho año ante Pedro de Aleas y Matienzo, scribano”.

<sup>280</sup> Así se ha pensado por comparación de la letra con otro documento de Colonna (ARFELLI, Adriana, “Per la bibliografía di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli”, *Arte Antica e Moderna*, 3 (1958), p. 300). El texto no tiene estilo autobiográfico y resulta extraño que el autor olvide una obra tan importante como la galería del cuarto bajo de verano que daba al jardín la Reina en el Alcázar y que separe la obra de la fachada de la ermita de San Pablo y la del Salón, que se hicieron a un tiempo.

<sup>281</sup> “Al buen Ritiro per sua M<sup>a</sup> fatti operare dal Sr. Marchese de Lichie una loggia con la volta e muraglie dipinte sin in Terra, la storia di mezzo l’aurora con Cefalo, e negli ornati satiri Putini festoni e termini e bassi rilievi” (Vid. FEINBLATT, Ebría, «A «Boceto» by Colonna-Mitelli in the Prado», *Burlington Magazine*, 1965, pp. 349-357, espec. 350).

rasca sobre esta base –habla de una loggia grandísima proporcionada a “aquella inmensa habitación”– pero ningún nuevo dato<sup>282</sup>. Magalotti no se refiere al asunto del techo y da escasa importancia a la pintura del salón<sup>283</sup>. Malvasia confundió las perspectivas que pintaron ambos en el Alcázar cuando llegaron a Madrid con otras en el Retiro, y no mencionó el salón de la ermita<sup>284</sup>.

Entre las fuentes españolas, Palomino indica que, acabadas las obras de Palacio, llevó Heliche a los italianos a pintar la ermita de San Pablo en el Retiro, donde hicieron “la Fabula de Narciso con admirable Arquitectura, adornos, y columnas, que desmienten lo concabo de la Bobeda”<sup>285</sup>. Ponz amplía esta información: “Pintaron toda la sala excelentemente al fresco los profesores Miteli, y Colona. Alrededor de ella se representa un cuerpo de arquitectura con columnas de orden dórico, que parecen de vulto, como tambien la cornisa, modillones, etc. Sobre esta hay unas fachaditas de columnas con capiteles jónicos, en que la perspectiva está entendida perfectamente, y todo ello parece verdadero. Hacia los ángulos se vén varias medallas fingidas de oro con fabulillas dentro, y en medio de la bóveda está expresada la de Narciso, executado todo con mucho acierto, igualmente que los adornos de niños, jarrones, festones, términos, y otras cosas que hay sobre las puertas”.

La crítica ha coincidido en señalar la contradicción entre las fuentes italianas y las españolas. Giovanni Mitelli y la lista de obras supuestamente redactada por Colonna hablan del *Rapto de Céfalo por Aurora* en el óvalo central mientras Palomino y Ponz citan la *Fábula de Narciso*. No cabe dudar de que todos ellos sabían bien lo que decían, pues Colonna era quien había hecho esa pintura y Palomino y Ponz eran buenos conocedores de la Mitología y era difícil confundir el asunto pues habían visto en directo la fábula allí representada.

<sup>282</sup> “Ciò anche da essi vaghegiato diedero principio alla loro opera in Una loggia grandissima a proporcione di qto inmensa habitacione, dove da capo a piedi, como si sulo dire, l’abbelliramo di varij ornati di Satiri giocosi, di Puttini festeggianti, chi in Una Maniera chi in Un altra composta di bellissimi bassirilievi, di adorni quasi inimitabili, di ben compartiti festoni, che il Tutto redono e somma stupidità, e nel Mezzo poi vi viene figurato el rapto di Cefalo dall’ Aurora amato, cosi ben disegnato, e rapresentato che non riesce favola nelli Vaghegiatori, mentrechi una volta le pupile in alza per mirarlo si sente rapito di nuovo ad ammirarlo, che à guisa del Simulacro di Diana in Chio pare mostrarsi lieto à coloro che persista non el considerare l’eccelezza di quei disegni, come mesto à qtti, che per non restarsi immobili trattano la partenza” (transcrito en GARCÍA CUETO, David, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad, 2005).

