

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 ^a 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

**EL PALACIO DEL BUEN RETIRO.
IDEAS PARA UNA ARQUITECTURA**

THE PALACE OF BUEN RETIRO.
IDEAS FOR AN ARCHITECTURE

José Manuel BARBEITO DIEZ
*Catedrático de Composición Arquitectónica de la
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños*

Conferencia impartida el 5 de marzo de 2020
en la Sala de conferencias de la Casa de la Villa

RESUMEN:

El palacio del Buen Retiro significa una completa renovación respecto a las otras casas reales de la monarquía, las heredadas de los reinados del emperador Carlos y su hijo Felipe. Nuevos planteamientos que guardan relación con propuestas que se encuentran entre las más innovadoras de la arquitectura cortesana europea. En este texto se estudian algunas de ellas, atendiendo tres escalas distintas: La del conjunto dentro de la ciudad, la del propio palacio dentro del conjunto y la del Coliseo dentro del palacio.

ABSTRACT:

The Buen Retiro Palace means a complete renovation compared to the other royal houses of the monarchy, those inherited from the reigns of Emperor Carlos and his son Felipe. New approaches that are related to proposals that are among the most innovative in European court architecture. In this text some of them are studied, taking into account three different scales: that of the complex within the city, that of the palace itself within the complex and that of the Colosseum within the palace.

PALABRAS CLAVE: Buen Retiro, Madrid, Conde Duque de Olivares, plaza de fiestas, Salón de Reinos, Alonso Carbonel, Diego Velázquez, Coliseo, Cósimo Lotti.

KEY WORDS: Buen Retiro, Madrid, Count Duque de Olivares, festival square, Hall of Kingdoms, Alonso Carbonel, Diego Velázquez, Coliseum, Cósimo Lotti.

Uno de los aspectos más interesantes de la decoración del Retiro fue el impulso que supuso para el desarrollo como género de la pintura de paisaje. El Conde-Duque no solo quería dar a su rey un palacio, sino dárselo vestido y amueblado, para lo que tuvo que organizar una ingente operación de adquisición de obras de arte que, durante años polarizó buena parte de la producción de los talleres flamencos e italianos. El válido, a pesar de conocer el alto nivel de exigencia del monarca en estas materias parece haber estado en general más preocupado por la cantidad que por la calidad. Y como en tantas otras de sus empresas, la precipitación, el deseo de alcanzar inmediatamente lo deseado, determinaron en buena medida los resultados¹. Pero fueron tantos los encargos que a pesar de la improvisación, se consiguieron reunir algunos conjuntos o series de extraordinaria importancia, entre ellos los célebres paisajes pintados en Roma. No se han llegado a aclarar del todo las circunstancias que dieron pie a estos encargos, pues en aquel momento hubiera sido más natural buscar en otras latitudes los especialistas de este tipo de pinturas, pero el caso es que la corte madrileña prefirió encontrar en la ciudad de los Papas los pintores interesados en el suministro de estos “Paesi”².

Hoy parece que el principal responsable de poner en marcha la operación fue el embajador católico en Roma, el marqués de Castel Rodrigo. Buen conocedor del ambiente artístico de la ciudad, su nombre ha quedado para nosotros ligado a la decidida protección dispensada a Borromini. No obstante, la primera noticia documental que en su día fuera relacionada con este encargo, lo que registra es una compra realizada en 1634 a Giovan Battista Crescenzi, al que se paga una crecida suma por un conjunto de cuadros, entre ellos unos paisajes. A partir de ese testimonio documental, se dio por sentado que el marqués de la Torre, dados sus contactos con Roma y su experiencia de *connaisseur* hubiera servido de intermediario para el encargo de las series, aconsejando al embajador sobre los pintores que podían llevarla a cabo. Lo que está claro es que Crescenzi dada su cercanía con Olivares y su buen olfato como coleccionista, algo pudo aconsejar³.

En cualquier caso, los paisajes constituyeron desde el principio uno de los temas pictóricos favoritos para la decoración del palacio. Una temprana relación, de diciembre de 1633, ya describe varias estancias con algunos paisajes con

¹ Brown, J y Elliott, J.H. (2003, 1981). El asombro que producía la llegada masiva de cuadros al Retiro lo recoge bien la nota del 26 de noviembre de 1633, escrita por el secretario Monanni: *Sono arrivati in Madrid 12 carri di quadri di gran valore che il conte di Monterey ha mandato di Napoli in una nave per la via di Cartagena*. Florencia, AS. MdP, filza 4959, fol. 1031.

² Haskell, F., (1984), sobre lo que supusieron para los talleres romanos y Capitelli, G., (2005) para la materialización de los encargos.

³ Harris, E., (1980), pp. 562-564.

anacoretas, enviados, se dice, por el conde de Monterrey desde Nápoles⁴. Poco más tarde, el marqués de Castel Rodrigo gestionaba entre los talleres romanos la realización de 24 grandes paisajes, reavivando en la ciudad el interés por un género que había conocido cierta renovación en los últimos años de la mano de algunos artistas nórdicos como Adam Elsheimer o Paul Bril. Pero estos maestros ya habían fallecido y los agentes españoles prefirieron, más que algún otro autor consagrado, dirigirse al grupo de jóvenes pintores franceses que trataban de empezar a abrirse camino: Claudio de Lorena con su amigo y colaborador Herman van Swanevelt por un lado, Poussin, su cuñado Dughet y Jean Lemaire, por otro. Pintores aún no del todo reconocidos, que van a reinterpretar el tema, al verse obligados a sacarlo del pequeño formato de la pintura de gabinete para llevarlo a las grandes composiciones murales. La apuesta por la novedad, el deseo de experimentación, el escapar de los caminos preestablecidos, son valores que estos encargos comportan y que se corresponden muy bien con el espíritu que preside la manera en que se abordan las cuestiones artísticas en el entorno que rodea a Olivares. Entre las personas que le están aconsejando sobre el Retiro. Seguramente sería también dentro de esos parámetros donde mejor podríamos entender su arquitectura.

La jura del príncipe Baltasar Carlos había obligado a comenzar por preparar unos aposentos dignos para la reina y sus damas, seguramente todavía con la intervención de Gómez de Mora y los otros oficiales reales. Pasadas las ceremonias, la atención de Olivares se volvió enseguida hacia los jardines. Quizás le pareciera más fácil manipular el paisaje que la arquitectura. Los jardines le daban la posibilidad de improvisar en poco tiempo escenarios para espectáculos y diversiones, escenarios que la rigidez de la arquitectura hacía más difíciles de imaginar. Desde el principio van a tomar un protagonismo que deja a los primeros edificios en un papel algo subordinado, como si de momento su principal misión en el proyecto no fuera otra sino arropar los espacios exteriores.

Ahora bien, ¿en qué tipo de jardín podía pensar el Conde-Duque?, ¿a qué precedentes recurrir? El primer sitio al que dirigir la mirada era obviamente a los propios palacios de la corona, y ninguno mejor que Aranjuez, como desde el principio advertirá alguien tan bien informado como el embajador Monanni: *Et il giardino ha de competere con la villa di Arangiuez*, dirá en uno de sus informes sobre el Retiro⁵. Es verdad que el palacio desmerecía un poco, como si el atractivo del sitio le jugara una mala pasada a la arquitectura, pero eso no impedía que la posesión se mostrara con orgullo a invitados y curiosos. Cuando

⁴ Chaves Montoya, M.T., (1992), pp. 217-230.

⁵ Informe de Monanni del 17 de septiembre de 1633: *Lor maestà frequentano sempre d'andare al nuovo giardino del Buon Ritiro... Essendo il luogo rialto, si trova che pastice assai dal secco. Et però di tanti alberi et piante che vi si posero l'anno passato, ne hanno apresso pochissime e questo ha fatto tornare a parlare di condurre a Madrid un canale del fiume Sciarama ... ma sarebbe spesa troppo eccessiva ne tempi che siamo. Et il giardino ha da competere con la villa di Arangiuez*. Florencia, AS. MdP, filza 4959, fol. 932.

en 1626 la visita el cardenal Barberini, Cassiano se deshace en elogios. Tras describir minuciosamente las fuentes y esculturas del Jardín de la Isla, nos dice cómo los invitados pasearon en carroza por las avenidas, “y no se puede dudar que ante la anchura, rectitud, sombra y follaje de estas avenidas cedan aquéllas de Francia e Italia, no viéndose ni en Fontainebleau ni en otros lugares algo parecido”⁶.

Olivares se dio cuenta enseguida de las posibilidades que el sitio ofrecía para el entretenimiento del monarca, y si no hubiera quedado tan alejado de la corte puede que el Retiro nunca hubiera llegado a existir. Las primeras grandes fiestas de la monarquía tuvieron lugar en sus jardines el año 1622, alternando los espectáculos teatrales con los paseos por las veredas y el río. Sin embargo, a nadie se le escapaba cuánto aquel espléndido escenario era consecuencia de las cualidades específicas del lugar, derivaban directamente de él, de sus características geográficas, y por tanto resultaban inconcebibles fuera de allí. Eso no podía llevarse a Madrid, pero otras muchas cosas sí. Una real cédula del 2 de marzo de 1633, ordenaba trasladar desde Aranjuez, *los oficiales jardineros, peones, carros de bueyes, camellos, açemilas, materiales, arboles de plantio y otras cosas ... y que lo que no hubiere en el de las cosas referidas y las demas que fueren menester y se mandasen traer se compren y traygan por la misma quenta*. Con ellos se ordenó venir al veedor de aquella hacienda para que, asistiendo en la corte, facilitara la provisión de lo necesario⁷.

DEL PAISAJE PINTADO AL PAISAJE REAL

De todas las Casas Reales de Felipe II Aranjuez será la que más aporte al Retiro. Pero en el entorno del Conde-Duque había otras referencias que estaban muy presentes, y para encontrarlas no estaría de más que volviéramos nuestra mirada hacia el paisaje romano. No al paisaje idealizado de Claudio, teñido de nostalgias del mundo antiguo, sino al paisaje real de la Roma de principios del siglo XVII. Una ciudad capaz de conservar su pasado sin dejarse vencer por él, capaz de demostrar que tenía un futuro, futuro que en buena medida pasaba por recuperar el pulso de la vanguardia artística.

La Roma de finales del siglo XVI contraponía el pequeño núcleo urbano arropado en el meandro del Tiber, al cinturón de murallas bastante bien conservadas que, extendido mucho más allá, recordaba su grandeza histórica. Era un diálogo dramático, planteado en unos términos irresolubles mientras continuara el vacío extendido entre uno y otro, lleno de gloriosos vestigios de la antigüedad, pero reducido entonces a la triste condición de yermo despoblado.

⁶ Anselmi, A., (2004), p. 89.

⁷ AGP. Buen Retiro, caja 11.730, expte. 9. Sobre los jardineros y demás oficiales desplazados desde Aranjuez al Retiro, Ariza, C., (1990), pp. 46-47.

Extensos descampados, pequeñas *vignas*, pero sobre todo terrenos incultos, malamente comunicados por la accidentada topografía, y carentes de agua, el agua que tan generosamente trajeran en su día los viejos acueductos.

Ese vacío, donde habitaban todos los estragos del tiempo, era territorio de la reflexión y la añoranza. Pero a finales del siglo XVI las cosas empezaron a verse de otra manera. A medida que Roma asumía su pasado y hacía de él historia, se libraba del peso abrumador de aquella carga. Aquel vacío dejó de ser un testimonio de decadencia y se convirtió en una oportunidad. Una invitación irresistible que determinará el futuro de la ciudad⁸.



Mario Cartaro, Urbis Roma Descriptio, 1575.

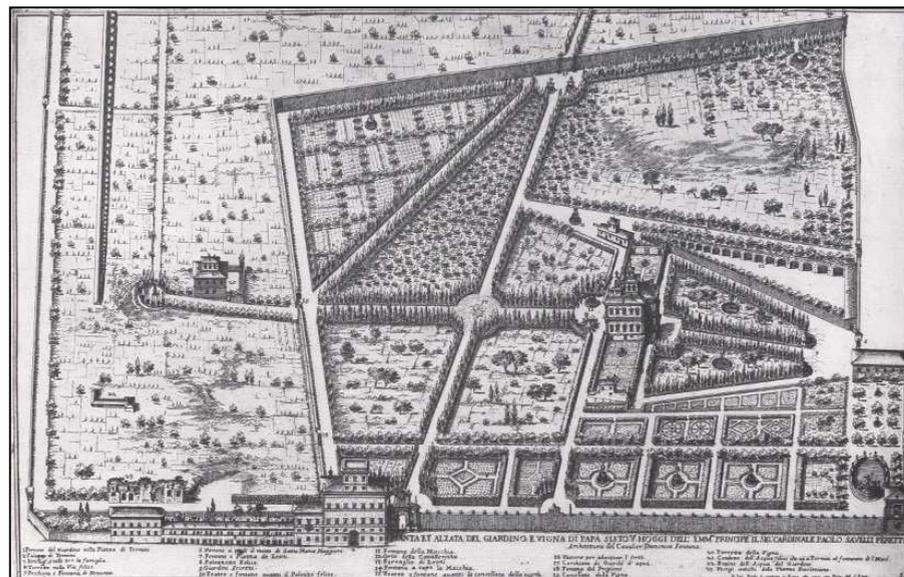
En la urbanización de ese vasto territorio tuvieron un papel determinante las grandes posesiones de recreo, empezando por la villa de los propios pontífices sobre el Quirinal o la que poco más allá será propiedad del cardenal Montalto, Felice Peretti. Ya antes de ser elegido papa con el nombre de Sixto V, el cardenal había empezado a adquirir terrenos en el Esquilino, entre las termas de Diocleciano y Santa María Maggiore. Luego, ya en el trono de San Pedro, el nuevo papa continuó, con más fervor y con más medios, la compra de tierras,

⁸ La mejor forma de seguir la evolución de la ciudad es a través del conjunto de planimetrías reunidas en Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma (1962). Especialmente la planta de Leonardo Bufalini en 20 hojas, de 1551 (CXLV), la planta grande de Mario Cartaro, de 1576 (CXXVI), la de Antonio Tempesta, en 12 folios, de 1593 (CXXXIV), la de Matteo Greuter, en 4 hojas, de 1618 (CXLV) y, como no, la de Giovanni Maggi de 1625 (CXLVII). Sobre esta última, la más cercana a la época que nos interesa, hay un detenido estudio de Borsi, S., (1990).

hasta hacer de esta posesión, cedida a su sobrino Alessandro Peretti Montalto, la mayor villa intramuros de Roma.

Coffin termina con ella su estudio sobre las villas romanas del Renacimiento, convencido de que la villa Montalto abre otro panorama⁹. El cambio de dimensión exige enfrentarse a problemas diferentes, ya no solo de cantidad sino de cualidad, que hacen precisos nuevos planteamientos. Ahora el jardín deja de ser una totalidad ordenada según simples principios geométricos. El control del territorio obliga a confiar en el trazado de unas calles y avenidas cuya disposición va a depender tanto de las características de la topografía como al reconocimiento de unos lugares singulares, bien caracterizados por su belleza natural, bien por su significado (allí donde cada piedra parece guardar un recuerdo). Lugares naturales o lugares artificiales, manipulados por la mano del hombre. Embellecidos con bancos, fuentes, esculturas o pequeños pabellones. Glorietas dibujadas con caprichosas geometrías, nichos que cierran perspectivas, estanques que resuelven encuentros. Los ejes se jerarquizan y entrecruzan, dejando entre ellos zonas irregulares con bosquetes y plantaciones. A la sorpresa del ojo se confía en gran medida el efecto de la composición.

Todavía quedan algunos jardines formales, pero éstos se esconden pudorosamente entre tapias, tendidas a los pies de casinos y palacetes, buscando encontrar, al arrimo de la arquitectura, algún resto de orden y regularidad.



Giovanni Battista Falda, Pianta et alzata del giardino e vigna di papa Sisto V, ca. 1670.

⁹ Coffin, D., (1979), pp. 365-369. Para su posible relación con los jardines florentinos del Boboli, Lazzaro, C., (1990), pp. 273-275.

Son edificios que, como bien señala el estudioso americano, ya no tienen el protagonismo, la capacidad de organizar en torno suyo la composición de una Villa Madama o de una Villa Giulia. Ahora son casi poco más que un ornato del parque, un elemento subordinado o periférico pues, con frecuencia, la residencia se acerca a los límites de la propiedad, sirviendo su presencia de portal, pero también de salvaguardia de la privacidad del interior.

Sixto V y su arquitecto Fontana operaron en la Villa Montalto de la misma manera que van a hacer en la ciudad. Porque, una vez en el trono, el papa ordenará la apertura de grandes avenidas que cosan los vacíos históricos entre el núcleo de la ciudad y los muros Aurelianos. Enfatizadas visualmente por los obeliscos, se trazan a través de los descampados uniendo los venerables monumentos del pasado para tejer una trama sobre la que se va a asentar el desarrollo de la Roma barroca. Y el jardín viene a reproducir, a escala reducida, esa manera de trabajar en la ciudad.

