

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LXI



C. S. I. C.
2021
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus asuntos preferentes. Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en Anales del Instituto de Estudios Madrileños deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle Mayor, 69, 28013 Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

Dirección:

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M^a Teresa Fernández Talaya

Consejo asesor:

Rosa BASANTE POL (UCM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)

Consejo de Redacción:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)
Carmen MANSO PORTO (Biblioteca Real Academia de la Historia)
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN (Ayuntamiento de Madrid)
M^a Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

Coordinación de esta edición:

Amelia ARANDA HUETE (Patrimonio Nacional)

La revista Anales del Instituto de Estudios Madrileños está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- Historical Abstracts (<https://www.ebsco.com/products/research-databases/historical-abstracts>)
- dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

Ilustración de la cubierta: Fotografía del retrato realizado por Luis de Madrazo a Emilia Pardo en 1888. Colección Particular. Archivo fotográfico del Palacio Real.

Colección: FO Número de inventario: 10153451.

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2021</i>	9
<i>Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán alrededor de los centenarios del Quijote</i> JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS.....	19
<i>Aportaciones en torno al edificio del Tribunal de Cuentas, obra de Aureliano Varona (1830-1864)</i> IVÁN ROMERO DEL HOYO.....	33
<i>Dádivas de platería y joyas para conseguir prebendas: Duques de Osuna y de Uceda</i> MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ.....	55
<i>Dos historias de san Agustín para la iglesia de san Felipe el Real de Madrid</i> PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO.....	65
<i>En el tercer centenario de Francesco Sabatini (Palermo 1721 - Madrid 1797)</i> JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS.....	87

<i>El Raso de la Estrella: su evolución formal y funcional como imagen simbólica del Real Sitio de Aranjuez desde el siglo XVI.</i>	
MAGDALENA MERLOS ROMERO.....	99
<i>La vida cotidiana en el Hospicio de Madrid durante el siglo XVIII</i>	
JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ.....	133
<i>Las vistas de “casas de campo de su magestad” para la Torre de la Parada. Autores, identificación y trayectorias</i>	
JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR.....	145
<i>Piezas de platería madrileña de los siglos XIX y XX en la provincia de Alicante</i>	
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO.....	199
<i>Una efímera monarquía contitucional (1870-1873): su proyección social</i>	
JOSÉ M ^a MARTÍN DEL CASTILLO / FRANCISCO RAMOS DÍAZ.....	207
<i>Dionisio de Alsedo y Herrera: el oráculo de América</i>	
FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ.....	255
<i>Madrid. Retazos de una ciudad inacabada</i>	
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS.....	293
<i>Necrológicas. Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	
JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS	317
<i>Normas para autores</i>	319
<i>Evaluadores</i>	329

**LAS VISTAS DE “CASAS DE CAMPO DE SU MAGESTAD”
PARA LA TORRE DE LA PARADA. AUTORES,
IDENTIFICACIÓN Y TRAYECTORIAS**

**THE VIEWS OF “COUNTRY HOUSES OF HIS MAJESTY” FOR THE
TORRE DE LA PARADA. AUTHORS, IDENTIFICATION AND ITINERARIES**

*Por Juan María CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional*

RESUMEN:

Damos a conocer los contratos y cartas de pago de los cuatro pintores que se sabía, hasta ahora, que habían hecho las vistas de sitios reales mencionadas en 1701 en la escalera de la Torre de la Parada. La nueva documentación desvela los concretos autores de cada vista, las fechas de encargo y otras circunstancias de interés. Estudiamos asimismo el itinerario de cada pintura a través de los inventarios reales hasta llegar a su actual ubicación, pues hemos identificado 15 de las vistas. Por último, elaboramos un catálogo en el que se analizan los distintos aspectos que trazan un nuevo estado de la cuestión para estas pinturas.

ABSTRACT:

We announce the contracts and payments of the four painters, who were known, until now, that they had done the views of the royal sites mentioned in 1701 in the staircase of the Torre de la Parada. The new documentation reveals the specific authors of each view and the dates of the commission and other circumstances of interest. We also study the itinerary of every painting throughout the royal inventories up to their current location, because we have identified 15 of the views. Finally we elaborate a catalogue in which we discuss the different aspects to outline a new state of play for these paintings.