<sup>283</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 154: “y desde allí hasta la bóveda, pintada como algunas de las que se ven en el edificio grande del Retiro, había diversos cuadros colgados a distancia proporcionada que hacían decorosa y noble la estancia...”.

<sup>284</sup> MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice: vite de’ pittore Bolognesi*, Bolonia, Herederos de Domenico Barbieri, 1678, t. II, p. 407 “Gionti in Madrid, furono súbito posti a fare nel palagio del Bel Ritiro due prospettiue, come per saggio, ch’ebbero tanto applauso...”.

<sup>285</sup> PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico...*, p. 856: “Aviendo, pues, acabado Miteli, y Colona las obras de Palacio, los llevó el Marques de Heliche al Buen Retiro, para Pintar la Hermita de San Pablo, primer Hermitaño; lo qual hizieron con no menor Grandeza, y Arte. Executaron allí la Fabula de Narciso con admirable Arquitectura, adornos, y columnas, que desmienten lo concabo de la Bobeda”.



Se ha admitido hasta la fecha una hipótesis según la cual, al restaurarse la bóveda en 1685, se aprovechó para cambiar la escena, poniendo a Narciso en concordancia con la escultura de la fuente principal del jardín<sup>286</sup>. En efecto, el 25 de enero de 1685 escribió José Peramato a Bernardo de Aranda que Carlos II le había mandado restaurar la ermita, lo que se había comenzado el lunes pasado. José del Olmo, aparejador de las obras reales, informó al respecto y afirmó que era preciso demoler más de la mitad de la bóveda del salón y la mitad de las armaduras de los tejados de la ermita<sup>287</sup>.

Se custodia en el Museo del Prado (187 x 281 cm, depositada en el Museo de Historia de Madrid) una perspectiva del techo del salón de la ermita de San Pablo cuyo óvalo central está en color grisáceo. Se atribuye actualmente a Colonna y Mitelli [Fig 16].

Al respecto trazó Aterido<sup>288</sup> la completa trayectoria de este lienzo y otro, desaparecido, con el que formaba conjunto, en los inventarios reales. Estaban registrados el inventario del Alcázar de 1686, en la galería del Cierzo: “Ay Desmontados dos Lienços copias de la Historia y adorno de la fabula que estaua Pintada en el techo de la Hermita de San Pablo en el Retiro, y estos Lienços son de la Escuela de Carreño”<sup>289</sup>. En 1694 estaban en el obrador del pintor de cámara de Palacio “Dos Lienzos en bastidores que son dibujos del ornato de la Hermita de San Pablo en el Retiro para pintar el techo por ellos”<sup>290</sup>, y uno de ellos estaba entre los efectos del rey que guardaba el pintor de cámara Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia al morir diez años después<sup>291</sup>. Ambas pinturas parece que se salvaron del incendio de 1734: “569. Otro de tres varas y terzia de ancho y dos y tercia de alto de un zielo de perspectiva sin marco de (mano no conocida) Claudio Coello (al margen: original)” y “684. Otro Lienzo sin Marco ni vastidor de vara y tres quartas de ancho y vara y quarta de alto de una fabula de nimphas de mano no conozida”<sup>292</sup>. La atribución de la escena a Coello se mantuvo en el inventario a la muerte de Felipe V de 1747<sup>293</sup> y en el de 1794<sup>294</sup>, donde se consideraba ya inútil y desaparecería poco después.

<sup>286</sup> SANCHO, José Luis, «El “boceto”...».

<sup>287</sup> Ibídem, p. 36.

<sup>288</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 263.

<sup>289</sup> BOTTINEAU, Yves, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (5e et dernier article)», *Bulletin Hispanique*, 60-4 (1958), pp. 450-483, espec. 482.

<sup>290</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 263.

<sup>291</sup> SALTILLO, Marqués del, «Artistas...», p. 209.

<sup>292</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Mitelli...», p. 263.

<sup>293</sup> “Casas Arzobispales de Madrid, pinturas existentes antiguas: 463. Otra en Borrón de un techo de vara y media de largo y vara y quarta de Caida de una fabula de mano no conocida. 200 reales. 758. Otro Lienzo Pintado un Techo de Prespectiua escuela de Claudio Coello de ttes varas y ttercia de largo y dos y quarta de ancho. 10 reales” (ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan, y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, t. II, pp. 118 y 1134).