Paolo V Borghese encontró en el Quirinal una villa a la medida de su poder como soberano de la iglesia. Pero no quiso descuidar los intereses de su familia, a la que decidió legar además de un soberbio palacio en la ciudad, una villa suburbana que no desmereciera la de otros príncipes romanos. En 1574 había heredado de su padre una *vigna* extramuros, junto al llamado *muro Torto*, entre la Porta Pinciana y la Porta Flaminia y sobre esta modesta propiedad levantará una soberbia posesión. Las compras de los terrenos colindantes, efectuadas a nombre de sus hermanos, comenzaron nada más ser elegido papa el mismo año 1605. Llegaron por un lado hasta los muros Aurelianos y por otro hasta cerca del valle donde se levantaba Villa Giulia, el palacete construido a mediados del siglo pasado para el papa Julio III, junto al cual en el contemporáneo plano de Bufalini se señala la presencia de la *vigna* propiedad del cardenal Crescenzi¹⁰.

Fue entonces cuando la iniciativa pasó a manos de Scipione, el sobrino del papa. Hijo de una hermana, nacido Caffarelli, Pablo V le dio su apellido y un capelo cardenalicio. Scipione adquirió a partir de 1608 todos los terrenos extendidos hasta la vía Pinciana lo cual le permitía dotar a la propiedad de un acceso digno y comunicarla más fácilmente con la ciudad. La compra más importante la hace a los herederos del cardenal Dávalos, cuya *vigna* lindaba con la calle y con la que era propiedad de Ottavio Crescenzi¹¹.

¹⁰ Vine R. Cardl. *Crescentii*, dice la leyenda. El plano de Bufalini lleva la fecha de 1551. En la posesión se dibuja un pequeño casino, de muy poca entidad arquitectónica, lo que se entiende si se recuerda que el cardenal poseía también muy cerca de allí, pero ya intramuros, el casino Michiel, origen de lo que más tarde será la Villa Médicis.

¹¹ Gaddo, B. di, (1985), p. 102 nota 3. Se cita un documento del Archivo di Stato, relativo a la cesión, el 29 de abril de 1608, de la propiedad de Tommaso d' Avalos d' Aquino colindante con la *vigna* de Giovan Battista Borghes (hermano del papa), con la de Ottavio Crescenzi y con la vía pública. A esa propiedad añadió Scipione Borghese, un par de meses después otra adquirida de Sallustia Cerrini de' Crescenzi, con la que completó el conjunto de terrenos al norte de la heredad sobre los que ordenó construir el casino.

Sobre estos terrenos levantará Flaminio Ponzio el palacete destinado a residencia del prelado y también a albergar las extraordinarias colecciones de obras artísticas que empezaba a adquirir. Scipione, en vez de utilizar al arquitecto oficial de la corte pontificia, Carlo Maderno, prefirió valerse del artista flamenco que consiguió así introducirse en otras obras de tipo más o menos privado, emprendidas por la familia, como las de la capilla Paolina en Santa Maria Maggiore, donde Pablo V preparaba su enterramiento. Allí Ponzio no tuvo que inventar demasiado pues se limitó a seguir lo que se acababa de hacer al otro lado de la nave para enterrar a Sixto V Peretti. Nuestros dos papas, a los que hemos visto levantar las dos mayores y más celebradas villas romanas, descansarán así, enfrentados a uno y otro lado de la venerable basílica. Pero conviene recordar que éstas son las obras en las que Baglione nos dice que Giovan Battista Crescenzi tuvo una activa participación como superintendente de los trabajos decorativos. Por lo tanto es segura su relación con Flaminio Ponzio, y que a través del flamenco conocería de primera mano lo que se estaba haciendo en Villa Borghese, más aún cuando ésta se levantaba sobre terrenos que habían sido de su familia.

También a los Crescenzi perteneció la *vigna* junto a vía Salaria que después fue de los Orsini, pero que todavía figura entre los bienes patrimoniales de Virgilio, el padre de Giovan Battista. Quedaba junto a otra gran posesión, extendida hasta la muralla Aureliana, en la que ya en 1577, en el plano de Duperac, aparece representado el casino de Francesco Neri, después tan celebrado por albergar el famoso fresco de “La Aurora” del Guercino. Una y otra heredad fueron adquiridas a principios del siglo XVII por el poderoso cardenal Ludovico Ludovisi, sobrino de Gregorio XV, el papa que sucedió a Pablo V en el solio pontificio. Los Ludovisi consiguieron hacerse de esta forma con una extensa propiedad que llegaba hasta las mismas faldas del Pincio, sobre los antiguos *Horti Sallustiani*, siempre fértiles y más ahora, que se veían generosamente regados con las aguas traídas hasta esa parte de la ciudad por Sixto V. Convirtieron la antigua villa de los Orsini en su residencia principal y dejaron el Casino del Nero albergando una impresionante colección de esculturas de mármol y bronce.

RECUERDOS ROMANOS

Estas grandes villas romanas son el precedente más inmediato de lo que se va a hacer en el Retiro. En principio la idea es la misma, dotar al soberano de un lugar de recreo, al que pueda retirarse con su círculo más cercano, cuando las obligaciones oficiales se lo permitan. El secretario Monanni tenía claro ese papel del Retiro respecto *del palazzo vecchio* [el alcázar], *al quale pare che verrà questo a fare qui il medesimo che Montecavallo* [el Quirinal] *a San Pietro di Roma*¹². Por tanto, el nuevo palacio no se plantea nunca como una alterna-

¹² Informe del 3 de diciembre de 1633. Florencia, Archivio di Stato, Mediceo, filza 4959 fol. 1041.

tiva al alcázar, sino como su complemento. Nadie discutía que la residencia oficial era el palacio desde el que se gobernaba. Allí se hacían las ceremonias de Estado y tenían lugar las apariciones oficiales del monarca; allí estaban los Consejos, los ministros; allí también el trabajo y los problemas. Para el monarca, el Retiro es un alivio en sus obligaciones, imposible de encontrar entre los muros del alcázar. Un lugar donde saborear los encantos de la naturaleza y poder disfrutar con libertad de todos los atractivos con que la mano del hombre podía embellecerla. Por eso, más que en construir un edificio se pensó en adecuar un jardín, un refugio suburbano, fuera de los límites de la villa, pero junto a ella, como los espléndidos que a ambos lados de los muros romanos construyeran papas y cardenales.

Al Retiro se le ha denostado como ejemplo del despilfarro de los recursos públicos, puestos al servicio de la indolencia de un rey. Y es verdad, pero también lo es que representaba una manera distinta de entender la monarquía. La corte de Felipe IV no era ni la de su riguroso abuelo, ni la de su piadoso padre. Ni lo era, ni podía serlo. En ese momento la monarquía necesitaba otro brillo, porque también lo tenían las otras monarquías europeas. Sin ir más lejos, ahí estaban los papas. Tan necesaria como un estado que administrara eficazmente sus recursos, era una corona que deslumbrara con su riqueza a súbditos y rivales, que brillara espléndida en regocijos y espectáculos públicos. El Conde-Duque necesita un nuevo rey, no solo severo y piadoso, sino cultivado y que derrochara liberalidad, capaz de fascinar y seducir. Felipe IV no puede quedarse atrás y necesita un escenario distinto que le permita sacar la institución de los trasnochados usos de sus predecesores y volver a rivalizar en el competitivo panorama de las monarquías modernas.

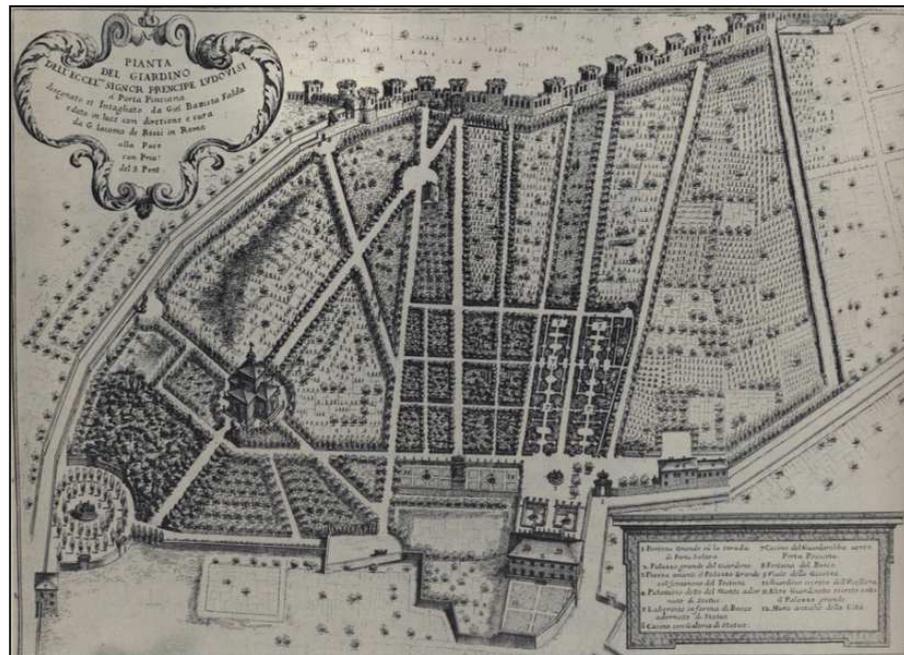
Olivares es, desde luego, el personaje que está detrás de estas ideas. Puede que también, en buena medida, fuera a él a quien se le ocurriera volver los ojos hacia Roma. No hay que olvidar que el futuro Conde-Duque había nacido allí, el 6 de enero de 1587, en los tiempos en que su padre, don Enrique, el segundo conde de Olivares, desempeñara el cargo de embajador ante la Santa Sede. Es verdad que de don Gaspar no se puede esperar que recordara nada, pues cuando tenía poco más de cuatro años de edad, el embajador fue relevado de su cargo para marchar como virrey a Nápoles. Pero si le faltaban recuerdos propios, seguro que más de un comentario oíría a su padre, tal vez de sus tormentosos encuentros con el enérgico Sixto V, o de la soberbia villa que se había construido el papa. El propio embajador, a su llegada a Roma, el 6 de junio de 1582, fue recibido en otra espléndida propiedad, la villa de los Médici, junto a la Trinità dei Monti, donde se le ofreció alojamiento mientras se le terminaba de adecentar un palacio en la ciudad.

Tal vez la presencia en Madrid de Francesco Barberini reviviera estos recuerdos. El culto Barberini, a falta de temas de estado más importantes que tratar, aprovecharía los paseos a solas con el valido, para ponerle al corriente de las novedades romanas, de los palacios, de las villas. Él mismo acababa de

adquirir, justo antes de emprender el viaje hacia Madrid, la posesión de los Sforza, junto al Quirinal, donde en los próximos años se levantaría el suntuoso palacio de la familia, en el que trabajaron los mejores arquitectos romanos. Seguro que algo comentaría con Olivares, y son conversaciones que después el Conde-Duque quizás volviera a recordar.

Evidentemente otro personaje en la corte con el que estas ideas pudieron ser temas de conversación era Crescenzi. Ya hemos visto cómo su familia poseía tierras donde luego se levantó la Villa Borghese, que el propio Giovan Battista vio crecer ante sus ojos. También que entre las heredades de su padre estuvo el casino de los Orsini, después residencia principal de la villa Ludovisi. Y aún más. La propia Villa Medici, aquella en la que se alojara el padre de Olivares a su llegada a Roma, fue en su día propiedad de aquel lejano y poderoso pariente, el cardenal Marcello Crescenzi. ¿Olvidaría el marqués de la Torre recordárselo al Conde-Duque?

El casino y la *vigna* de la Trinità dei Monti pertenecía a finales del siglo XV a Giovanni Michiel, sobrino del papa veneciano Pablo II. Encarcelado por orden de Alejandro VI, murió en 1503, probablemente envenenado, quedándose con la posesión el sobrino del nuevo papa, cardenal Ludovico Borgia. A mediados de siglo, tal vez tras su elección como cardenal en 1542, fue adquirido por Marcello Crescenzi que lo conservó hasta su muerte. Sus herederos se

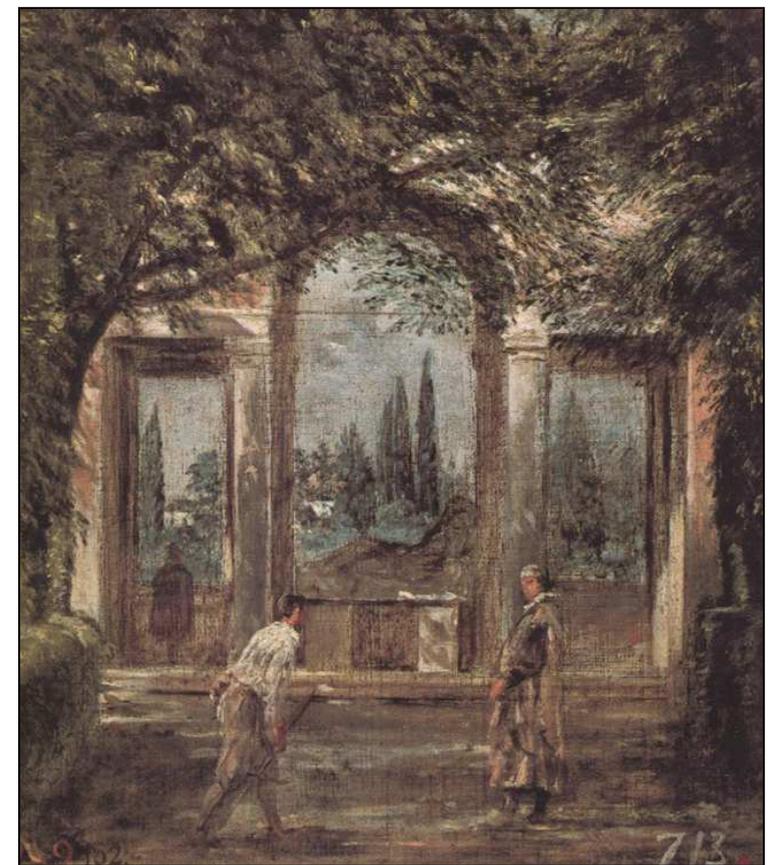


Giovanni Battista Falda, Pianta del giardino dell'eccelesimo signor Prencipe Ludovisi, ca. 1670.

deshicieron de la propiedad, vendida en 1564 al cardenal Ricci de Montepulciano, que ordenó rehacer el viejo casino Michiel, ya para entonces más conocido como casino Crescenzi. También compró una buena superficie de terreno al vecino monasterio de Santa Maria del Popolo, consiguiendo doblar la superficie de la antigua heredad.

Tras la muerte de Ricci, sus descendientes vendieron en 1576 la villa al cardenal Fernando de Médicis, hermano del Gran Duque. Este mandó reformar por completo el palacete y construir perpendicular a la nueva fachada levantada hacia el jardín una galería donde colocar la formidable colección de esculturas adquiridas a la familia Capranica¹³. Cuando esas obras estaban a punto de completarse llegó a Roma el flamante embajador de Su Majestad Católica, don Enrique de Guzmán, segundo conde de Olivares.

Crescenzi era desde luego uno de los que podía alentar en la corte madrileña el interés por las grandes villas romanas. Pero en el entorno del Conde-Duque había otra persona que tenía muy fresco su recuerdo, Diego Velázquez.



Diego Velázquez,
Vista del Jardín de la Villa Medici, 1630 (?)
Madrid, Museo Nacional del Prado, [P1211].

¹³ Andres, G.M., (1976) y (1991).

La carrera cortesana de Velázquez empezaba a prosperar cuando en septiembre de 1628 apareció Rubens en Madrid, fascinando con su personalidad al joven y talentoso pintor. Rubens representaba todo lo que el sevillano quería ser. Con sus modales exquisitos, que le permitían desenvolverse con soltura entre los grandes, y su gusto cosmopolita tan apreciado allá donde iba. En los meses que el genial flamenco pasó en la corte, Velázquez tomó una decisión: completar su formación fuera del provinciano mundo de los pintores cortesanos. Es verdad que las espléndidas pinturas de las colecciones reales, sobre todo los Ticianos, hablaban un lenguaje elocuente a los ojos de quien tuviera una sensibilidad despierta. Pero eso no era el final de una educación pictórica, sino al revés, el comienzo, una invitación para poder ver de primera mano las obras de los otros grandes venecianos, y las de Miguel Ángel y Rafael, atesoradas en los palacios vaticanos, tan elogiadas seguro por el marqués Crescenzi y ahora tal vez de nuevo ensalzadas por Rubens.