PALABRAS CLAVE: Félix Castello. Jusepe Leonardo. Pedro Núñez del Valle. Juan de la Corte. Don Jerónimo de Villanueva. Juan Gómez de Mora. Alonso Carbonel.

KEYWORDS: Félix Castello. Jusepe Leonardo. Pedro Núñez del Valle. Juan de la Corte. Don Jerónimo de Villanueva. Juan Gómez de Mora. Alonso Carbonel.

Las 17 vistas de sitios reales que el inventario real realizado a la muerte de Carlos II registró en la escalera de la Torre de la Parada han dado lugar a una amplia literatura con propuestas de identificación de las propias pinturas y a una infinidad de hipótesis acerca de sus autores y, lo que es menos explicable, de su datación. Se sabía que sus autores eran Félix Castello, Jusepe Leonardo, Juan de la Corte y Pedro Núñez del Valle por un documento publicado por Domínguez Bordona en 1933¹, una anotación relativa a su pago registrada entre 1637 y 1639 en unas cuentas parciales del protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva que se custodian en la Biblioteca Nacional de España, referidas sobre todo a las obras del real sitio del Buen Retiro². Una partida de esas cuentas revelaba el número de vistas que había realizado cada pintor y lo que habían percibido en total por ellas, pero no se anotaron sus asuntos ni sus autores de manera individual.

Desde que Alpers publicara el libro de referencia sobre la Torre de la Parada en 1971 señalando la dificultosa labor de atribución de estas pinturas³, las incertidumbres acerca de la composición de la serie y sus autores y el reconocimiento de aquellos ejemplares en pinturas que han llegado a nuestros días ha persistido hasta el momento actual, como ponen de manifiesto dos recientes estados de la cuestión⁴. Se han exhibido vistas de sitios reales en numerosas

1 DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, «Noticias para la historia del Buen Retiro», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 37 (1933), pp. 83-90, espec. 88.

2 Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), Mss 7.797.

3 ALPERS, Svetlana, *The decoration of the Torre de la Parada*, Londres, Phaidon Press, 1971, pp. 130-133: "There were apparently several series of this kind decorating royal residences in the seventeenth century. A number of pictures of this type survive in Spain today, most of them under the jurisdiction of the Patrimonio Nacional, which has divided them up among various museums and monuments, and some indeed to be the very paintings inventoried in the Torre... Since there were apparently several such series, and the paintings of royal sites inventoried in the Torre were not necessarily by one hand, it is very hard to be sure that the surviving anonymous works, which are obviously by several hands, are identical with those in the 1700 and 1747 Torre de la Parada inventories".

4 PASCUAL CHENEL, Álvaro, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, «¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV», en MARTÍNEZ MILLÁN, José, y RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica, vol. 4 (Arte, coleccionismo y sitios reales)*, Madrid, Polifemo, 2017, pp. 2643-2730, espec. 2710: "En la actualidad, el número de lienzos que han llegado hasta nuestros días con estos asuntos –conservamos ejemplares en Patrimonio Nacional, el Museo de Historia de Madrid y en el madrileño Instituto de Valencia de Don Juan– es superior a los diez y siete que menciona el inventario... En cuanto a la adjudicación de éstas a Leonardo, Castello, Juan de la Corte y Núñez del Valle, es asunto aún lejos de poder resolverse y no existe unanimidad al respecto. Se tiende a aceptar la de Leonardo para las vistas del Buen Retiro, El Pardo y Aceca, aunque también se ha señalado su posible adscripción a Félix Castello, lo mismo que la de la Torre de la Parada, así como la de la Casa de Campo con Núñez del Valle". Muestra de la incertidumbre y vacilaciones del asunto es que estos autores, en los pies de fotografía de las dos pinturas que muestran, los sitios reales de Valsaín y Aranjuez, dan en la atribución la opción a tres de los cuatro pintores sin decidirse por ninguno de ellos (pp. 2684-2685). Un punto de vista parecido había ofrecido años antes el propio RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, «Aportaciones de

exposiciones, en general como anónimas o bien con atribuciones basadas en motivos estilísticos⁵, y lo mismo ha ocurrido en estudios especializados más centrados en la cuestión⁶. Ahora, con ayuda de la documentación que damos a conocer podemos despejar la mayor parte de esas incógnitas.