<sup>294</sup> “Palacio del Buen Retiro: 1214. Otra de Claudio Coello, con el borron del Cielo raso de la Panadería de Madrid, de tres varas y tercia de largo y dos varas y quarta de ancho. 400 reales. 1303. Otra de un borron de una Voveda, inútil”.



Fig. 16. Copia de Colonna y Mitelli por el obrador de Carreño, *Bóveda de la ermita de San Pablo*, 1685. Madrid, Museo Nacional del Prado (depósito en el Museo de Historia de Madrid).

Actualmente existe consenso en atribuir a los boloñeses la perspectiva citada. Sin embargo, el inventario de 1686 dice que los lienzos son copias de la escuela de Carreño de lo pintado en la ermita. La reconstrucción de la bóveda del salón era un hecho que conocerían bien los que hacían el inventario al año siguiente. Carreño, como pintor de cámara, sería encargado de reproducir lo pintado y enviaría a sus colaboradores a copiar lo que existía en el techo antes de su destrucción. El inventario de 1694 dice que los lienzos se hicieron para pintar el techo de la ermita por ellos, lo que confirmaría la hipótesis.

La segunda pintura, en ignorado paradero, contenía el óvalo central, que en la perspectiva aparece en tono neutro. Desgraciadamente, ninguno de los inventarios citados refiere su asunto, pero el de 1734 habla de “una fabula de nimphas”. Las ninfas son más propias de una escena de Eco y Narciso que del rapto de Céfalo por Aurora. Por otra parte, resulta extraño el silencio de Palomino acerca del cambio de asunto si hubiera tenido lugar en 1685 cuando se restauró la bóveda. El cordobés era en aquel momento colaborador estrecho de Carreño, a quien habría correspondido dar forma al proyecto de la nueva fábula.

El único inconveniente a esta hipótesis es que, en el lienzo con la perspectiva, en los cuatro medallones dorados de las esquinas, se identifiquen otras tantas escenas relacionadas con el mito de Céfalo, Aurora y Procris: *Visita de Céfalo a Eaco, Céfalo sorprendido por Aurora, Procris entregando a Céfalo la jabalina y el perro regalados por Diana y Céfalo ante Procris muerta*<sup>295</sup>. Ello nos lleva, a su vez, a formular una nueva hipótesis: la de que la fábula de *Eco y Narciso* fuera pintada por Colonna en el momento en que se hallaba aún en el Buen Retiro.

Como hemos señalado antes, Colonna y Mitelli pintaron “fachada y salón” de la ermita entre octubre de 1659 y mayo de 1660, y entonces afirmábamos lo inverosímil de que el rey les hubiera permitido dejar a medias su trabajo para acudir al servicio de don Gaspar de Haro durante todo el verano de 1660<sup>296</sup>. Colonna, tras el fallecimiento de Mitelli, volvería en septiembre de ese mismo año a trabajar de nuevo en “la fachada y salón de la ermita”, y tuvo que ser en esta nueva campaña, que terminó seguramente en febrero de 1661, cuando modificó el asunto. El tiempo, cinco meses y medio, parece excesivo para renovar el óvalo central, pero la libranza se refiere también a pinturas en la fachada, que sería retocada. Los medallones de las esquinas no se repintaron, porque su intenso color dorado hacía apenas visibles los asuntos, tal como muestra la perspectiva en lienzo.

<sup>295</sup> FEINBLATT, Ebría, «A «Boceto». LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 354-356.

<sup>296</sup> En el contrato de Colonna y Mitelli para pintar al fresco la iglesia del monasterio madrileño de la Merced calzada de febrero de 1660 se decía que su obligación no sería embarazo para que acabaran la pintura de la ermita. Poco antes de morir Mitelli habían empezado su labor para los mercedarios, lo que demuestra que la obra de San Pablo estaba acabada.