Dos meses después de que el pintor flamenco dejara Madrid para continuar sus negociaciones diplomáticas ante la corte de Londres, Velázquez obtenía licencia del rey para pasar a Italia. Marchó en el séquito de Alejandro Spinola, embarcando en Barcelona para llegar a Génova, atravesar el Milanésado y alcanzar Venecia, primera etapa de su viaje. De allí pasó a Ferrara, a saludar al cardenal Sacchetti, el antiguo nuncio, y siguió hasta Roma, ciudad en la que buscó la protección del cardenal Francesco Barberini, aquel cardenal legado, cuya presencia había tenido tan alterada a la corte madrileña. Cerca de un año permaneció allí Velázquez antes de emprender el regreso hacia Madrid, donde llegó en enero de 1631, trayendo consigo un buen número de cuadros, algunos de su mano y otros comprados. Parte, o todos, serían poco después adquiridos para ayudar a paliar las exigencias de la decoración del Retiro. Una primera compra se le hace en noviembre de 1633; otra en 1634, cuando se le pagan 11.000 reales, según la tasación que hace Francisco de Rioja, de 18 cuadros: *La Susana de Luqueto, un original de Basan, la Danae de Tiziano, el cuadro de Josefo, el cuadro de Vulcano, cinco ramilleteros, cuatro paisitos, dos bodegones*, aparte de dos retratos, uno del príncipe y otro de la reina¹⁴. Junto a las obras mayores, Cambiaso, Bassano, Tiziano, y sus dos propias composiciones, “La Túnica de José” y “La fragua de Vulcano”, destaca la presencia de los bodegones y los ramilleteros, tan queridos de nuestros coleccionistas, y frecuente objeto de los intereses de Crescenzi. Pero también esos *cuatro paisitos*, entre los que puede que estuvieran las dos pequeñas vistas de la Villa Médicis, conservadas en el Prado.

Son dos cuadros que algunos críticos han querido posponer a la segunda estancia romana de Velázquez, entre 1649 y 1651, atendiendo razones estilísticas,

¹⁴ Documento publicado por Cruzada Villaamil, G., (1885)

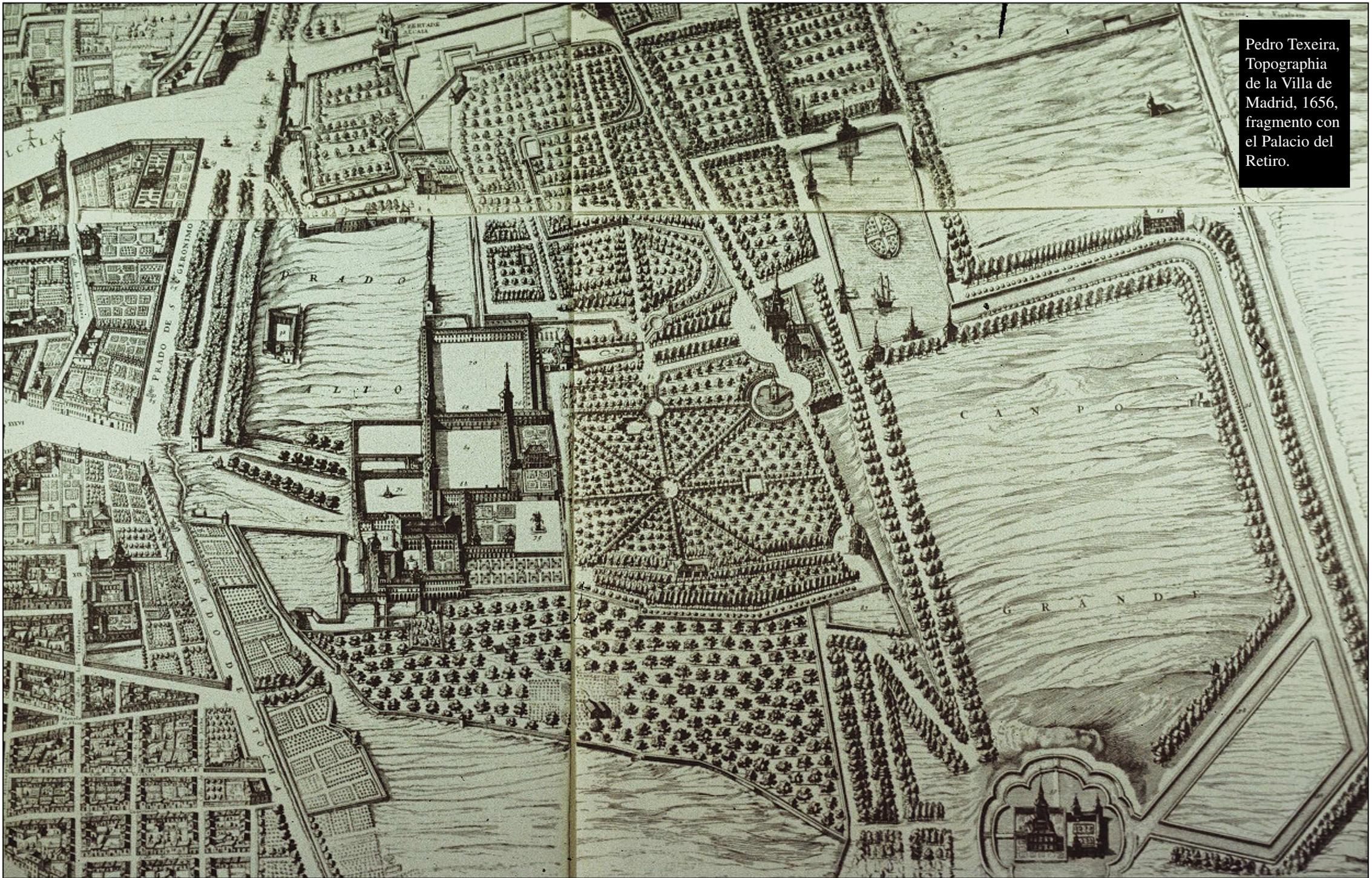
basadas en la extraordinaria libertad de la pincelada. Pero la mayor parte de los estudiosos velazqueños los sitúan en este primer viaje, apoyándose en las informaciones de Pacheco, que cuenta como Velázquez, *viendo el Palacio o Viña de los Médices, que está en la Trinidad del Monte, y pareciéndole el sitio a propósito para estudiar y pasar allí el verano, por ser la parte más alta y más airosa de Roma, y haber allí excelentísimas estatuas antiguas de que contrahacer, pidió al conde de Monte Rey, Embaxador de España, negociase con el de Florencia le diesen allí lugar, y aunque fue menester escribir al mismo Duque, se facilitó esto, y estuvo allí más de dos meses*¹⁵.

Habría sido entonces cuando habría pintado las vistas, tal vez parte del conjunto de los *cuatro paisitos*, vendidos para el Retiro. De los dos cuadros que han llegado a nosotros, uno, más elaborado, muestra el frente de la galería de las estatuas, dejando ver al fondo, entre los cipreses, la colina del Monte Parnaso, uno de los artificiosos atractivos del jardín de la villa. El otro, de pincelada más suelta, repite el tema de la serliana, aunque esta vez armando el frente de un pequeño pabellón, la *loggia de Ariadna*. Era un mirador levantado sobre el límite de la propiedad, encima de los muros Aurelianos, en cuyo interior se colocó esta popular escultura antigua, de la que, años después, en su segundo viaje a Italia, el propio pintor adquirirá otra versión con destino a las colecciones reales. La escultura introduce un toque clásico en la escena, pero interpretado con esa naturalidad desmitificadora, tan propia de Velázquez. La antigüedad es un ingrediente cotidiano, una compañía acostumbrada, como bien deja ver la actitud despreocupada de los personajes retratados junto a ella. Estos confieren a la vista el aire ligero y casual, propio de una *veduta* del natural. El arbolado del primer plano se entreabre para dejar ver la arquitectura que recorta con precisión el marco del paisaje. El soberbio y luminoso paisaje del fondo. El jardín de Villa Borghese¹⁶.

Al comienzo de las obras del Retiro, la imagen del paisaje romano estaba muy presente entre los consejeros artísticos de Olivares. La del paisaje idealizado de la antigüedad clásica recreada en los lienzos de Claude o de Poussin. Pero también la del paisaje real de las grandes villas suburbanas, nacido al calor de los cuidados de cardenales y pontífices. Esos eran los modelos que podían tentar al válido. Llevarle a pensar que, si un monarca de su tiempo necesitaba un nuevo escenario, en Roma iba a encontrar mejor que en ningún otro lugar las referencias desde las que poner en marcha sus propias ideas.

¹⁵ Pacheco, F., (1638, ed. 1990), p. 208.

¹⁶ Díez del Corral contrapuso la naturalidad de los paisajes de Velázquez con el idealismo de los pintados por Elsheimer, o la condición heroica de las composiciones de Poussin. Véase Díez del Corral, L., (1979), pp. 217-284.



Pedro Teixeira, Topographia de la Villa de Madrid, 1656, fragmento con el Palacio del Retiro.

La idea de disponer de un lugar donde pudieran celebrarse toros o juegos de cañas empezó a barajarse casi desde el principio de las obras del Retiro. El Conde-Duque convertirá ese deseo en un ambicioso planteamiento constructivo que alterará por completo la modesta idea inicial del palacio haciéndola derivar hacia una estructura arquitectónica mucho más compleja y extensa.

En realidad, esto no tenía por qué haber sido así pues plazas para espectáculos se habían levantado junto a palacios o casas de la nobleza como un complemento más, no distinto de cualquier otra de las construcciones del jardín. Sin necesidad de ir muy lejos podríamos ver la que el duque de Lerma había levantado dentro de su huerta del Prado, escenario de tan sonadas celebraciones.

Felipe IV, que siendo príncipe tantas veces acudiera a la propiedad del duque, quiso tras acceder al trono disponer dentro del recinto del alcázar de un sitio para celebrar los festejos de toros y cañas a los que era tan aficionado, y a finales de 1622 dio las primeras órdenes para allanar el terreno que se extendía al extremo del jardín de la Priora, cerca ya de donde se abrían las barranqueras del arroyo de Leganitos. De momento poco se hizo, poco más que discutir quien iba a pagar las obras, pero la llegada del Príncipe de Gales en la primavera del año siguiente precipitó el inicio de la construcción.

Los trabajos podían parecer sencillos, pero los complicaba la naturaleza quebrada del sitio cruzado por una profunda vaguada desagüe natural de aquella parte de la ciudad cuyo relleno ocasionó muchos problemas. Al final se terminó por construir una enorme alcantarilla para drenar las aguas consiguiéndose explanar una superficie de unos 327 por 213 pies, algo menos de lo que tenía la Plaza Mayor, pero suficiente para un recinto destinado solo a la corte. El lugar se cerró mediante tapias que definieron su perímetro y, en 1626, otro ilustre visitante, el cardenal Barberini, pudo contemplar allí *una carrera de sortija que hacia el embajador del Emperador con otros caballeros*, en la que participaron también cuatro de los integrantes del séquito del legado. Terminada la prueba de la anilla, se corrió la del sarraceno y, aunque el secretario del prelado, Cassiano del Pozzo se entretuvo en narrar muy pormenorizadamente todo el festejo, su juicio es bastante negativo: *Uno no pudo clavar el estoque, el otro no corrió con demasiada gracia, a otro a mitad de la carrera se le cayó el sombrero y del otro se dijo que había perdido el estribo*¹⁷.

Aparte de las tapias que la cerraban y sobre las que a veces se levantaban improvisados graderíos, el único aposento permanente que tuvo la nueva Plaza

¹⁷ La fiesta tuvo lugar el 22 de julio y Barberini la vio, junto al Conde-Duque, que actuaba de juez. A pesar de la impresión que se pueda sacar de sus comentarios, Cassiano, casi siempre parco en describir lo que ve, narra con todo tipo de detalle la jornada, señal del interés con el que siguió el festejo. Anselmi, A., (2004), pp. 272-274.

de la Priora fue el mirador levantado en uno de los laterales para los regidores de la Villa. Se trataba de una concesión excepcional, debida a que al final el dinero para las obras había salido de sus caudales y los regidores, conscientes del privilegio, encargaron a Gómez de Mora la construcción de una tribuna cubierta desde la que poder contemplar los festejos. De estos dan buena cuenta las crónicas contemporáneas y los numerosos pagos registrados en los archivos. La visión un poco negativa que nos dejó Cassiano la podríamos compensar con la brillante jornada de la lucha de fieras, celebrada el 13 de octubre de 1631, en la que el propio monarca terminó por derribar de un certero disparo al toro, victorioso sobre los leones, tigres y osos, de la que don José de Pellicer recopiló una brillante antología, bajo el título de *Anfiteatro de Felipe el Grande* con los elogios que a la ocasión dedicaron 89 poetas de la corte¹⁸.

La plaza de la Priora compartió, junto a la plaza Mayor y la del Retiro, la fortuna de haber sido escenario de muchos de estos lances tan característicos del mundo barroco. Pero cada una tenía sus peculiaridades y si la plaza Mayor permitía al pueblo disfrutar la presencia de su soberano la de la Priora tenía en cambio un uso mucho más reservado, oculta al extremo de los jardines del alcázar.

Aunque los aposentos del rey se encontraban justo al otro lado del edificio abiertos a la nueva y monumental fachada levantada por Gómez de Mora, el valido tenía pensado cómo atraer al monarca a su propio terreno. El brusco desnivel tras la fachada norte del edificio había obligado a construir, bajo los patios, unos cuerpos asotanados (los llamados pisos de bóvedas) para salvar la diferencia de cota hasta alcanzar el nivel del piso bajo del alcázar. Se trataba de espacios inutilizados, echados a perder, hasta que Olivares se dio cuenta de sus posibilidades, y mandó arreglarlos para convertirlos en lo que se llamaría el Cuarto Bajo de Verano, un aposento dentro de palacio donde el rey pudiera pasar los rigores del estío. El nuevo Cuarto Real se organizó en dos plantas superpuestas, siempre por debajo del piso de los patios, abriendo su fachada a un jardín aterrazado y más abajo, a la plaza de la Priora y al parque, donde el ministro había dispuesto todo tipo de recreaciones para el soberano: el Picadero, el Juego de Pelota, los jaulones de las Aves y unos discretos jardines.

Felipe IV le cogió enseguida gusto a las nuevas estancias en las que se refugiaba siempre que quería escapar de las obligaciones de la vida oficial y las decoró sin escatimar gastos; bajo la dirección de Gómez de Mora los escultores labraron molduras de mármol en los huecos de puertas y ventanas, mientras las pinturas de Colonna y Mitelli acabarían poblando de dioses sus bóvedas. En el

¹⁸ Carducho lo describe así: *Aquel estupendo tiro de arcabuz disparado por Su Magd. al mas valiente toro que jamas se ha visto (quando vitorioso de los leones, tigres, osos y de las otras fieras arrogante bufava), y le dio en la frente, que no se reconocio tiempo entre el herir, y la muerte; caso de todos tan admirado, que obligo a emplear las coronadas plumas en poemas grandes a quien procuro imitar el Parnaso: de que la estampa nos dio copia en un libro intitulado, "Anfiteatro y Tiro del Rei".* Carducho, V., (1633, ed. 1979) pp. 427, 428.

interior suntuosos muebles alhajaron las piezas adornadas con alguno de los mejores cuadros de la colección real, entre ellos, como es bien sabido, las Meninas de Velázquez¹⁹. Carducho describió elogiosamente estos espacios justo cuando se empezaban las grandes obras del Retiro: *Vi las bovedas que se han reedificado debaxo de los planos de los patios, que tienen vistas al Cierzo, comodidad que se ha hallado para las personas Reales los veranos, y estan aderezadas con muchas Pinturas. Admirome la fabrica, por estar compuesta de aposentos baxos, y oscuros, que estavan inhabitables, y agora es una agradable y mui comoda habitacion (tanta fuerza tiene el poder, y el Arte)*. Los caprichos del destino harían que fuera allí, en su alcoba del Cuarto bajo de Verano, donde años después fallecería después Felipe IV²⁰.

La plaza de la Priora explanada bajo estos aposentos se construyó a la vez que ellos y no puede entenderse al margen de lo que significaban, como deseo de ofrecer al soberano una alternativa que aliviara sus deberes públicos. Era una tentativa de encontrar dentro del propio alcázar lo que muy poco después se va a buscar, con otros medios y otras posibilidades, en el otro extremo de la ciudad.

La plaza extendida frente al palacio, el Campo del Rey, sirvió también en alguna ocasión como eventual escenario para las fiestas de los toros. Quizás a la larga esa era una posibilidad que no se descartaba, pero hacía años que la construcción de la nueva y monumental fachada barroca tenía empantanado aquel lugar. No obstante, en 1618, estando la Plaza Mayor de la Villa en obras, se probó a levantar allí unas improvisadas tribunas de madera que permitieran cerrar el espacio, adaptándolo a las irregularidades del suelo y al sitio disponible entre los corralones y cercados donde se guardaban los materiales. Tal vez lo más interesante de la experiencia fue que para la familia real se dispuso una tribuna ante el antiguo pórtico, en el espacio que quedaba entre las dos viejas torres medievales, justo en el lugar donde muy poco después se va a levantar el Salón de los Espejos²¹.