1. APORTACIONES DOCUMENTALES

Damos cuenta, en primer lugar, del contenido de los contratos con los pintores, pagos intermedios y finiquitos para la realización de esta serie, que hemos hallado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, y los pondremos en relación con el único documento que hasta ahora era conocido, el ya citado manuscrito sobre las cuentas de gastos secretos custodiado en la Biblioteca Nacional publicado en 1933.

El 27 de julio de 1637 se obligaron Jusepe Leonardo, Juan de la Corte, Pedro Núñez del Valle y Félix Castello en favor de don Jerónimo Villanueva, protonotario de Aragón, a pintar las siguientes vistas de casas de campo reales:

Leonardo, cuatro: los sitios reales de Aranjuez, Aceca, Buen Retiro y San Antonio.

Juan de la Corte otras tantas: El Pardo, la Torre, Ginio (Ingenio) y la Zarzuela.

Pedro Núñez dos: la Casa de Campo y Vaciamadrid.

Castello se ocuparía de cinco vistas: El Escorial, Valsaín, Fonfrida (Fuenfría), Campillo y Castañar.

Se obligaban a acabar para fin de noviembre de ese año, en cuatro meses por tanto, y recibió cada uno 100 ducados como primera entrega a cuenta. Estando la

Felipe IV a las colecciones reales de pintura», en PITA ANDRADE, José Manuel (coord.), *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 95-154, espec. 113-114.

5 El propósito principal en las fichas de estas exposiciones fue el análisis de la arquitectura de los palacios reales y de la disposición de sus jardines. Citaremos las más recientes que han reunido varias de las pinturas con vistas de sitios reales: *Madrid pintado*, Madrid, Consorcio para la Organización Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. *Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1999. *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, Zwolle, Waanders, 2000. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, Madrid, Patrimonio Nacional-Acción Cultural Española, 2011. *A historia partilhada os palacios reais de Espanha*, Lisboa, Patrimonio Nacional-Fundación Calouste Gulbenkian, 2014. En el catálogo daremos cuenta de manera pormenorizada de estas fichas.

6 CATURLA, María Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, pp. 38-40. ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, C.S.I.C., 1952, pp. 22-23. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, 1969, pp. 198 y 334. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, 1983, p. 102.

labor a mitad percibirían otros 50 ducados cada uno, y para finalizar se les daría la cantidad restante que resultase por tasación de dos peritos, uno nombrado por Villanueva y el otro por parte de cada pintor. Si estos no cumplieran con lo pactado, podrían ser incautados los cuadros en el estado en que estuviesen para darlos a otros maestros que los acabasen⁷.

7 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 4.690, fol. 661-662v.

“27 de jullio 37. En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de julio de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escribano y testigos, parecieron Joseph Leonardo y Juan de la Corte y Pedro Núñez y Félix Castello, pintores, vecinos desta villa de Madrid, y cada uno por lo que le toca dixeron y otorgaron que se obligaban y obligaron en favor del señor don Gerónimo Villanueva, cavallero de la orden de Calatraba, del qonsejo de guerra de su magestad y protonotario del rey nuestro señor de la corona de Aragón, de pintar las casas de campo de su magestad cada uno las siguientes:

-El dicho Joseph Leonardo Aranjuez, Azeca, Buen Retiro y San Antonio.

-El dicho Juan de la Corte el Pardo, la Torre, Ginio (sic) y Zarzuela.

-El dicho Pedro Núñez la Casa de Campo y Baciamadrid.

-El dicho Félix Castello El Escorial, Balsayn, Fonfrida, Campillo y Castañar.