Se ha puesto en relación la pintura de Colonna y Mitelli con la representación el 5 de diciembre de 1660 de la ópera “Celos aún del aire matan” de Calderón con música de Juan Hidalgo<sup>297</sup>. Es la historia de Céfalo, Procris y Aurora<sup>298</sup>. Más oportuna por cercana a la fecha en que los pintores estaban acabando el techo del salón es el *Céfalo y Procris* calderoniano, una de las pocas comedias burlescas del dramaturgo, que se representó el día de Carnestolendas de 1660 en el Salón de Palacio<sup>299</sup>. El asunto mitológico de Céfalo, Procris y Aurora era tan adecuado a las circunstancias que habían forzado la boda de la infanta María Teresa y del rey francés que Felipe IV desearía verlo en escena antes de salir camino de Fuenterrabía el 15 de abril. Calderón decidió complacerle con esta parodia de la gran comedia que preparaba, la citada *Celos aún del aire matan*, que no estuvo a punto para estrenarse hasta diciembre de ese mismo año y que ya no pudo ver María Teresa.

No se ha advertido que al año siguiente, otro mito vino a ponerse de moda en la Corte. María Teresa era ya francesa y el rey tenía otros problemas que solucionar. El 12 de julio de 1661 se representó en el Alcázar en honor de la infanta Margarita, que cumplía años, *Eco y Narciso*, nuevamente de Calderón con música de Hidalgo, aunque la comedia estuvo prevista ya para el carnaval de ese año 1661. En ese mismo mes, Colonna terminaba su labor en solitario en la fachada y el salón de la ermita. Había una buena razón, por tanto, para que hubiera pintado en la bóveda a *Eco y Narciso*. En la fuente central del jardín de la ermita se colocaría la escultura de Narciso a lo que alude la Eco calderoniana en su parlamento, cuando compara a su amado con la estatua de una fuente<sup>300</sup>. Se tomó como Narciso un vaciado fundido en bronce<sup>301</sup> del Fauno Borghese (Louvre) [Fig 17] que había encargado Velázquez de Roma<sup>302</sup>. Tal vez, las modificaciones en la pintura de la fachada que realizó Colonna a fines de 1660 y comienzos de 1661 tuvieron que ver con el nuevo mito y las inscripciones que

<sup>297</sup> CHAVES MONTROYA, María Teresa, *El espectáculo...*, p. 290.

<sup>298</sup> Tras quitarse las pinturas de la bóveda de Rizi y hasta pintarla Colonna y Mitelli, se puso en ella un lienzo de la Muerte de Adonis de dos varas por dos varas y media (Simal López, Mercedes, «El Real Sitio...», p. 2548), que ponemos en relación con la ópera de 1659 de la “Púrpura de la Rosa” de Calderón y Juan Hidalgo, que trata la historia de Venus y Adonis.

<sup>299</sup> NEUMEISTER, Sebastian, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspielen Calderons*, Munich, Fink, 1978.

<sup>300</sup> Jornada III, 493 a 497: “¡Qué miro! Narciso/ suspenso en ella con tanta/ atención está, que creo/ que es ya de la fuente estatua”.

<sup>301</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 266: N° 388 Una figura desnuda de Narciso asido de Un tronco todo de bronce que esta por rematte de la fuente del estanquillo del dicho Jardín de San Pablo tasada en Ochocientos doblones Valen quarenta y Ocho mill Reales de Uellon...48.000. PONZ, Antonio, *Viage...*, p. 117: “Narciso, por la estatua de este executada en bronce, colocada sobre la última taza en acto de mirarse en el agua. La actitud, y pensamiento es tomado de una estatua antigua”.

<sup>302</sup> SANCHO, José Luis, «El “boceto”...», pp. 36-37. La postura de cara y brazos como mirando su reflejo en el agua con sorpresa hacían posible esta identificación, ya que no la fealdad del rostro que nada tiene que ver con Narciso, pero no se vería con facilidad desde el suelo por estar como remate de la fuente.



allí se colocaron<sup>303</sup>, probablemente en relación con la que llevaba la fuente de Narciso que tenía delante, reproducida por Ponz, como veremos.

El inspirador del cambio tuvo que ser el marqués de Heliche, que, poco antes había prescindido, sin reparar en gastos, de las pinturas de Francisco Rizi, pintadas sólo tres años antes de que entraran allí los pintores boloñeses a cambiar la decoración.