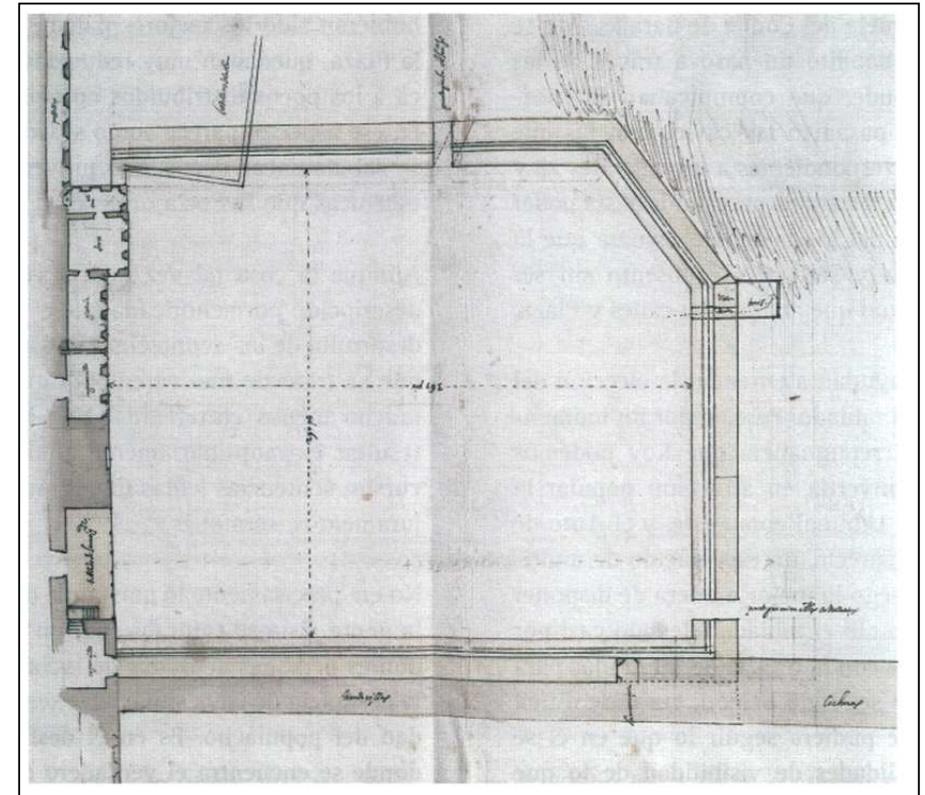
Pero el palacio estaba apartado del corazón de la ciudad y las obras de su nueva fachada se prolongaron todavía muchos años. Si aquella posibilidad se llegó de verdad a considerar, la terminación en 1620 de la Plaza Mayor daría a la Villa el mejor y más espectacular de los escenarios deseados. Las planimetrías de la ciudad reflejan el contraste con el que su contundente geometría se

¹⁹ Estos apartamentos quedaron intactos cuando en 1734 ardieron los aposentos principales del palacio, y eso permitió recuperar sin daño toda la pintura que albergaban. La descripción de las mismas puede verse en los inventarios, tanto en el de 1686 publicado por Bottineau, como en el de la testamentaría de Carlos II publicado por Fernández Bayton o en el de 1666 recientemente estudiado por Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo

²⁰ V. Carducho, 1633 (ed. 1979) p. 247.

²¹ Tablados similares volvieron a montarse en 1633 y 1634, este último correspondiente a las fiestas que allí se hicieron para la princesa margarita de Saboya, duquesa viuda de Mantua. Biblioteca del Palacio Real, mss. II/ 1606 bis.

recorta sobre el entrecruzado discurrir de las calles medievales y cómo la uniformidad de sus construcciones refuerza la singularidad del trazado. Durante un momento, la anarquía natural que gobierna la imagen urbana queda en suspenso, y el escenario urbano se dignifica dejando de lado la imagen desarrapada de las casas a la malicia para revestirse con las mejores galas cortesanas. Un espacio artificial, regular y ordenado, dará forma a aquel lugar privilegiado.



Juan Gómez de Mora, *Planta de la plaza levantada frente a la fachada del Alcázar*, 1618. Madrid, Biblioteca de Palacio, Sig. II/1606 bis, fol. 20r.

La proporción entre la superficie de suelo liberada y la altura de las fachadas cierra el espacio para convertirlo en un formidable teatro donde escenificar la presencia del soberano. Mientras Gómez de Mora despliega en el frente del alcázar toda la parafernalia de pilastras y frontones encargados de representar la imagen del poder absoluto de una inmensa monarquía, en la Plaza el ladrillo reemplaza a la piedra, y la repetitiva sucesión de balcones busca el anonimato de cualquier graderío. Es lugar del pueblo y para el pueblo donde este libremente disfruta el espectáculo de ver aquel soberano benevolente, rodeado de

todo el brillo de su corte. La Plaza, cerrada sobre sí misma, convertía este encuentro en algo extraordinario, dándole a la ciudad su propio Colosseo, donde cualquier fiesta podía convertirse en un espectáculo capaz de competir con los más brillantes de la antigüedad. La arquitectura hacía el milagro, trasantando las poderosas bóvedas romanas en modestos frentes de ladrillo y revoco, y los graderíos, en soportales y balcones.

UN PALACIO Y UNA PLAZA

La construcción del palacio del Retiro se lleva a cabo entre mediados de 1632 y finales de 1635. Un lapso de tiempo tan breve que, normalmente, debería llevarnos a considerar el resultado final del edificio como una unidad de conjunto. Sin embargo, basta una rápida mirada a los planos para entender que eso no fue así, que nunca hubo una idea general que dirigiera el desarrollo de las obras. La desordenada disposición de su arquitectura sugiere más bien una sucesión de etapas superpuestas, que invita a tratar de individualizar las distintas actuaciones y a considerar la manera en que cada una de ellas pudo ir condicionando las propuestas posteriores.

En el entorno de Olivares parece como si las ideas fluyeran, atropellándose unas a otras sin tiempo de ser sometidas a la disciplina de un orden. El Conde-Duque se entusiasma con todo y todo quiere hacerlo. Y la arquitectura, mientras se construye, tiene que ir, en la medida que puede, absorbiendo las continuas novedades. Sorprende la capacidad de Carbonel, que debía ser el que al fin y al cabo tenía que lidiar con las trazas para, entre tanta improvisación, encontrar respuestas coherentes y conseguir hilvanar una arquitectura que, a veces, nos sorprende todavía con retazos de indiscutible calidad.

Para la jura del Príncipe Baltasar Carlos, el domingo 7 de febrero de 1632, la principal dificultad que hubo que resolver fue la del alojamiento de la reina y de sus damas, pues en principio el monarca quedaba bien aposentado en las dependencias de su cuarto. Se empezó por tomar a los Jerónimos la crujía más oriental del claustro, aunque evidentemente eso no era suficiente, así que se construyó una galería perpendicular, tal vez entendida incluso, en un primer momento como de una sola crujía, la llamada galería de Toledo, un cuerpo flanqueado por dos torres. Pero si no se concibió doble, inmediatamente fue trasdosada hacia el norte con una segunda crujía conocida después como galería del Príncipe, nombre con el que se terminó por designar al conjunto de todo el nuevo ala. Con estas obras, la reina y su séquito disponían de espacio suficiente para estar bien alojados, pero el nuevo aposento quedaba aislado respecto al del monarca, separados por la cabecera del templo. De manera que se levantó otra galería trasdosando el presbiterio, para ayudar a establecer una comunicación más fluida que mejorara la relación entre los cuartos del rey y de la reina.



Juan de la Corte, *Fiesta de Cañas en la Plaza Mayor*, ca. 1623.
Madrid, Museo de Historia, inv. 3422.

Así se formó una escuadra, con una composición relativamente regular en sus fachadas, que comenzaría a cerrar el posteriormente llamado patio o jardín del Caballo. Puede que estas galerías fueran los dos apartamentos, construidos a lo largo del verano y otoño de 1632, de los que habla el secretario Monanni, como ya terminados en enero de 1633: *Già sono alzati e coperti due grandi appartamenti distinti di pianta l'uno dall'altro et non manca se non perfezionarli per di dentro, che a primavera si potranno cominciare ad habitare*²². No puede descartarse de todas formas que las obras fueran más avanzadas, y que el segundo apartamento de que habla el florentino pudiera tener que ver ya con el ala que, al otro lado del patio, se enfrentaba a la Galería del Príncipe. Este fragmento de arquitectura es el más conflictivo del palacio. Los tardíos dibujos de Carlier, de principios del siglo XVIII, que son el testimonio planimétrico más antiguo que conservamos, muestran allí una triple crujía, lo que en términos arquitectónicos significa asumir la cuestionable solución de dejar sin luz natural toda una ristra de habitaciones intermedias. Algo que sugiere que aquí nos encontremos también ante una superposición de actuaciones que no sabemos cómo ni por qué hubieran precipitado tan inusual resultado. Tampoco ayuda en nada a poder entender la razón de tan discutibles decisiones, lo mal trabadas que quedan estas crujías respecto al patio del Cuarto del Rey, cuando eran su

²² Bernardo Monanni, informe del 15 de enero de 1633. Florencia. AS. MdP, filza 4959, fol. 571.

natural prolongación²³. Esta parte del palacio sufrió un incendio bastante aparatoso, el 20 de febrero de 1640, pero la rapidez con la que se repararon los daños, no parece revelar reformas estructurales, de manera que no hay por qué suponer que lo recogido por Carlier no corresponda a lo levantado en aquel primer momento²⁴.



Domingo de Aguirre, *El jardín del Cavallo en el Buen Retiro*, 1778
Madrid, Biblioteca Nacional, Dib. 14/48/49.

Por tanto, tal vez fueran estas dos alas enfrentadas, que cerraban el jardín del Caballo, los dos apartamentos descritos por Monanni, que en primavera quedarían ya en condiciones de ser habitados. Las obras del palacio del Retiro podían haber terminado aquí. De hecho, en lo que concierne al alojamiento de las personas reales, con la construcción de estos apartamentos, el palacio quedaba terminado. Y sin embargo, pocos meses después, en mayo, el secretario florentino hablaba de cómo se emprendían nuevas e importantes obras en las que trabajaban un enjambre de obreros. Se había desmontado el jardín formal recién plantado al norte del Cuarto del Rey, y trasladado la pajarera de Olivares, *perchè vogliono hora, che quivi sia piazza, dove si possino far feste di tori et canne, che sieno commode a vedersi dalle stanze del Re*²⁵.

²³ Los planos de René Carlier, levantados en 1712, cuando Felipe V pidió a Robert de Cotte proyectos para ampliar el Retiro o levantar en su lugar un nuevo palacio, se encuentran en París, en la Biblioteca Nacional de Francia. Bottineau, Y., (1958) pp. 117-123.

²⁴ Hay una detallada descripción de los daños causados por el incendio, que termina así: *Lo que se quemó fueron los quartos altos del Rey y Reyna, quarto de las Damas, que fueron dos liengos de la plaça de las fiestas. Los Frayles de San Gerónimo, porque se comunicava ya el fuego con su convento, le atajaron con derribar un pedaço del.* Biblioteca Nacional, Mss. 2370, fols 173-181.

²⁵ Informe de Monanni del 14 de mayo de 1633. Florencia. AS. MdP, filza 4959, fol. 715.

Este, “desde su habitación”, nos recuerda la manera en que el monarca podía ver las fiestas en la plaza de la Priora, desde un balcón al extremo de su cuarto, en el aposento bajo de verano. Evidentemente, el modelo de la plaza del alcázar estaba presente, pero también el de la propia plaza Mayor, pues Olivares, fruto típico de su desmedida voluntad, pensaba no dejar la plaza simplemente tapiada, como la de la Priora, sino rodearla de construcciones, que permitieran acomodar holgadamente a consejos, tribunales y oficios, en fin, toda la corte que es la que, al fin y al cabo, daba brillo a los espectáculos.

Y de ahí vendrían los principales problemas. Porque la plaza del Retiro no era un patio. Tenía dimensión de espacio urbano. ¿Cómo encerrar un espacio de esa dimensión dentro de la estructura de un palacio? ¿Cómo conseguir mantener las relaciones que garantizaran la coherencia del conjunto, su estabilidad formal? Esas son las dificultades a las que Carbonel tendrá que enfrentarse. Va a partir de una plaza de geometría cuadrada, de unos 275 por 275 pies (cerca de 77 metros de lado). Aproximadamente la misma superficie de la Priora, aunque aquella fuera de proporciones rectangulares, algo más estrecha, pero también más larga. Para arropar ese espacio, el arquitecto proyectará un gran salón, frontero a los aposentos reales, comunicado con ellos a través de dos largas galerías dispuestas en sus extremos, que terminarán de cerrar los otros costados de la plaza.

Es una solución peculiar. Porque, si en principio, parece que la geometría del cuadrado pudiera haber invitado a tratar de envolver en una misma respuesta los tres lados que quedaban por construir, Carbonel en cambio prefiere optar por un diálogo de arquitecturas enfrentadas. El gran salón se convierte en un espacio autónomo, lejos del núcleo del palacio, lejos de las habitaciones del monarca. Precariamente relacionado con ellas, a través de unas galerías inacabables, pasadizos sin otro uso posible que respaldar los frentes de la plaza, sirviendo de antepalcos a los consejos e instituciones, que corrían con los costes de la obra, para que pudieran descansar durante la celebración de los espectáculos. La posición del salón desafía cualquier lógica funcional. Es cierto que el crecimiento del palacio había buscado hasta entonces solo resolver el alojamiento de las personas reales, sin plantearse espacios de recepción o aparato. Pero si se pensaba que había llegado el momento de contar con un salón, el lugar para ello parece que debería haber sido otro, cualquiera más cercano a los aposentos de los monarcas.

Que el Salón de Reinos termine construyéndose donde se hizo, a manera de un pabellón independiente, explica cómo en el Retiro se relajan los usos protocolarios. En realidad, el salón no deja de ser como las ermitas, los estanques o los “teatros” dispersos por los jardines. Un lugar para acoger diversiones y espectáculos al que se acude, en este caso no por una calle enramada, sino por una galería cerrada. Pero de la misma manera que para entonces en los jardines la escala se había vuelto más ambiciosa, con la construcción del estanque grande, el río y la ermita de San Antonio, también la plaza y el salón de Reinos, introducen en el plano del palacio un cambio cualitativo. Basta contemplar la

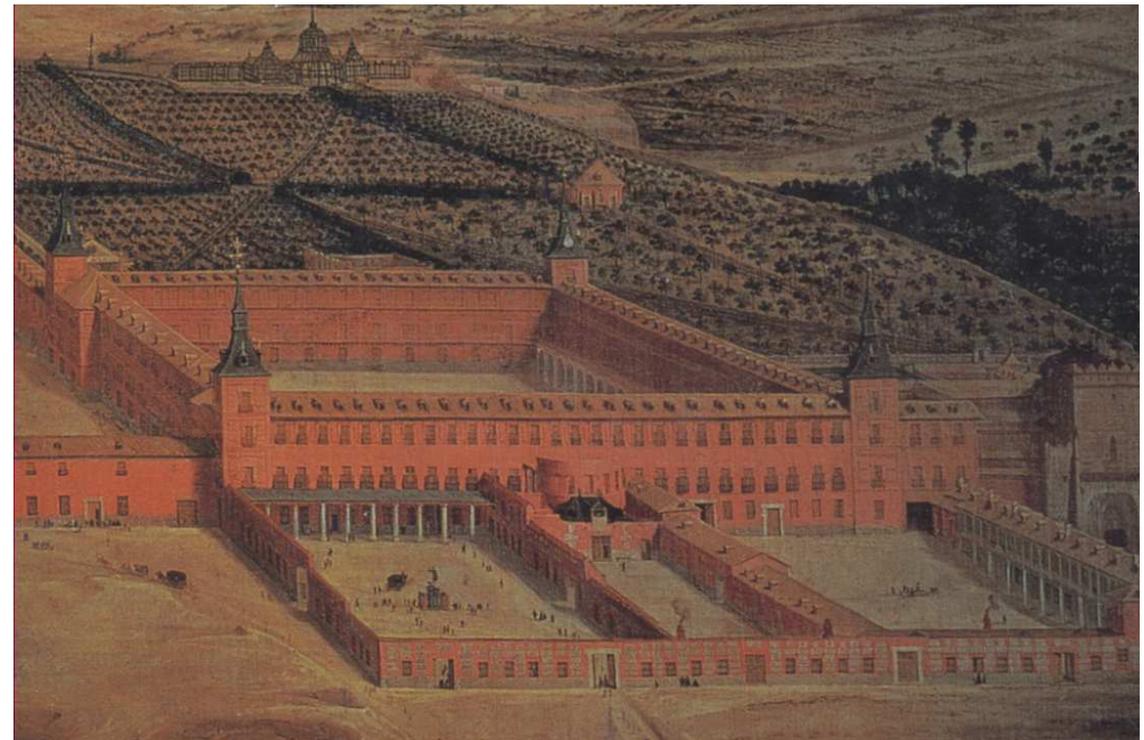
diferencia entre la contundencia formal de su arquitectura y el laberinto de pequeñas estancias en que se alojan los monarcas. Por primera vez dentro del palacio se tiene la sensación de que la arquitectura toma el mando. Que consigue zafarse de las prisas por atender las solicitudes inmediatas y puede concebirse de otra manera, atendiendo sus propias razones. Razones compositivas y de orden formal.