-Todas las quales dichas casas de campo an de dar pintadas y en toda perfección para la Torre de la Parada de la manera que les está ordenado o se ordenare por el dicho señor protonotario, y cada uno lo que le toca lo darán acavado para fin del mes de noviembre deste presente año, y a cuenta de lo que montaren y a cada uno dellos se les an dado y pagado cien ducados en moneda de vellón, de los quales se dan y otorgan por contentos y pagados a su voluntad porque cada uno confiesa aver rescivido los dichos cien ducados de su parte y pasádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en razón de la paga y rescivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia, leyes de la paga e prueba della y las demás deste caso como en ellas se qontiene, y de los dichos quatrocientos ducados, cada uno dellos ciento, dan y otorgan al dicho señor protonotario carta de pago en forma, y estando las dichas obras hecha la mitad se les an de dar cinquenta ducados a cada uno, y con que la an de dar acabada y luego que lo esté se a de tasar y para lo qual se an de poner dos personas peritas en el dicho su arte, una por parte del dicho señor protonotario y otras por la de los dichos quatro pintores, y tasado sobre los dichos ciento y cinquenta ducados que an de aver rescivido se les a de acabar de pagar a cada uno lo que se le deviere conforme la tasación que se hiciere, de lo qual a cada uno tocare, y cada uno de los dichos pintores por lo que le toca se obligan de que con efeto cumplirán y para del dicho tiempo darán acabada la dicha obra a toda satisfación, y de no lo cumplir así en el estado que entonces estuvieren los quadros se les puedan sacar y pueda el dicho señor protonotario la persona que ordenase buscar otros pintores que lo hagan y acaben, y executarles por las cantidades que obieren rescivido como por deuda líquida y obligación guarentigia de plazo pasado, y para poder ser executados y prueba y averiguación de no aber cumplido con la dicha obligación sea bastante la declaración del dicho señor protonotario o de la persona que su señoría ordenare, en que desde luego lo dejan y difieren sin que prezedá ni sea nezesaria otra prueba ni averiguación aunque de derecho se deba hazer, y a la execución y cobranza dello o a otra qualquier diligencia a ella tocante se pueda a costa de los dichos obligados, a cada uno por lo que le toca o del que no cumpliere, ynbiar personas fuera desta Corte donde (tal personas otro) estuviere y fuere hallado una persona y con quinientos maravedis de salario en cada un día de los que en ella se detuviere y ocupare en la yda como en la estada y vuelta hasta la real y entera paga de todo, y por el dicho salario se les pueda executar y execute como por el principal sin embargo de la premática de su magestad que probye la execución dellos, la qual renunzian, y para lo así cumplir y pagar obligaron sus personas y vienes avidos y por aver y dieron todo su poder qumplido a qualesquier justicias y jueces del rey nuestro señor y en especial a los señores alcaldes de su casa y qorte y al que tiene a su cargo lo... Buen Retiro, y a cada uno yn solidum, a cuya juridición y fuero se sometieron y renunciaron el suyo propio y domicilio y la lei si conbenerid de juridicione ómnium judicum para que por todo remedio e rigor de derecho e bía executiva le conpelan y apremien al cumplimiento y paga como por sentencia pasada en cosa juzgada, y renunciaron las leyes de su favor con la general y derechos della, y lo otorgaron en forma, siendo testigos Domingo de Campos y Antonio Ruyz y Sebastián García, estantes en esta Qorte, y los dichos otorgantes, a quien yo, el escribano, doy fee que conozco, lo firmaron. Jusepe Leonardo de Chabacier. Juan de la Corte. Pedro Núñez. Félix Castello. Ante mí, Andrés Calvo”.

Algunas de las denominaciones de sitios que figuran en estos contratos precisan aclaración. San Antonio que había de hacer Leonardo aludía sin duda a la ermita de San Antonio de los Portugueses en el real sitio del Buen Retiro, situada en el extremo de sus jardines y que se terminaba en ese momento. La Torre de Juan de la Corte era precisamente la Torre de la Parada, en el monte y real sitio del Pardo, cuya ampliación estaba asimismo recién finalizada. El Ingenio de este mismo pintor era el nombre por el que se conocía a la Casa de la Moneda de Segovia, situada en las afueras, junto al río Eresma y que, pese a su utilización como ceca, tenía consideración de casa de campo del rey. En cuanto a Castañar, que tocó en suerte a Castello, era un dominio real situado cerca de El Escorial donde se había construido una pequeña casilla a modo de retiro de ermitaño.