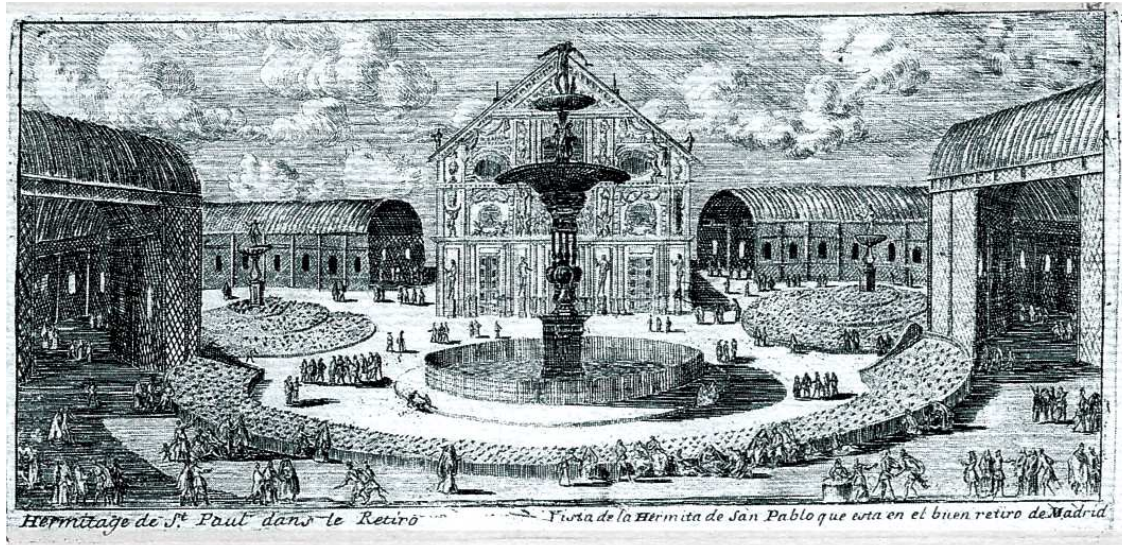


Fig. 17. Ermita de San Pablo ermitaño del Buen Retiro (arriba)  
Louis Meunier (debajo) Domingo de Aguirre.



<sup>303</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 154: “Lo único interesante es la fachada que mira al jardín, ennoblecida por algunas pinturas al fresco con varias inscripciones y versos latinos referentes a las escenas que en ellas se representan”.

La nueva función teatral de esta ermita fue señalada por Jerónimo de Barrionuevo “todas las tramoyas y aparatos se han traído al Retiro para el nuevo coliseo que se ha hecho en la ermita de San Pablo”<sup>304</sup> y confirmada por Ponz<sup>305</sup>. No obstante, el ya citado viajero boloñés Domenico Laffi, que visitó Madrid en 1670 o 1671, destaca en primer lugar que era una capillita donde se decía misa, cuyo aspecto pondera como muy bello<sup>306</sup>. Algunos autores han recordado este uso religioso<sup>307</sup>.

Magalotti describe el jardín aludiendo a la existencia enfrentada de unas calles cubiertas de verdor que confluían en la fuente de Narciso: “Desde allí el jardín comienza a tomar la forma de un ángulo, en cuyo vértice acaba la perspectiva de esta fábrica. Hay paseos cubiertos por una y otra parte que encierran, como en el centro de un teatro, la fuente antes descrita”<sup>308</sup>. Insiste en relacionarlo con su función teatral añadiendo al panorama un arco de triunfo que se empezó con dos enormes pilastras; es perfectamente identificable en el dibujo del Buen Retiro visto desde Atocha de Pier María Baldi: “Avanzando unos treinta o cuarenta pasos de allí se encontraron dos pilastras que se alzan sobre el suelo quince pies, distantes una de la otra como unos veinte pies, sobre las cuales dicen había intención de levantar un arco triunfal para acrecer la magnificencia del sitio; pero ya por el mucho tiempo transcurrido, ya por el poco cuidado en conservarlas, principian a arruinarse”<sup>309</sup>.

Según Laffi, la fuente principal de Narciso la comenzó el ingeniero Baccio del Bianco<sup>310</sup>, que murió en 1657, y la finalizó el pintor Dionisio Mantuano<sup>311</sup>. Su aspecto se conoce gracias a las fuentes gráficas, sobre todo Meunier y Domingo de Aguirre ([Fig 18], y a las escritas. Magalotti describe lo siguiente:

<sup>304</sup> BARRIONUEVO, Jerónimo, *Avisos...*, Madrid, 23 de enero de 1657.