El informe de Monanni del 14 de mayo de 1633, comunicando que se está empezando a trabajar en la plaza, describe en realidad unas obras que ya debían ir bastante avanzadas. Porque ese mismo año pudieron celebrarse en el Retiro las fiestas de San Juan: *La vispera de san Juan deste año de 633, Sus Magestades se fueron a San Geronimo a olgarse esta noche en la cassa del Buen Retiro a donde les hiço la fiesta el conde y la condessa de Olivares con comedias y mascararas de los paxes del Rey y Sarao de las damas. Hiço Su Magd. hacer para esta noche ocho carricoches de un caballo para andar por el sitio con la Reyna y las damas en los demás*²⁶. Desde luego los paseos en coche por los jardines fueron parte del entretenimiento, y es posible que alguna de las comedias o de las máscaras se celebraran en la ermita de San Juan, residencia de Olivares. Pero sabemos que, al menos una, con escenografía de Lotti, se pudo representar ya en el nuevo salón, y que después los monarcas caminaron hacia sus apartamentos, recorriendo junto a los invitados, la galería que daba hacia el Prado²⁷.

Los trabajos avanzaron con vertiginosa rapidez, estimulados por un Felipe IV que aguardaba con impaciencia los festejos prometidos para solemnizar la inauguración oficial de la nueva residencia. El rey hubiera querido que coincidieran con el cumpleaños del príncipe, el 17 de octubre, pero Crescenzi advirtió que era mejor esperar, dados los riesgos que se corrían, ante la esperada afluencia de público, estando aún las fábricas tan recientes. Mientras tanto, la nueva dimensión que las obras van tomando obliga al monarca a dictar una provisión para dotar a la casa de oficiales que la atiendan. Una primera cedula, emitida en junio, resulta rápidamente insuficiente y tiene que volver a ser modificada en noviembre. La organización administrativa se va estructurando, y mientras Carbonel ve reconocido su papel, amparado ahora por el título de maestro mayor, el de Crescenzi termina de difuminarse al quedar repartidas la

²⁶ Biblioteca Nacional, Mss. 9404, *Diferentes sucesos y noticias desde el año de 1629 hasta el año de 1636*. El 8 de febrero se había dado el orden para que la ermita de San Juan sirviera como vivienda fija a los alcaides del Retiro. AGP. Buen Retiro, Caja 11.737, expte. 43.

²⁷ *Nella quale [la fiesta de San Juan] Sua Maestà al nuovo giardino et habitazione che si fà a San Girolamo, si compiacque d'ordinare una commedia all'uso d'Italia, cioè rappresentata all'improvviso con molte facezie, però dai comedianti publici scelti tutti i migliori. Et la scena e teatro in una galleria grande che resta finita, fu tracciata da Cosimo Lotti ingegnier fiorentino, di diverse prospettive boscherecce et lontani, che fece vista assai dilettevole. Doppo questa comedia, che finì poco innanzi giorno e fu solamente per la Regina, dame et signori principalli della Corte, le Maestà loro scesero di quivi al nuovo corridore che han fatto tra il sudetto giardino et il Prato, dove erano moltissimi cocchi et musiche, come son sempre in tal notte*. Informe de Bernardo Monanni, 25 de junio de 1633. Florencia. AS. MdP, filza 4959, fol. 791.



Jusepe Leonardo (atr.), *El Palacio del Buen Retiro* (frag.), 1636-1637
Madrid, Patrimonio Nacional, Inv. 10010009.

recepción y distribución de fondos, entre el teniente de alcaide, Antonio Carnero y el tesorero, Sebastián Vicente, cuyas competencias regula Olivares en sendas instrucciones particulares²⁸.

Las fiestas de inauguración puede que fueran la última ocasión donde la presencia de Crescenzi se dejara notar. El embajador Francesco de' Medici informaba a finales de noviembre que todo estaba preparado, las libreas ya listas y todo lo demás necesario para los festejos que estaba previsto celebrar en la nueva plaza²⁹. Por fin, el lunes 5 de diciembre, *conforme si era già determinato, si cominciarono le feste nel Buon Ritiro, perchè era bonissimo tempo ...*

²⁸ La primera cédula sobre los oficiales que debían servir es del 3 de junio de 1633. La segunda, del 22 de noviembre, revocando lo dispuesto en la anterior. AGP. Buen Retiro, Caja 11.730, exptes. 12 y 13. Las instrucciones particulares y nombramientos de Olivares, en el expte. 31.

²⁹ Francesco de' Medici a Andrea Cioli, 19 de noviembre de 1633. *Si credeva che questa sera il Re dovesse albergare per la prima volta nella nuova casa del Buon Ritiro, ma non è seguito, forse perchè la muraglia non è ben asciutta. Tutte le stanze per lo più si vanno accomodando con mobili molto ricchi, che si cercano con straordinaria fretta et diligenza. La feste de tori et canne che si ha da fare in un cortile della medesima cassa, si è prorogata, mediante la mala stagione che corre, per qualche giorno, ma le livree et altre cose necessarie sono tutte all'ordine*. Florencia. AS. MdP, filza 4959, fol. 1.024.

si corsero i tori et le canne reali a contemplazione degli anni della Regina. Al día siguiente, el martes, *si corsero solamente tori fino a 15 per sodisfazione del popolo, che godesse più del Buon Ritiro*³⁰. No hacía ni dos años desde que comenzaran las obras de adecuar los aposentos de San Jerónimo para la jura del príncipe, unas obras en apariencia menores, pero cuyas aspiraciones habían ido creciendo hasta desembocar en este sorprendente “teatro”, con el que ahora se maravillaba a la corte y se pasmaba al pueblo.

El frente de la galería, la fachada que miraba a la ciudad, tenía 27 huecos entre las dos torres, tantos vanos como la fachada del alcázar. Al interior de la plaza quedaban 25 vanos por panda, un total de 100 balcones. Pero no todos se abrieron en los dos pisos. Arriba sí, pero en la planta principal, solo se abrió uno de cada dos huecos, en total 13 balcones por panda. El porque de esta propuesta no hay que buscarlo en la plaza. Concebida como un teatro para fiestas, los balcones eran la platea, y cuantos más, mejor. Bastaba con mirar el modelo de la Plaza Mayor, donde se había repetido el mismo ritmo uniforme de huecos en todas las plantas. De manera que la razón para que se espaciaran los balcones del piso principal hay que buscarla en el interior, en el Salón, pues es evidente que allí es donde había que encontrar la solución que luego se repetiría en los frentes de los corredores. Dejar menos balcones significaba disponer de más pared y por tanto de más posibilidades para organizar el espacio interno, para poder por ejemplo pensar en desarrollar un programa decorativo.

Una última consideración a propósito de la anómala solución de colocar el único salón del palacio al otro extremo de la plaza, tan alejado de las estancias de los soberanos. Tanto los balcones del Salón de los Espejos del alcázar que abren sus huecos en el eje de la nueva fachada del alcázar para asomarse al Campo del Rey, como los de la Casa de la Panadería sobre la Plaza Mayor de la Villa o estos del Salón de Reinos sobre la plaza del Retiro, miran a mediodía. Puede pensarse en una casual coincidencia. Pero en aquel mundo de sutiles referencias propio de un tiempo y una cultura, no debe dejarse pasar por alto cuanto esto tiene de simbólico en un monarca, Felipe, cuarto de su estirpe, al que se quiere ver como cuarto planeta, como Rey Sol.

DEL SALÓN DE LOS ESPEJOS AL SALÓN DE REINOS

La llegada en 1628 de Rubens a la corte dio un nuevo impulso a la decoración del Salón de los Espejos, la nueva pieza de aparato levantada por Gómez de Mora en el centro de la fachada del alcázar. En cualquiera de las

Al día siguiente, el domingo 20 de noviembre, *si provò in forma il giuoco di canne che si a da fare nel nuovo Ritiro, et il Re intervenendovi, comandò et guidò con la solita destrezza le sua prima quadriglia.* Aviso de Monnani, 26 de noviembre de 1633. Florencia. AS. MdP, filza 4959, fol. 1031.

³⁰ Informe de Monnani, 10 de diciembre de 1633. Florencia. AS. MdP, filza 4959, fol. 1.060.

capitales europeas que esos años visitó, París, Londres o Madrid, la presencia de Rubens deslumbraba. Aquí se le vio como el artista capaz de renovar las glorias pasadas de los pinceles de Ticiano. De recuperar el protagonismo en un terreno donde se jugaba buena parte del prestigio personal del soberano y que, por lo tanto, un ministro responsable debía tratar como tema de estado. El Conde-Duque sabía lo importante que era cuidar estos asuntos y estaba dispuesto a dedicar los esfuerzos que fueran necesarios para que Felipe IV pudiera jugar ahí el papel que le correspondía.

Rubens puso en evidencia como los pintores del monarca se habían quedado en este terreno algo desfasados y no estaban a la altura de las circunstancias. Sólo Velázquez consiguió seducir con su genio al maestro flamenco y siguiendo su consejo, tanto el pintor como sus patronos se dieron cuenta de que nunca se podría dar suficiente satisfacción a las exigencias de un arte de corte sin haber pasado por el aprendizaje de una formación italiana. Rubens entregaba el testigo a Velázquez que marchó a Italia, no sin que su viaje dejara de levantar alguna suspicacia. Un viaje que era una oportunidad, pero también tenía algo de convalidación, de ratificar que estaba a la altura de lo que se esperaba de él. Para el pintor significaba la oportunidad de consolidar su posición, demostrando que está en condiciones de hacer frente al reto de recuperar el lustre artístico de la monarquía, asumiendo la responsabilidad de dirigir tanto la decoración del Salón de los Espejos como la del Salón de Reinos en el palacio del Retiro. Olivares podía dormir tranquilo, en la seguridad de que no necesitaba otro pintor para dar forma a sus deseos.

La decoración de los escenarios donde se desarrolla la vida cortesana refleja unos intereses compartidos en una y otra de las capitales barrocas, intereses que cada una interpreta a su manera. En Madrid, el Salón de los Espejos del alcázar es el salón de un coleccionista. Allí no hay necesidad de expresar las glorias del pasado o los triunfos del presente. Hablan por sí mismos los soberbios retratos dinásticos, estratégicamente situados sobre los ejes de las puertas. Pero establecida esa secuencia, no parece haber una especial preocupación por tratar de explicar con la pintura los éxitos de la monarquía, por reflejar su poder, o escenificar como en el caso de María de Médicis o los Estuardo, su glorificación. En el Salón de los Espejos el abigarramiento de las pinturas, la multiplicación de cuadros fuera de cualquier desarrollo temático, busca asombrar al espectador por el número, la variedad y la calidad de las obras. Es un abigarramiento que nos recuerda las pinturas de los gabinetes de Brueghel o de Teniers, con la diferencia de en todo eso hay ahora un orden. Un orden preciso entre la manera en que están colgados los cuadros y la disposición de la arquitectura. Los múltiples, vanos, puertas, balcones, chimeneas cuidadosamente distribuidos, obligan una colocación equilibrada, regular y simétrica. Y sabemos que este fue un principio de tanta fuerza que se llegó a modificar las dimensiones de los cuadros, incluso

de algunos *Tizianos*, para ajustarlas a las medidas preestablecidas dentro del conjunto³¹ (76).

Desde esta perspectiva hay que mirar el Salón de Reinos en el Retiro. Cuando se construyó era el único salón del nuevo palacio y se hizo para poder celebrar en él bailes, conciertos y representaciones teatrales, funciones que en el viejo alcázar acogía normalmente la sala de Comedias. La arquitectura parece partir de ese modelo, asumiendo la dimensión larga y estrecha que resulta del simple vaciado de la crujía. Su doble altura obliga a disponer unas escaleras que acotan la planta, proporcionando mejor el espacio. Las escaleras permiten llegar a los balcones del piso alto que necesitaban ser accesibles, tanto para ver los espectáculos de la plaza como los festejos del salón. Eso limita bastante la superficie de paramento disponible para la pintura, aunque Carbonel intenta encontrar una solución dejando en la planta baja abiertos un balcón sí y otro no, ganando unos entrepaños que dieran alguna posibilidad más a la decoración. Seguramente desde la plaza esto causara una impresión algo rara, pues el piso primero quedaba con la mitad de balcones del segundo, pero el arquitecto mantuvo el ritmo de la molduración, para tratar de disimularlo, y el balcón corrido, extendido por todo el frente de la fachada, evitaba dificultades funcionales.



Valentín Carderera, *El Salón de Reinos en el Buen Retiro Madrid*, Museo Lázaro Galdiano, inv. 9259.

³¹ En 1625 se pagó a Carducho el agrandar tres de los lienzos que se iban a colgar en el Salón Nuevo, para ajustar sus medidas a los requisitos del conjunto. De ellos dos eran de Tiziano, el retrato de Felipe II y la alegoría *España socorre a la Religión*. Azcárate, J.M., (1970).

Que Carbonel se vea obligado a plantearse esta solución refleja cuánto el Salón de Reinos era algo más que una simple reinterpretación moderna de la sala de Comedias del alcázar. Entre una y otra se había cruzado la imagen del Salón de los Espejos, o el recuerdo de Rubens y las galerías y salones decorados en Londres o París. Olivares se da cuenta del potencial de esta pieza, de sus posibilidades para desarrollar otros valores. Desde luego hay un deseo propagandístico, tal vez motivado por la simple voluntad de contrarrestar las críticas que habían empezado a cernirse sobre el palacio, considerándolo indigno como residencia de un monarca. Pero también es posible que no escapara al fino olfato de Olivares comprender cuánto esta residencia situada a las puertas de la ciudad era el primer contacto que los ilustres visitantes, los príncipes o enviados extranjeros, tenían con la monarquía. Las audiencias y las recepciones públicas terminaban en el salón de los Espejos, pero comenzaban aquí. Y el Salón de Reinos podía convertir ese primer contacto en una impactante experiencia, anticipando al visitante la benevolente imagen del soberano, pero dejándole también claro la fuerza de sus ejércitos. Para eso necesitaba el valido el poder persuasivo de la pintura, y Carbonel buscó la manera de poder incorporarla.

El resto es conocido. La serie de pinturas para el salón de Reinos, ha constituido tema de numerosos estudios tanto de los cuadros en sí mismos, como de su relación con la arquitectura. En eso se trata de trabajos pioneros, luego repetidos en otros muchos intentos de recrear la disposición de otros conjuntos pictóricos. Respecto al Salón de los Espejos, las diferencias son considerables. En el Retiro se trabaja con tres series claramente estructuradas. Por un lado están los cuadros de batallas, composiciones de gran formato situadas entre los balcones, en el sitio más visible para el espectador. Una misma narración temática, un mismo tamaño, una misma puesta en escena. Solo podía controlarse desde aquí y hubo que recurrir a los pintores de la corte, una manera también de resarcirles del desaire sufrido en el alcázar, donde las escenas que habían pintado para el Salón de los Espejos fueron sustituidas por obras de Rubens. Por encima de los cuadros de batallas, en el corto espacio que quedaba hasta la balconada interna, la serie de los “Trabajos de Hércules”, encargada a Zurbarán, guarda algún eco con las célebres Furias de Tiziano. También éstos, dioses condenados a eternos suplicios, permitían recrear en violentos escorzos los sufrimientos del cuerpo. Y, por último, los retratos ecuestres de los reyes, confiados a los pinceles de Velázquez, dos parejas en cada uno de los testeros, más el príncipe Baltasar Carlos en la sobrepuerta. Una serie curiosa iconográficamente, pues el precedente del alcázar mostraba la solución canónica, que hubiera sido representar los cuatro monarcas austriacos, el emperador, Felipe II, Felipe III y el soberano reinante Felipe IV.

La sorprendente propuesta de Velázquez puede que tuviera que ver con la dificultad de emparejar personajes que querían verse a sí mismos como singulares. En el alcázar, otro orden de las paredes había permitido encontrar para cada uno un espacio propio, pero aquí no era posible. Al final se decidió repre-

sentar en cada testero rey y reina, aunque eso supusiera entronizar a Felipe III en un terreno de glorias militares que se correspondían bastante poco con su apacible reinado. Además, Velázquez tuvo que enfrentarse entonces a un insólito tema, pintar a las reinas a caballo, una novedad carente de referentes iconográficos. Si la figura de Felipe IV quedaba así un poco perdida, diluida en un incómodo medio camino entre la de los victoriosos generales (el caballo encabritado, la banda roja, el bastón de mando) y el retrato de familia, el encargo por las mismas fechas de la escultura ecuestre de Tacca, permitirá al menos al monarca campear soberano sobre sus jardines.