Antes de que transcurrieran tres meses desde los contratos, otorgaron tres de los pintores cartas de pago a cuenta de las vistas que estaban pintando. El 17 de octubre de 1637, Félix Castello reconocía una entrega de 100 ducados por cinco vistas⁸, mientras Pedro Núñez lo hacía respecto de 50 ducados por dos. El primero había recibido una cantidad doble de la pactada para el pago intermedio mientras la del segundo se ajustaba a lo acordado⁹. Dos días más tarde fue el turno de Juan de la Corte, que también había recibido 100 ducados por cuatro pinturas¹⁰. El 2 de diciembre, mes y medio después de sus compañeros, Jusepe

8 A.H.P.M. prot. 4.691, fol. 626r. “En la villa de Madrid a diez y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escribano e testigos, pareció Félix Castello, pintor, vezino desta Villa, y dijo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, protonotario de los reynos de la corona de Aragón, del qonsejo de Italia y Aragón de su magestad y su secretario de Estado de cien ducados en moneda de vellón que le a otorgado por quenta de lo que a de aver de las cinco casas de campo que está pintando por orden de su magestad para la Torre de la Parada, y por la dicha razón y a la dicha quenta el dicho otorgante confesó aber rezevido los dichos cien ducados y passádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga e rescivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la non numerata pecunia, leyes de la paga e prueba dellas y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fe conozco, siendo testigos Domingo de Campos, Sebastián de Obregón y Eugenio Sánchez, estantes en esta Qorte. Félix Castello. Ante mí, Andrés Calvo”.

9 A.H.P.M., prot. 4.691, fol. 626v. “En la villa de Madrid a diez y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escribano e testigos, pareció Pedro Núñez, pintor, residente en esta Qorte, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, protonotario de los reynos de la corona de Aragón, de los qonsejos de Italia y Aragón de su magestad y su secretario de Estado, de cinquenta ducados en moneda de vellón que le a pagado por quenta de las dos casas de campo que está pintando por orden de su magestad para la Torre de la Parada, y por la dicha razón y a la dicha quenta el dicho otorgante confesó aver rezevido los dichos cinquenta ducados y passádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga e rescivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la non numerata pecunia, leyes de la paga e prueba dellas y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fe conozco, siendo testigos Domingo de Campos, Eugenio Sánchez y Sebastián de Obregón, estantes en esta Qorte. Pedro Núñez. Ante mí, Andrés Calvo”.

10 A.H.P.M., prot. 4.691, fol. 628r. “19 de octubre 37 carta de pago. En la villa de Madrid a diez y nueve días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escribano e testigos, pareció Juan de la Corte, pintor, residente en esta Qorte, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento

Leonardo otorgaba carta de pago por importe de 37.399 maravedís, equivalentes a 100 ducados y, aunque no se especifica el concepto, es claro que se trataba del segundo pago por sus pinturas de cuatro casas de campo¹¹. La diferencia de importes en el pago a cuenta ha de responder al número de cuadros que tenía asignado cada uno. Leonardo obtuvo su segundo pago cuando ya había vencido el plazo para la entrega de las pinturas, lo que puede deberse a que estuviera más atrasado que sus compañeros, pues la cláusula no establecía fecha para el segundo pago sino que estuviera mediada la labor.