<sup>305</sup> PONZ, Antonio, *Viaje...*, p. 117. “El Jardin de S. Pablo, en donde hay mas que decir, está separado de los antecedentes. Ahora tiene otra forma que por lo pasado, sirviendo en tiempo del Sr. Felipe IV, y despues para varias diversiones, que allí se hacían...La casa...hoy no tiene uso, estuvo destinada en otro tiempo para mirar desde allí las representaciones que se hacían en el Jardin, sirviendo de scenas los árboles verdaderos. Aquí hubo antes una Ermita”.

<sup>306</sup> LAFFI, Domenico, *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galizia a Finsterrae*, Bolonia, Herederos de Pisarri, 1681, 3ª ed., p. 336 “...capellina per dirvi messa, cosa molto superba, sostentata d'avanti da due colonne d'agata, dell'altezza d'un huomo, è dipinta tutta di fuori e di dentro dalli signori Colonna e Mitelli”.

<sup>307</sup> Aterido, citando una referencia de Azcárate respecto al citado pago al ermitaño de 1659.

<sup>308</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 154.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> “Fabbrica incominciata dall'ingeniere Baccio de Bianco, ma per la sua morte restó imperfetta; questa è stata poi terminata dal Signore cavaliere Don Dionisio Mantovani; nostro bolognese” (LAFFI, Domenico, *Viaggio...*, p. 336).

<sup>311</sup> Esto sería por lo que respecta a su traza, porque de lo material se encargaría algún artífice que trabajara el mármol, acaso Bartolomé Zumbigo el Mozo, quien hizo bufetes, seguramente para el Salón.



Fig. 18. *Fauno Borghese*, París, Museo del Louvre.

“A cuarenta pasos de aquí, andando en línea recta, se encontró una lindísima fuente de más de veinte pies de altura, formada por dos grandes tazas de bronce y mármol gris, situada la una sobre la otra en el centro de una gran pila de piedra; encima de la más alta, que es la más pequeña, descansa una estatua de Narciso de bronce en actitud de admirarse a sí mismo. Alrededor surgen

diversos hilos de agua que vuelven a caer en la taza superior, y de ella, derramándose en la de abajo, se desbordan y llenan la pila. La fuente, sin embargo, con todo el esfuerzo que el arte ha puesto en realzar la nobleza de la materia, aparece más rica de bronce y mármoles que de agua, de la cual escasea mucho”<sup>312</sup>.

En el inventario de 1701 figura: “Nº 387 Sobre Vna fuente que esta en el dicho Jardin quatro bruttescos de Ojas y Carttones de bronce dorado en los escudos Se taso en Ochenta doblones que hacen quattro mill y Ochoçientos doblones Valen quarenta y Ocho mill Reales de Uellon...4.800”<sup>313</sup>. Ponz escribió: “Es digna de nombrarse la fuente situada hácia el medio de este Jardin, llamada la Fuente de Narciso...En medio de la gran taza del suelo se levanta un pedestal, en que hay escrito: *Philautiam fuge, Respice Areas. Flores es? Certo, citoque peris. Florem te aestimas Narcise? Certius, citius que peribis*. Seis balaustres, con su cornisamento, puestos sobre dicho pedestal, sostienen la segunda taza. Sobre tres niños agrupados está puesta la tercera, y sobre esta el Narciso”<sup>314</sup>.

Por tanto, cercado por una balaustrada de hierro iban, todo en mármol, el pedestal con la inscripción que alude a la fugacidad de las flores y de la vida, seis balaústres, taza, tres niños, y encima una taza de bronce compuesta por bruttescos, joyas y cartones y de la misma materia la estatua de Narciso.