Una y otra operación, el caballo de Tacca y el Salón de Reinos, buscaban en aquel momento unir la imagen del palacio no al soberano caprichoso que solo busca sus diversiones, sino al monarca responsable y poderoso, capaz de hacer resplandecer su gloria con la fuerza de las armas. El resultado de este esfuerzo no dejó de ser un poco equívoco. Todo el Retiro se había concebido como un lugar para el descanso y el placer, y tanto la arquitectura como los jardines reflejaban en la despreocupación de su diseño la frivolidad de su uso. Ahora, de pronto, Olivares se pone trascendente. Y nos deja sin saber si hay que tomarle en serio o en broma. El salón de Reinos siguió acogiendo comedias y saraos, pero ahora vigilados por aquellos altivos personajes que hablaban de responsabilidades y obligaciones. Marte y Mercurio se encuentran en la misma pieza, y los pintores parecen dejarse contaminar por esta ambigüedad que lleva algo de teatral a sus composiciones, convirtiendo aquellos envarados personajes históricos en actores de una representación. Y más de una vez algún cortesano pensaría si todo aquello, de lo que tan orgulloso se mostraba el valido, no eran un conjunto de farsas, tan inventadas como las que Calderón recreaba en los escenarios.

La decoración adquiriría un tono suntuoso, como correspondía al palacio de un rey, pero en cuanto al edificio Olivares no conseguía acallar las críticas. Por el contrario, a medida que la arquitectura se volvía más ambiciosa y buscaba poder encontrar por fin un cierto orden compositivo, más arreciaban los comentarios negativos³². Es muy probable que tras alguno de ellos se encontrara el despechado maestro mayor Juan Gómez de Mora. Seguramente, mientras el palacio no fue sino un conjunto deslavazado de construcciones, tampoco lo vio como una amenaza hacia su posición, pero ahora que la obra tomaba verdadera importancia sentiría toda la humillación de no ser él quien estuviera a su frente.

La construcción del salón de Reinos y las dos galerías laterales que limitaban la plaza daba una nueva escala al proyecto, a la vez que clarificaba la composición.

³² Informe de Monnani, 3 de diciembre de 1633. *L'edifizio è di gran capacità per l'ampiezza del sito, ma l'architettura non piace generalmente perchè non hanno adoperato architetti, benchè qui ne sieno italiani et eminenti. Et hanno guardato solo alla commodità dell'habitare et al finir presto, non alla maestà et durabilità dell'opera, che pure doveva osservarsi tutto in una fabbrica reale. La quale finalmente è bassa, le finestre piccole, semplice et ordinarissime.* Florencia, AS. MdP, filza 4959, fol. 1041.

Lo que hasta entonces no habían sido sino unos cuartos donde alojar con más o menos comodidad a los soberanos empezaba a convertirse en un palacio, y eso implicaba un cambio de cualidad. Los espacios dejaban de ser privados y funcionales para convertirse en públicos y representativos. ¿Implicaría eso un tratamiento diferente de la imagen del edificio? Esa duda puede que se planteara, y algo de su respuesta podemos conocer gracias a Llaguno. El estudioso, en su biografía de Carbonel dice, hablando del Retiro: *Si el primer proyecto fue conforme à una copia antigua que he visto del plano inferior, se pensaba hacer un edificio, en quien se uniesen la solidez, la comodidad y bastante magnificencia. La fachada hacia el Prado de cuatrocientos ochenta pies debía ser grandiosa. En el medio tres puertas con ocho columnas, y desde ellas hasta las torres de las esquinas pórticos abiertos à lo exterior con bóvedas sobre pilares. En frente de la puerta del medio la escalera; y por las puertas laterales el paso de los coches à la plaza, pudiéndose subir à ellos desde los derrames laterales de la misma escalera. A un ángulo y otro de esta fachada con alguna separacion de las torres, dos alas hácia el Prado de doscientos treinta pies cada una para los oficios, con pórticos delante y torrecillas à los extremos*³³.

Las medidas de que se habla corresponden a las que realmente tenía el frente de fachada construido hacia el Prado, y las galerías perpendiculares que debían acoger los servicios ante ella, también coinciden con la dimensión del espacio luego cerrado con tapias en su frente. O sea que se está describiendo una solución real, que en algún momento debió seriamente considerarse. Brown y Elliot han relacionado esta propuesta con la preocupación, que Olivares parece tener a partir de entonces por mejorar la fachada del palacio, y cuya manifestación más aparatosa pudo ser la petición de un proyecto a Venecia, con la idea de chaparla en mármol, operación de la que no sabemos más que lo recoge en uno de sus avisos Bernardo Monnani³⁴. El propio cambio de nombre – desde la construcción de la Plaza y los edificios que la circundan, el Retiro deja de ser Casa y pasa a designarse oficialmente como Palacio-, señala un momento de duda sobre la verdadera finalidad de la arquitectura que se estaba construyendo, sobre hacia donde se quería hacer derivar³⁵. Y eso hace oportuno plantear algunas reflexiones.

³³ Llaguno, E., (1829), T. IV, p. 15. El párrafo continúa así: *A esta entrada, bien diversa de la miserable que tiene, correspondian otras cosas; pero ya fuese por la brevedad, ó por falta de fondos se omitió todo lo magnífico, y que podia tener aire de solidez, y el cuadro principal se hizo de puro ladrillo y maderamen à la ligera, que solo en la extension se distingue de cualquier casa medianamente construida.*

³⁴ Brown, J., y Elliot, J.H., 2003 (1980), pp. 70-72 y nota 69. Florencia, AS. MdP, filza 4963, Informe de Monnani del 16 de mayo de 1637.

³⁵ Del embajador Francesco de' Medici al secretario Andrea Cioli, 10 de diciembre de 1633. *I maggiori pensieri che habbia oggi il Sr. Cte Duca sono intorno al perfezionare la fabrica del nuovo palazzo, che così si ha da chiamare da qui avanti la casa del Buon Ritiro.* Florencia, AS. MdP, filza 4959, fol. 1058.



Diego Velázquez, *El Príncipe Baltasar Carlos en el jardín del Retiro*
Londres, Col. Duque de Westminster.

De un lado, tanto las críticas como las soluciones, parecen concernir solo a la imagen exterior del palacio. A un problema de fachada. Lo que nos obliga a recordar que los madrileños tenían ante sus ojos la nueva fachada del alcázar, con la que se había ordenado el caótico palacio dejado por Felipe II. Para ellos, en ese momento, un palacio era sobre todo una fachada, y habían asociado la residencia del rey con ciertos valores compositivos de regularidad, simetría y orden. Pero claro, el Retiro no era eso. No era otro palacio, no lo había sido hasta entonces, sino una casa de recreo, cuya apariencia exterior podía estar al margen de esos convencionalismos, y dejarse libremente llevar por las sugerencias del lugar, las vistas o los jardines.

Una condición que también afectaba a la materialidad de la obra. La fachada del alcázar construida por Gómez de Mora, era toda de piedra. Hablar de piedra era hablar de continuidad en el tiempo, de solidez, de permanencia, pero también asumir unos determinados códigos de lenguaje, aquéllos determinados por la gramática de los órdenes. Sin embargo, hacía tiempo que la arquitectura cortesana madrileña había abierto otros frentes. Desde el reinado de Felipe II, el ladrillo “al modo flamenco” comenzó a generalizarse en las obras reales, incluso en el propio alcázar, donde, por deseo expreso del monarca, se construyó la famosa torre dorada, después duplicada al otro lado de la fachada para enmarcar el nuevo frente de Gómez de Mora.

Este ladrillo pasó a convertirse en el material de referencia de todo un estilo, el que hoy llamamos a veces “arquitectura de los Austrias”. Con él se hicieron construcciones tan importantes como los edificios de la Plaza Mayor, o la Cárcel de Corte que comenzaba a levantar Gómez de Mora, cuando se terminaba la plaza del Retiro y será siempre considerado como uno de los mejores edificios de la Villa. Desde luego, en el Retiro, construir con ladrillo significaba agilidad y rapidez, factores muy valorados por Olivares. Pero es seguro que si el Conde-Duque hubiera pensado que eso pudiera empañar en lo más mínimo el papel de la nueva residencia como escenario de las diversiones del monarca, lo hubiera desechado. Porque precisamente el Retiro lo que buscaba era confirmar que la corte madrileña no se quedaba atrás a la hora de ofrecer al rey los últimos y más refinados placeres, y de que Felipe IV pudiera aparecer rutilante sobre ese escenario —el rey Planeta— deslumbrando a sus invitados. Eso era toda la preocupación de Olivares.

La elección del ladrillo no me parece que haya que achacarla tampoco a falta de medios. Un ministro que es capaz de ordenar traer carretadas de cuadros desde Nápoles también consigue traer carretadas de granito desde Galapagar. No creo que el problema estuviera ahí. El ladrillo era fácil de manejar y permitía avanzar con rapidez. Pero también daba otra flexibilidad que permitía escapar a la tiranía del lenguaje clasicista. Facilitaba otras posibilidades formales, otras novedades. Los órdenes pasaban a un segundo plano y la composición sobre el muro de huecos y paños adquiría mayor libertad, como puede verse en el Retiro. Era una respuesta ante las rigideces del clasicismo, convertida en factor distintivo de nuestra arquitectura nacional.

En esta polémica sobre la arquitectura del ladrillo es inevitable no recordar la que en la Roma de la época se produjo acerca de la pintura de *bamboccianti*, despectivamente tratados por aplicar su arte a plasmar el trivial discurrir de la vida, frente a los grandes temas, la historia, la religión, la mitología de que se alimentaba el clasicismo dogmático. El mismo Velázquez pecaba de demasiada afición por esa pintura de género e incluso, cuando trataba los asuntos más serios, parecía hacerlo con cierto aire intrascendente, atrayéndolos con sus pinceles a la realidad de lo cotidiano³⁶. No creo que en el Retiro, tampoco posiblemente en muchos de estos pintores, hubiera una toma de posición consciente. Sería exagerado pensarlo. Pero evidentemente reflejaba, como la pintura de los “bambochantes”, un sentido más libre de enfrentarse a las normas del arte. Y eso es muy característico del barroco.

UN TEATRO EL COLISEO

Si en algún momento se cruzó por la cabeza del Conde-Duque la idea de darle al Retiro una fachada “palaciega” no fue una tentación que durara demasiado tiempo. Poco después de que se inauguraran la plaza y las nuevas estancias del palacio, un tropel de dependencias fue creciendo en torno del edificio. En la parte que daba hacia el Prado, se dispusieron una serie de corralones y piezas de servicio, que se completaron con otras, situadas al norte, tras el salón de Reinos, rodeando lo que vino a llamarse la “plaza grande”. Por último, en el frente que daba hacia los jardines, se levantaron a partir de 1637 dos nuevos edificios, el Coliseo y el Casón.

Carbonel se consagraba como principal responsable de las obras, mientras Crescenzi da la sensación de ir resultando cada vez menos necesario. Olivares, después de que falleciera, el 10 de marzo de 1635, decidió no volver a cubrir su puesto de superintendente, con lo que, a partir de entonces, Carbonel recibió directamente las órdenes del valido. En paralelo, el apartamiento de Gómez de Mora dejó a su cargo el resto de las obras reales, terminando de afianzar su carrera cortesana. Desde luego no era el maestro mayor, no tenía su prestigio ni su arrogancia. Pero a lo mejor, eso le permitía moverse con mayor desenfado, gozar de otra libertad.

Y sin embargo cuesta trabajo pensar que solo Carbonel, por mucha que fuera su capacidad de seguir al Conde-Duque, por mucho que fuera su atrevimiento para enfrentarse a los encargos más comprometidos, haya podido ser el único responsable de alguno de los edificios que se van a añadir al Retiro. Edificios sorprendentemente innovadores, sin precedentes conocidos en nuestros palacios y

³⁶Haskell recordaba el éxito comercial –y también social– que llegaron a alcanzar estos pintores de “bambochadas”, y como se les identificaba con el partido español en Roma, quizás por el contraste entre sus gustos y el círculo más cultivado de los Barberini. Haskell, F., (1980), pp. 145, 146.

que desafían las más modernas construcciones cortesanas europeas. El Coliseo supone un cambio cualitativo que obliga a reflexionar sobre cuáles pudieron ser los caminos por los que tan novedosas ideas pudieron llegar hasta Madrid. Y para ello es obligado hacer un sitio a Cosimo Lotti.

Lotti debía de ser más o menos de la misma edad que Carbonel. Natural de Florencia, se formó como pintor y Baldinucci recoge una temprana *Madonna del Rosario e Santi*, firmada y fechada en 1601, que todavía preside el altar mayor de la iglesia parroquial de Carmignano³⁷. En Florencia entraría en contacto con Buontalenti y, después, con su sucesor Giulio Parigi, con los que aprendería la técnica de la escenografía, extraordinariamente desarrollada de la mano de estos talentos, tan favorecidos por los Medici³⁸. En los años veinte pudo haber pasado alguna temporada en Roma, quizás junto al secretario Andrea Cioli, cuya amistad y protección disfrutaría desde entonces. Cioli, por cierto, se alojaba en la villa del Pincio, junto a la Trinità dei Monti, la misma villa de los paisajes de Velázquez.

Tras la muerte de Cosimo II en 1621, los años de la regencia de la reina madre y de la abuela del heredero, Ferdinando II, apagaron un tanto el brillo de la vida cortesana en Florencia. Eso, unido a la indiscutida presencia de los Parigi, Giulio y su hijo Alfonso, dibujaban un panorama bastante sombrío para el futuro de Lotti, que optó por aceptar la invitación del embajador español, el duque de Pastrana, para dejar Italia y entrar al servicio de Felipe IV.

Lotti llegó a Madrid el 8 de septiembre de 1626, cuando no hacía todavía ni un mes desde que dejara la ciudad el cardenal Barberini, con Cassiano del Pozzo y el resto de los caballeros de su séquito. Su vida y su trabajo los conocemos a partir de entonces con detalle gracias a las pormenorizadas noticias que trasmite a Florencia, al secretario Cioli, el residente florentino en la corte Averardo de' Medici³⁹. Por sus cartas sabemos del alojamiento de Lotti en

³⁷Filippo Baldinucci, F., (reed. 1974), p. 15

³⁸Lotti tendría apenas seis años cuando se montaron los famosos *intermezzi* para la ópera *La Pellegrina*, considerada la primera ópera moderna. En cambio, sí pudo asistir a las fiestas que conmemoraron en 1600 el matrimonio de María de Médicis con Enrique IV de Francia, donde se representó sobre el mismo escenario, *Il Rapimento di Cefalo*, el último gran espectáculo cortesano dirigido por Buontalenti. En 1608 con ocasión de la boda del heredero Cosme de Medici con María Magdalena de Habsburgo, la representación más memorable fueron los intermedios del *Guidizio di Paridi*, ya con escenografías de Giulio Parigi. Una visión de conjunto de las fiestas mediceas en Strong, R., 1988 (1973), fundamentalmente pp. 129-152, y para la evolución de las técnicas escenográficas en Florencia, Zorzi, L., (1975).

³⁹El 15 de abril de 1627, Averardo de' Medici da cuenta de la llegada de Lotti, su accidentado viaje, en el que se había fracturado una pierna y su presentación a Olivares. También como se había puesto a trabajar ya en la comedia de Lope, *La Selva sin Amor*. La representación estaba en principio prevista en la Casa de Campo, pero diversas circunstancias obligaron a posponerla y terminar trasladándola al propio alcázar. A pesar de los inconvenientes que esto pudiera suponer, algo tuvo de favorable para Lotti, y es que pudo contar con la curiosidad del rey y de sus hermanos que se entretenían en ir a verle trabajar en la maquinaria. Florencia. AS. MdP, filza 4955. Cartas de 15 de abril, 3 de octubre, 27 de noviembre y 4 de diciembre de 1627. Para la presencia de Cosimo Lotti en Madrid, véase el estudio de Chaves Montoya, M.T., (2004), pp. 19-133.

alguna de las dependencias de la Casa del Tesoro, el edificio junto al alcázar donde se había dado aposento a los servidores del cardenal legado. También de sus esfuerzos por ganarse el favor real, presentando como obsequio al monarca un autómatas que aterrorizó a las damas de la corte⁴⁰. Y por fin, la oportunidad de su primer montaje escénico en *La Selva sin Amor*, una égloga pastoral cantada sobre un libreto de Lope de Vega que, tras diversos retrasos, se puso en escena el 18 de diciembre de 1627⁴¹. Fue un acontecimiento excepcional con el que se consiguió sorprender a una corte ávida de novedades. Aquello poco tenía que ver con las convencionales tramoyas de Giulio Cesar Semin, el mediocre pintor florentino que, hasta entonces, se había ocupado de los decorados de las comedias. Nada que ver con los tigres, los animales feroces y los gigantes esculpidos por Antonio de Herrera⁴².

Ahora no eran los personajes disfrazados quienes se movían ante un decorado, sino toda la escena la que se trasmutaba ante la perplejidad de los espectadores. Nunca se había visto nada igual y el elogio al trabajo de Lotti llegó de las voces más eminentes, empezando por la del mismo Lope, que en la nota que acompañaba el envío de la comedia a su protector, el Almirante de Castilla, apuntaba: *la maquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín, por quien S.M. envió a Italia para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio. Nuevo Hieron Alejandrino, y no menos admirable en sus máquinas semoventes que aquel insigne griego*⁴³.

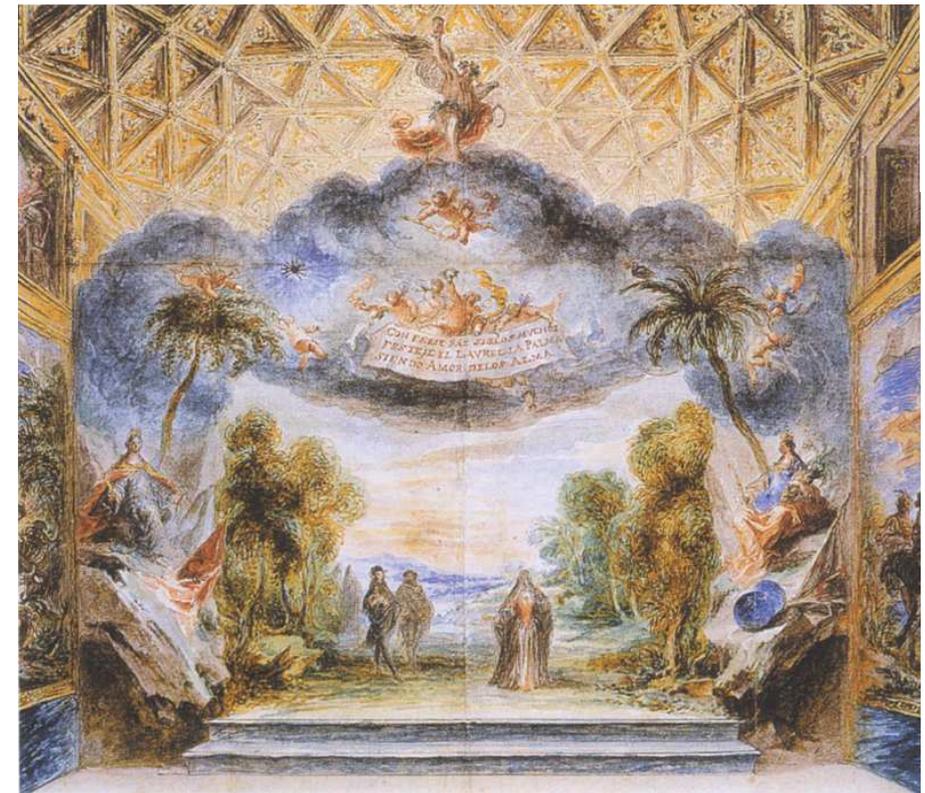
Lotti buscaba el favor real para poder entrar al servicio del monarca. No era fácil, pues para entonces la política de palacio era tratar de excusar en lo posible

⁴⁰ Averardo de' Medici a Andrea Cioli, 15 de abril de 1627. Florencia. AS. MdP, filza 4955. Su compatriota Carducho, lo describe así: *Para muestra de su ingenio (quando vino) hizo aquella cabeza de Satiro, de valiente escultura, que con movimiento feroz mueve los ojos, orejas, y cabellos, y abre la boca con tanta fuerza y ronquido que espanta y asombra a cualquiera que no este sobre aviso, como pasó en mi presencia con un hombre, que sobresaltado de este no pensado alarido, dio, turbado y casi fuera de sí, un brinco de mas de quatro pasos*. Carducho, V., 1979 (1633), pp. 428, 429.

⁴¹ Pagos de compra de madera se registran desde el mes de octubre, *para la tramoya que Su magd. manda hacer en el salon grande del dicho alcaçar*, especificándose en alguna libranza, que son *para que Su Magd. bea la comedia de las tramoyas que hace Cosme Loti yngeniero*. AGP. SA. leg. 5208.

⁴² Lo citado corresponde a los pagos de la comedia representada la Pascua de Navidad de 1622, en el Salón Dorado del alcázar. AGP. SA. leg. 712 bis. Para un panorama de conjunto véase Greer, M.R., y Varey, J.H. (1997).

⁴³ Real Academia Española, (1895), p. 753. Las obras de Herón de Alejandría conocían una nueva popularidad desde la edición italiana de Baldi, en 1589. Toda la organización y el desarrollo de la fiesta pueden seguirse muy bien a través de los archivos florentinos. El propio Monnani participó escribiendo dos de los recitativos, mientras de la música se encargó Filippo Piccinini, ante la incapacidad del maestro de capilla Mateo Rosmarin de entender el nuevo estilo. Una pormenorizada descripción dejó también el nuncio, Pamphilij, futuro Inocencio X quien, en una carta del 23 de diciembre, tras detallar el desarrollo de la comedia, decía: *L'ingnenniero delle scene emacchine è stato il Lotti fiorentino che venuto a questa corte ultimamente. Pirgliò tal impresa per farsi conoscere da S. Mtà. la quale ha mostrato di gradirla somamente. Sono piaciuti sopra ogni altra cosa gli intermedii apparanti fra quelli il mare con vascelli e diversi mostri marini, la scesa di Venere dal cielo, amore in aria et il tutto diletto molto non solo per essere bene messo, ma per la novità di simili macchine non più usate in questa corte*. Vaticano. Archivio Segreto. Segretaria di Stato, Spagna, vol. 67, fol. 400.



Francisco de Herrera el Mozo, *Decorado para “Los celos hacen estrellas” en el Salón de las Comedias del Alcázar*, 1673. Viena, Biblioteca Nacional.

los gastos fijos de oficiales, y tuvo que pasar casi otro año hasta que el 15 de octubre de 1628 se le despachara un título⁴⁴. La corte apreciaba su ingenio, y disfrutaba con sus invenciones, pero tal vez Lotti se había hecho demasiadas expectativas. Aquel otoño era Rubens quien acaparaba todas las miradas; su pintura aportaba una consistencia de la que carecía el efímero arte del italiano. Las quejas de Lotti no tardaron en escucharse en Florencia, y una nota de Cioli, redactada en septiembre de 1630, expresaba el disgusto que esto causaba: *A lor Altezze è dispiaciuto molto che Cosimo Lotti si trovi in male stato, mentre si credeva che egli havessa a farsi ricco*⁴⁵.

⁴⁴ AGP. CR. T. XII, fols. 359, 359v°. La cédula asignaba un salario de 500 ducados a Lotti, más 200 para el sostenimiento de su ayudante, Pedro Francisco Candolfi, pagaderos *desde el 23 de junio del año de 626 que salieron de Florencia*. Como escribía Averardo de' Medici a Cioli, los 700 ducados, eran *della mala moneta che corre*, puestos en plata, se reducían a 400. No era un mal salario, a pesar de las quejas que a veces dejara escapar Lotti.

⁴⁵ Andrea Cioli al embajador Michelangelo Baglioni, 16 de diciembre de 1630. Continuaba el secretario: *Et grande errore è stato il suo in chiamar costà le sue donne, poichè la moglie vi ha perso la vita et le figliuole corrono pericolo dell'onore*. Florencia. AS. MdP, filza 4962.

Es verdad que en la corte de los Medicis, Buontalenti o Giulio Parigi, habían conseguido ejercer un control absoluto sobre la vida artística, pasando de las escenografías a la arquitectura de los jardines y los palacios. Pero en Madrid las cosas no se veían así, y el arte escénico no dejaba de ser considerado una actividad menor. Ni los principales pintores del monarca, Carducho o Velázquez, se entremetían en los montajes, ni menos aún un Gómez de Mora o un Carbonel. Arquitectos y pintores tenían otras preocupaciones que evidentemente consideraban más importantes y las escenografías de Lotti no dejaban de ser una excentricidad, apreciadas para un divertimento, pero al que tampoco, en el terreno de las artes, se le daba mayor trascendencia.

La construcción del Retiro dio paso a nuevas perspectivas y no tardaremos en encontrar a Lotti montando una comedia para la noche de San Juan de 1633, en un Salón de Reinos con las obras todavía sin terminar. Dos años después llevaría a cabo su puesta en escena más espectacular, en este caso para la obra de Calderón, *El mayor encanto, amor*, o *Los encantos de la Circe*, representada sobre una isla artificial levantada en medio del estanque grande. La colaboración entre ambos ingenios, no exenta de tensiones en que volvieron a salir a la luz las divergencias sobre la primacía del texto o la de su montaje, dio al final como resultado un espectáculo único e irrepetible, aunque solo fuera por el despilfarro que supuso su exorbitante coste⁴⁶.

El estanque, los jardines, las ermitas, abrieron la posibilidad de nuevos escenarios. Pero muchas de las representaciones teatrales seguían celebrándose en el Salón. En el del Retiro cuando los reyes estaban allí, o en el de las Comedias, cuando se encontraban en el alcázar. Se trataba de marcos lujosos, específicamente pensados para este tipo de actividades cortesanas, que seguirían acogiendo normalmente durante muchos años⁴⁷. Pero la complejidad de los montajes de Lotti en esos reducidos espacios suponía para él, enfrentarse a muchas limitaciones técnicas, y para los habitantes del palacio a un sinnúmero de incomodidades. Sobre todo en el alcázar, donde el Salón de las Comedias se encontraba en el corazón de los aposentos reales. Los aparatosos montajes del italiano significaban obreros entrando y saliendo, ruidos y polvo que

⁴⁶El 30 de abril de 1635 escribía Calderón: *Yo e visto una memoria que Cosme Loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Magd. en la fiesta de la noche de S. Juan; y aunque esta trazada con mucho ynjenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la ynbencción de las tramoyas que al gusto de la representación. Y aviendo yo, Señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da: pero haciendo elección de algunas de sus apariencias, las que yo abré menester son las siguientes: El teatro a de ser en el estanque ... Sigue a continuación la descripción pormenorizada de las distintas escenas que precisa el autor, y termina Calderón: *Advirtiendov. md que yo no doy orden para obrar esto ni la disposición de las luces ni pinturas dela fabrica ni perspetibas, porque todo esto queda a su ynjenio que lo sabrá disponer y ejecutar mejor que yo lo sabré dezir...* Reproducida en el apéndice III de Aubrun, Ch. (1968), p. 444. Es una polémica que recorrerá todos los inicios de la ópera barroca. Díaz Borque, J.M., (1998).*

⁴⁷Bastaría con ver la relación de las 41 *comedias españolas, francesas y operas hechas en palacio y Buen Retiro desde 1706 a fin de 1708*. Representaciones teatrales alternativamente realizadas en el Salón de las Comedias del alcázar, Salón de Reinos y Coliseo del Retiro. AGP. SA. leg. 712 bis.

afectaba a tapices y cuadros. Y había que montar y desmontar cada vez toda la maquinaria de los efectos escénicos.

Tales circunstancias explican la decisión de levantar en el Retiro el Coliseo, un espacio específicamente concebido para esta clase de espectáculos teatrales. En 1637 comenzaron las obras que se concluían tres años después⁴⁸. Los gacettilleros madrileños son puntuales en recoger las primeras representaciones que festejaron las Carnestolendas de 1640: *Hase empezado á representar en el teatro de las comedias que se ha fabricado dentro [del palacio del Buen Retiro] y concurre la gente en la misma forma que á los de la Cruz y el Príncipe; cobrandose para los hospitales, y autores de la Farsa; es obra Grande*⁴⁹. La idea de un edificio exento que pudiera acoger a un público más amplio que el reducido círculo de la corte vino tal vez de las experiencias previas de alguno de las representaciones celebrados en la plaza o en el estanque, abiertos a la concurrencia general. Eso será una peculiaridad del Retiro, pues normalmente los pocos teatros cortesanos permanentes, contemporáneos del madrileño, solían ocupar un ala reservada de las residencias principescas.

Una excepción será el teatro levantado por los Barberini, entre 1634 y 1639, junto a su nuevo palacio romano, cuya fachada abría al exterior, para permitir el acceso del público, a través de un portal diseñado por Pietro da Cortona. Su inauguración fue un gran acontecimiento social que reunió cerca de tres mil personas, amablemente acogidas por los cardenales, Francesco y su hermano Antonio. Lástima que a los Barberini les quedaba poco para disfrutar estas novedades: en 1644 moría el papa Urbano VIII, y los dos sobrinos tenían que exiliarse buscando en París la seguridad que les faltaba en Roma donde sus palacios fueron confiscados y todas sus propiedades requisadas.

El Coliseo madrileño compartía con el teatro de los Barberini esa ambigüedad que proyectaba lo cortesano hacia lo popular y que mixtificará atractivamente su arquitectura. Para Baldinucci, biógrafo de Lotti, era al florentino a quien había que atribuir el mérito del diseño: *Giunto che fu il Lotti in Madrid ... fu subito dal Re impiegato nel teatro, il quale fece egli contiguo la Real Palazzo, in tal positura, che dal piano dell'appartamento Regio godendosi tutta la scena, potenvasi altresí vedere e sentir benissimo le commedie*⁵⁰.

Desde luego es indudable que solo él estaba al tanto de las exigencias técnicas que requerían las nuevas invenciones escenográficas. El Retiro disfrutó de los medios más avanzados, con sus bastidores planos que, espaciadamente dispuestos a cada lado, forzaban la perspectiva hacia el fondo del proscenio. En 1640 se contaban diez y siete lienzos, treze de prespetibas, quatro de arboledas,

⁴⁸Las obras se iniciaron en julio de 1637, concertadas en 23.000 ducados. El lunes de Carnestolendas, 20 de febrero de 1640, justo cuando acababa de abrir sus puertas la nueva sala, se produjo el aparatoso incendio de los aposentos reales, aunque no por eso el Conde Duque suspendió las representaciones previstas. Azcárate, J.M., (1966), pp. 119 y ss.

⁴⁹Pellicer, J., (1790) Aviso del 14 de febrero de 1640, p. 139.

⁵⁰Baldinucci, F., (reed. 1974), p. 13.

que, desplazados sobre un sistema de correderas, permitían fácilmente la mutación del decorado⁵¹. Nada que ver con aquellos forzados escenarios arquitectónicos de la tradición Palladiana, todavía empleados por Scamozzi en 1606 en el teatro construido para los Gonzaga en la Sabbioneta⁵². Una amplia embocadura y una solución similar del proscenio se utilizaron en cambio en el teatro Farnesio de Parma, el precedente más próximo al Coliseo madrileño. Construido en 1618 por Giovan Battista Aleotti, para festejar el paso por la ciudad de Cosimo II de' Medici, no fue inaugurado hasta diez años después, con ocasión de la boda del duque Odoardo Farnesio y Margherita de' Medici, cuando se representó *Mercurio y Marte*, con texto de Claudio Achillini y música de Monteverdi⁵³. Es por eso muy improbable que Lotti hubiera llegado a conocerlo, y la relación con el Retiro habría que buscarla más bien en que, tanto una como otra sala, derivaban directamente de las experiencias florentinas de Buontalenti y Parigi.

En cualquier caso, el Coliseo madrileño aportaba la indiscutible ventaja de ser una construcción aislada, lo que facilitaba la disposición y el manejo de la maquinaria, a veces realizada desde el exterior del edificio. La manipulación de todo el aparato escénico requería unos conocimientos específicos de los que Lotti quiso dejar constancia en un cuaderno manuscrito, cuya conservación encargaba especialmente en su testamento, para que se entregara a su hijo cuando alcanzara la mayoría de edad⁵⁴. Tanto este texto, acompañado de numerosos dibujos, como el de Carbonel que guardaba Pedro de Ribera, ambos hoy perdidos, o el tratado de arquitectura manuscrito de Jean-Charles de la Faille fechado en 1634 y afortunadamente conservado en la Biblioteca de Palacio, reflejan un panorama teórico que tal vez no fuera tan desolador como a veces acostumbramos a pensar.