En cuanto a las dos fuentes laterales, hemos de remontarnos a 1652 para conocer la procedencia de las dos esculturas de bronce que las coronaban. Hemos estudiado cómo ese año Velázquez encargó desde Madrid a Algardi en Roma un juego duplicado de morillos de Júpiter y Juno para el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño. Algardi hizo los modelos y realizó la fundición. A continuación se le encargó otro juego similar de Neptuno y Cibeles también con el Alcázar como probable destino. Algardi hizo los modelos pero por su muerte en 1654 sus discípulos Ercole Ferrata y Domenico Guidi se encargaron de la fundición. También nos referimos a un tercer encargo de Velázquez, hecho seguramente a Ferrata y Guidi de otros dos juegos de cuatro morillos, uno de Hércules luchando con la hidra de Lerna y de Ceres con culebras enroscadas, y el otro de dos jóvenes, que harían según diseños o modelos del obrador del maestro que habían heredado<sup>315</sup>.

Las dos parejas de Hércules y Ceres quedaron al menos hasta 1686 en el Alcázar, porque figuran ahí en el inventario real de ese año, pero en 1701 estaban ya en el Buen Retiro. Las dos parejas del tercer encargo figuran también en ese inventario: “nº 367 Otras dos estatuas desnudas de bronce que son

<sup>312</sup> MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje...*, p. 154.

<sup>313</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 266.

<sup>314</sup> PONZ, Antonio, *Viaje...*, p. 117.

<sup>315</sup> CRUZ YÁBAR, Juan María, «La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)», *Anales de Historia del Arte*, 27 (2017), pp. 113-138.



Venus y Cupido de tres quarttas poco mas O menos de alto que parecen Ser para Morillos de chimenea Con pies de Yerro para poner leña tassadas en seis mill Reales ambas...6.000”. La altura es menor que la de los dos juegos primeros de morillos, pero se explica porque se les habían quitado las bases que los acompañaban<sup>316</sup>. Los otros dos ejemplares de la pareja de Venus y Cupido serían los de las fuentes de la ermita de San Pablo: “nº 389 Dos Muchachos de bronce desnudos de Cosa de tres quarttas de alto que esttan por remattes de las dos fuenttes de los dos medios punttos de dicho Jardin tasados en quinienttos doblones que Valen treintta mill Reales...30.000”<sup>317</sup>.

La desaparición de Carpio del Buen Retiro justo después supuso el comienzo de la decadencia de sus ermitas, que fueron desapareciendo en los siglos XVIII y XIX<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> En el inventario hecho tras la muerte de Velázquez en 1660, figuraban entre las pertenencias reales guardadas en una galería del cuarto del Rey “Ocho pies de yerro de morillos, forma de culebras”.

<sup>317</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales...*, p. 264.

<sup>318</sup> En 1661, con la muerte de don Luis de Haro, perdió don Gaspar la alcaidía. Aún en su loa posterior “El nuevo palacio del Retiro” Calderón citó las seis ermitas, el Narciso y Carlos V y el Furor.

## EL MUSEO DEL PRADO EN LOS PLANOS DE TOMÁS LÓPEZ. EL PROYECTO PERDIDO

### THE PRADO MUSEUM IN THE PLANES OF TOMÁS LÓPEZ. THE LOST DESIGN

Por Pedro MOLEÓN GAVILANES,  
*Académico correspondiente de la RABASF*  
*Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños*

Conferencia pronunciada el 20 de octubre de 2020  
en la sede del Instituto de Estudios Madrileños (Palacio de Cañete)  
y retransmitida por streaming debido a las restricciones  
por la pandemia del COVID-19

#### RESUMEN:

En septiembre de 1785 comenzó a construirse en el madrileño paseo del Prado de Atocha el edificio del Real Museo con un proyecto de Juan de Villanueva cuyos dibujos no se conservan. Gracias al *Plano geométrico de Madrid* formado por Tomás López aquel mismo año podemos recuperar la idea del arquitecto y profundizar en el proceso de proyecto de esa obra maestra de la arquitectura neoclásica.

#### ABSTRACT:

In September 1785 the building of the Royal Museum began to be built in Madrid's Paseo del Prado de Atocha with a design by Juan de Villanueva whose drawings are not preserved. Thanks to the Geometric Plan of Madrid formed by Tomás López that same year, we can recover the architect's idea and delve into the design process of that masterpiece of neoclassical architecture.

**PALABRAS CLAVE:** Palladio, Piranesi, puente palladiano, puente con logias, paseo arquitectónico, espacio temporalizado, composición por partes.

**KEY WORDS:** Palladio, Piranesi, Palladian bridge, bridge with loggias, architectural walk, temporary space, composition by parts.