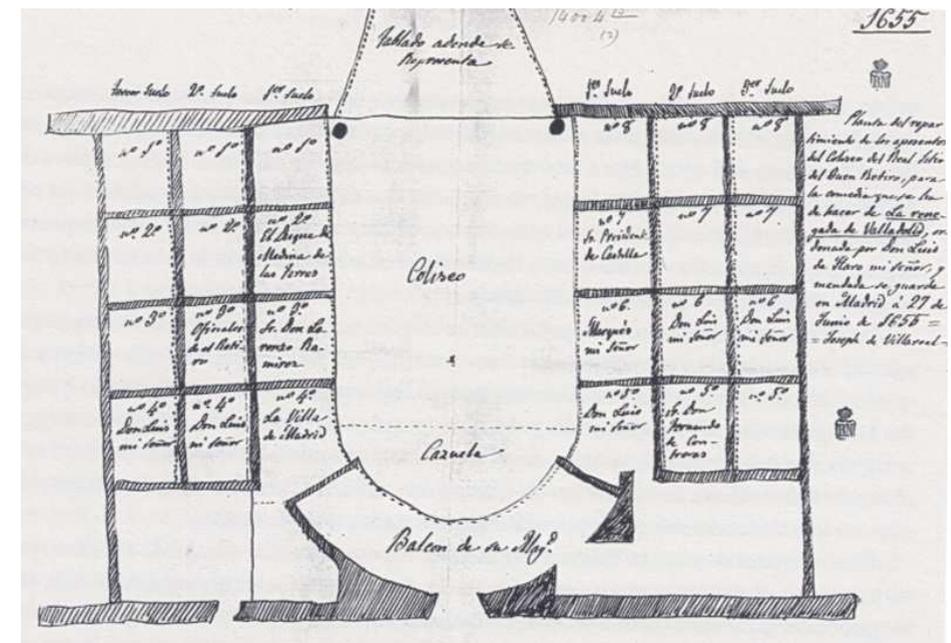
La pérdida del manuscrito de Lotti se hace más sensible al no permitarnos poder contrastar sus ideas con las de Nicola Sabbattini, que en 1638 publicó su *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, donde se sentaron los fundamentos de las nuevas técnicas escenográficas, seguidas a partir de entonces en los teatros barrocos. A Carbonel en todo esto solo le cabía ir dando forma a las peticiones de Lotti, cosa que hizo, dejando que la arquitectura siguiera con

⁵¹ Además de *tres lienzos del cielo*, de 40 varas de largo, todo pintado por Juan de Solís y Juan Bautista Sánchez, según una relación del 14 de marzo de 1640, que especifica que *a estas prespetivas se an reduzido todas las que hasta oy se an hecho en este sitio de Buen Retiro*. AGP. Buen Retiro, Caja 11.730, expte. 7.

⁵² Vincenzo Scamozzi mantuvo en la Sabbioneta el *frons scenae* fijo, con arquitecturas en perspectiva, siguiendo el modelo Palladiano del teatro Olímpico de Vicenza. El teatro fue levantado para Vespasiano Gonzaga entre 1588 y 1590.

⁵³ El teatro se construyó en el primer piso del palacio de la Pilotta, en una antigua sala de armas. Se trataba de una construcción de madera y estuco pintado, en sí misma bastante teatral, por lo efímero y provisional, a pesar de lo cual ha llegado en relativo buen estado hasta nuestros días.

⁵⁴ Baldinucci, F., (reed. 1974), p. 13. Para el testamento de Cosimo Lotti, fechado el 17 de diciembre de 1643, véase Martínez Leiva, G., (2000), pp. 323-354.



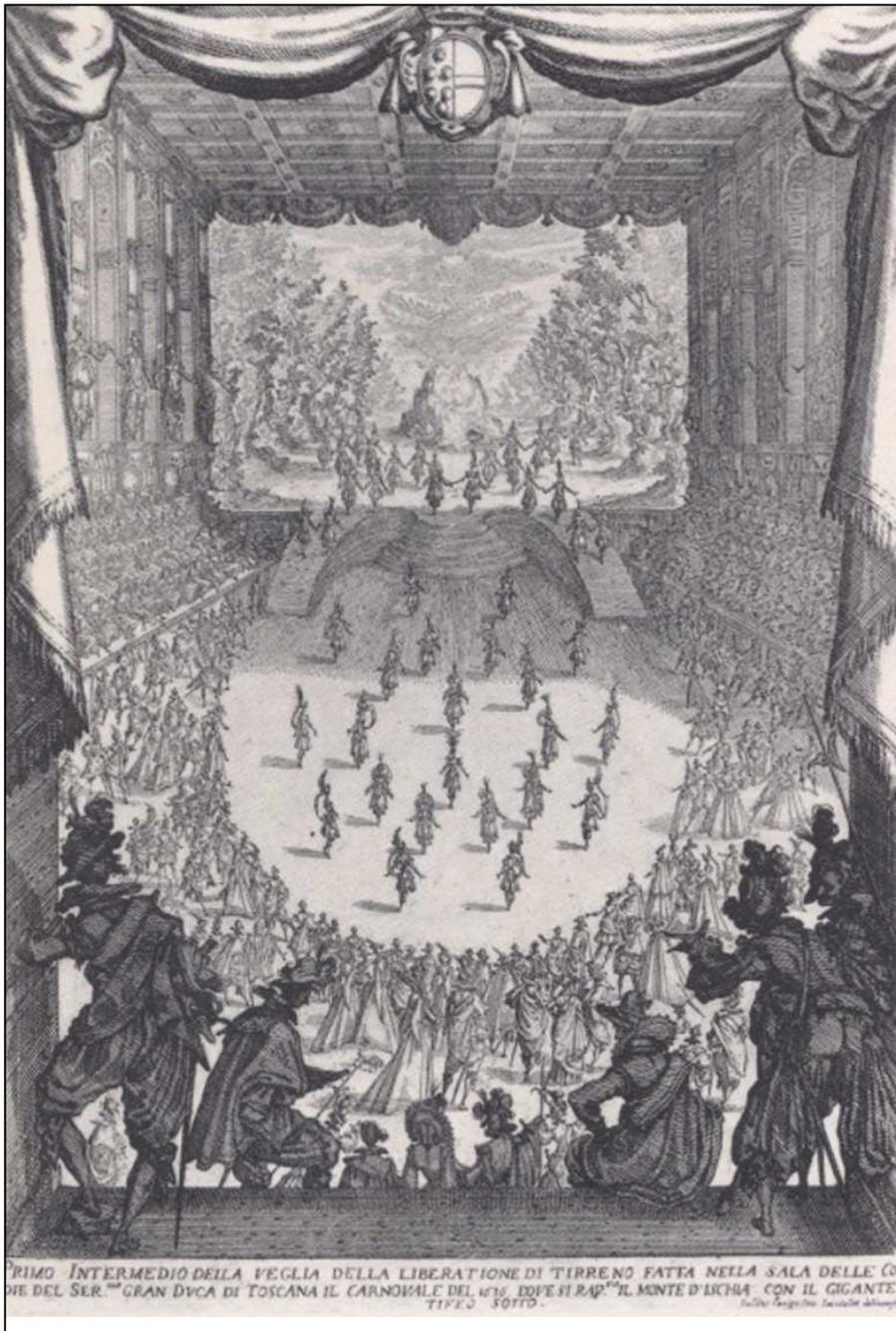
José de Villarreal, *Repartimiento de los palcos del Coliseo*, 1655. Madrid. Biblioteca Nacional.

naturalidad lo determinado por las exigencias del espacio escénico. Más papel puede que tuviera a la hora de concretar, al otro lado de la embocadura, la forma de la sala y la disposición de los espectadores. En la Sabbioneta, Scamozzi había dejado un espacio libre entre la *cavea* semicircular y el proscenio, lo que permitía llevar los espectáculos más allá del propio escenario, acercándolo a los espectadores⁵⁵. La fortuna de esa idea puede verse en la célebre imagen de Callot que muestra el teatro mediceo de los Uffizi, donde se exageró la propuesta de Scamozzi, convirtiendo la sala en un hemiciclo envolvente con graderías laterales. La solución era un tanto ambigua, y la disposición de los espectadores parece más adecuada para contemplar lo que se ofrecía en el centro de la sala, que para poder ver lo representado en el escenario.

En el Retiro, Carbonel prefirió repetir la estructura de los tradicionales corrales de comedias, un patio en el que la apertura de balcones y ventanas sobre las paredes perimetrales fue dando paso a la aparición de los palcos⁵⁶.

⁵⁵ La *cavea* semicircular con todas las localidades enfrentadas al escenario había sido ya descrita por Vitruvio, y es la que emplea todavía Palladio. La modificación que comienza con la Sabbioneta y seguirá luego en el teatro de los Uffizi y en el de Parma es muy significativa pues, al situar lateralmente a los espectadores respecto al escenario, sacrifica la visibilidad en aras al aprovechamiento teatral del espacio central.

⁵⁶ La relación de la estructura del Coliseo con la de los corrales de comedias ha sido frecuentemente resaltada en los trabajos especializados sobre el teatro barroco. Véase el detallado análisis que hace Chaves Montoya, M.T., (2004), pp. 83-107 y la bibliografía allí citada.



Jacques Callot, *Primer "intermezzo" de La Liberazione di Tirreno*, 1617. El interior del teatro mediceo en los Uffizi. Baccio del Bianco, *Prólogo de Andrómeda y Perseo*, 1653. Cambridge, Harvard University, The Houghton Library.

El Coliseo contaba con tres "suelos" superpuestos, divididos por unos muros perpendiculares que dejaban un total de 12 palcos a cada lado, para poder repartir entre ministros, consejeros e instituciones. La sala era ancha, las luces considerables y esta atractiva solución estructural, que repetía a manera de bambalinas lo desarrollado para el proscenio, permitía conseguir la inercia necesaria para el apoyo de las cerchas de cubierta, liberando de sus cargas la fachada del patio. Este se cerraba con un semicírculo donde se disponía la tribuna para el monarca y su familia, que podían desde allí disfrutar la mejor vista del escenario, tal como ya se había hecho en el teatro de los Uffizi o en Parma. Aunque esto fuera una novedad respecto a lo habitual en los corrales, allí la asistencia del monarca era excepcional, y cuando sucedía se llevaba a cabo en privado, resguardado por una celosía. En el Coliseo, a medias corral, a medias teatro de corte, su presencia iba a ser pública, y su relación respecto a la sala recuerda la de los balcones de la Panadería respecto a los espectáculos que se llevaban a cabo en la plaza Mayor. Salvando las diferencias de escala obligadas por un espacio cerrado, la manera en que el rey preside es la misma, salvo que ahora la curvatura del plano orienta las miradas hacia el escenario.

Lamentablemente, no tenemos una imagen de este interior, donde es posible que Carbonel hubiera monumentalizado algo más la arquitectura. Sabemos de ocho columnas de piedra que se entregan en 1639, y que bien podían estar destinadas a la tribuna de los reyes. La embocadura se producía a través de un arco rebajado, cuya apariencia arquitectónica bien podía corresponderse con la recogida en un tardío dibujo de Baccio del Bianco para el prólogo de la obra de Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, representada en 1653, aunque parece que era relativamente habitual revestir la embocadura para cada ocasión.

Cuando se construyó el Coliseo del Buen Retiro, ningún otro monarca europeo tenía en su palacio un teatro como éste. Pero a pesar del interés con el que hoy podamos contemplar semejante novedad arquitectónica, tampoco da la sensación de que en aquel momento y desde la óptica cortesana eso se valorara demasiado. No era un espacio de representación como el Salón de Reinos, donde se juzgara el valor de la arquitectura o de la decoración en relación con su capacidad para realzar una determinada imagen del monarca. El Coliseo era solo una distracción más, como el estanque, los jardines o las ermitas, una arquitectura de ocasión como otras de las que se desplegaban por el real sitio buscando el entretenimiento o la diversión de los soberanos.

TODO ES NOVEDAD

Si el barroco es novedad, invención, artificio, el Retiro refleja estos valores mejor que cualquier otra arquitectura cortesana. Esto es tanto más sorprendente cuando en la monarquía de los Austrias parece que cualquier novedad es siempre objeto de sospecha. El Retiro obliga a mirar desde otra perspectiva el

tópico de una corte que no sabe salir de unas tradiciones inamovibles, rígidamente fijadas por etiquetas y protocolos. Que recela de cualquier cosa que huelga a cambio. Donde tantas veces la apostilla *esto es novedad* bastaba para echar por tierra una propuesta de gobierno, el Retiro hace hábito y profesión de la búsqueda de lo nuevo. Y Felipe IV, asumiendo de forma decidida las decisiones de su privado, convierte en suyas esas novedades.

Dice Maravall que en la corte barroca solo se acepta lo nuevo “en aspectos externos, secundarios – y respecto al orden del poder, intrascendentes-⁵⁷. ¿Habría que situar en esta categoría la residencia del monarca? ¿Puede pensarse que un palacio para el rey sea una arquitectura intrascendente? En el Retiro, más que en ningún otro sitio, el monarca puede parecer una marioneta en manos de Olivares. El valido toma las decisiones, mueve los hilos. Sin embargo, con el nuevo palacio el Conde-Duque solo aspira a conseguir reafirmar los principios que sustentan la monarquía. La complejidad de los asuntos de gobierno necesita de ministros y consejeros, pero el prestigio de la institución descansa sobre los hombros del soberano. Olivares quiere un rey dotado de todas las virtudes, adornado de todas las cualidades. Y para eso piensa que necesita de un nuevo escenario. Un escenario donde las pautas de conducta no estén tan obligadas, donde el rey pueda hacer otras cosas y pueda hacerlas de otra manera. El alcázar con su severa fachada, representa mejor que ninguna otra arquitectura la majestad y el poder de la monarquía. Pero es también una cárcel, donde el rey vive prisionero. De las ambiciones de cortesanos que gobiernan su persona. De normas y reglas de conducta que gobiernan sus actos. Un rey que no tiene libertad, no tiene decisión.

En el palacio de un monarca, tras el deseo de novedad hay siempre que sospechar que se dirime algo más que una cuestión estética. Para Olivares es una vía de escape que abre otras posibilidades. Nuevos los espacios, nuevas las situaciones. Los lazos se desanudan, por lo menos se aligeran, y el monarca gana una nueva independencia, cierta libertad de decidir sobre sus actos. El privado quiere sacar a Felipe IV del alcázar. Porque le conviene para sus intereses y porque piense que es bueno para el prestigio personal del soberano y por lo tanto para la reputación de la monarquía. El tiempo desvelará la distancia entre la realidad y los sueños de Olivares.

No llegaron a discurrir cincuenta años entre el final de El Escorial y el comienzo del Retiro. ¡Qué diferente imagen de la monarquía dan una y otra arquitectura! Aquélla, congelada en principios inamovibles; ésta, solo atenta a las contingencias del presente. El monasterio de Felipe II declarando, con la pertinacia de su material y la dureza de su perfil, la supremacía incontestable de la casa de los Austrias. El vacilante palacio de Felipe IV, intentando atrapar el último y efímero brillo que ilumina la dinastía. Dos arquitecturas tan extremadas, tan distintas. Y sin embargo las dos tan elocuentes. Con esa capacidad de expresar de la forma más nítida aquello que tienen que decir. Ambas son en eso, ejemplos paradigmáticos.

⁵⁷Maravall, J.A., (1975), p. 457.

FUENTES DOCUMENTALES CITADAS

Archivo General de Palacio (AGP). Cédulas Reales (CR)
Tomo XIINombramientos, cargos y salarios (1620-1629)
Archivo General de Palacio (AGP). Sección Administrativa (SA)
Legajo 712 bisDocumentación de obras en el alcázar (1620-1640)
Caja 5208Pagos en las obras reales (1627-1635)
Archivo General de Palacio (AGP). Patrimonio. Palacio del Buen Retiro
Cajas 11730 y 11731Obras diversas
Archivio di Stato (Florenca) (ASF). Mediceo del Principato (MdP).
Filza 4949Embajada Giuliano de' Medici
Filzas 4960, 4961Embajada de Francesco de' Medici
Filzas 4959, 4962, 4963Avisos de Monanni
Biblioteca del Palacio Real. Sección Manuscritos
Mss. II/ 1606 bis.Manuscrito sobre protocolo y disposición en los actos públicos
Biblioteca Nacional (BN). Sección Manuscritos (Mss.)
Mss. 9404, 2367, 2370Avisos y noticias de acontecimientos sucedidos en la Villa

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Andres, G.M., The Villa Medici in Rome, Nueva York, Londres 1976
Andres, G.M., “Le jardin du cardinal Ricci”, en La Villa Médicis, Roma 1991
Anselmi, A., El Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo, Madrid 2004
Ariza, C., Los jardines del Buen Retiro, Barcelona 1990
Aubrun, Ch.V., “Les débuts du drame lyrique en Espagne”, Le lieu théâtral a la Renaissance, París 1968
Azcarate, J.M., “Anales de la construcción del Buen Retiro”, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, T. I (1966)
Azcarate, J.M., “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, T. VI (1970)
Baldinucci, F., Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua, Florenca 1681 (reed. 1974)
Borsi, S., Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, Roma 1990
Bottineau, Y., “Felipe V y el Buen Retiro”, Archivo Español de Arte, T. XXXI, nº 122 (1958)
Brown, J., y Elliott, J.H. Un palacio para el rey, 2ª ed. ampliada y revisada, Madrid 2003 (1981)
Capitelli, G., “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro”, Catálogo de la exposición El palacio del Rey Planeta, Museo Nacional del Prado, Madrid 2005

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.