Mientras avanzaban los pintores, don Jerónimo de Villanueva se ocupó de los marcos para las pinturas de las casas de campo. El 21 de octubre de 1637 recibía el dorador Simón López, con cargo a los gastos secretos, 500 reales a cuenta de los marcos que estaba dorando para “las casas de campo” de la Torre de la Parada, que se obligaba a entregar para el 15 de noviembre siguiente¹².

y pagado a su voluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, protonotario de los reynos de la corona de Aragón, de los consejos de Italia y Aragón de su magestad, de cien ducados en moneda de vellón que le a pagado del dinero de gastos secretos del rey nuestro señor por cuenta de lo que a de haver de las casas de campo de su magestad por su real orden para la Torre de la Parada, y por la dicha razón confesó aber recebido los dichos cien ducados y passádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia, leyes de la paga e prueba dellas y las demás deste caso, y de los dichos cien ducados dio y otorgó al dicho señor protonotario carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fe conozco, siendo testigos Sevastián Antonio de Obregón, Sebastián García de Baamonde y Domingo de Campos, estantes en esta Qorte. Juan de la Corte. Ante mí, Andrés Calvo”.

11 A.H.P.M., prot. 4.691, fol. 1127r. “En la villa de Madrid a dos días del mes de diziembre de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escrivano e testigos, pareció Joseph Leonardo, pintor, vezino desta dicha Villa, y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su voluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, de los qonsejos de su magestad de Guerra y Aragón, de treinta y siete mill y trescientos y noventa y nueve maravedís en moneda de vellón del dinero de gastos secretos de su magestad de la obra de pintura que de su arte está obligado a hazer para el servicio de su magestad en su rreal sitio de la Torre de la Parada, y por la dicha razón y cuenta confesó averlos recebido y pasado a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de su paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia, leyes de la paga e prueba dellas y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fee conozco, siendo testigos Domingo de Campos, Francisco Carballera y Sebastián García, estantes en esta Qorte. Jusepe Leonardo. Ante mí, Andrés Calvo”.

12 A.H.P.M., prot. 4.691, fol. 653r. “21 de octubre 37 carta de pago. En la villa de Madrid a veinte y un días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escrivano e testigos, pareció Simón López, dorador, vezino desta Villa, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su voluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, de los qonsejos de su magestad de Guerra y Aragón y protonotario de los reynos de Aragón, de quinientos reales que le a pagado del dinero de gastos secretos de su magestad a cuenta de lo que montaren las molduras que está dorando para las casas de campo de su magestad que se hacen para la Torre de la Parada, y por la dicha razón y a la dicha cuenta confesó aber recebido y passado a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia, leyes de la paga e prueba dellas y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fe que conozco, siendo testigos Domingo de Campos y Sebastián García y Eugenio Sánchez, estantes en esta Qorte, otrosí se obliga que para quinze de noviembre deste presente año dará acabadas y entregadas las dichas molduras a toda satisfacción, donde no, volverá y pagará los dichos quinientos reales como todas las cantidades que aya rrecivido en quenta y están entregadas y pagadas, y para que se le pueda executar y execute con costas

Otros tantos reales y el mismo día recibió el carpintero Juan Bautista de Miranda por los marcos que estaba haciendo para aquellas pinturas y comprometió su entrega en la misma fecha que López¹³. Se esperaba, por tanto, que los pintores acabaran en tiempo y forma. El 2 de marzo de 1638 recibió Miranda 235 reales, de los que 139 eran el resto que quedaba por pagar por los marcos que había hecho, cuyas molduras midieron 388 pies, pagados a 56 maravedís cada pie (21.728 maravedís equivalentes a 639 reales), y los 96 reales restantes por doce bastidores para otras tantas vistas que se hacían para el Buen Retiro¹⁴. Simón

y para poder ser executado y prueba y averiguación de no averlas entregado sea bastante la declaración con juramento simple del dicho señor protonotario en que desde luego lo deja y difiere, sin que prezada ni sea necesaria prueba ni averiguación aunque de derecho se deba hazer, y para lo así cumplir y pagar obligó su persona y bienes avidos y por aver y dio todo su poder cumplido a qualesquier justicias y jueces del rey nuestro señor, y en especial a los señores alcaldes de su casa y qorte yn solidum, a cuya jurisdicción y fuero se sometió, y renunció el suyo propio y domicilio y la ley si convenerid de juridicione para que por todo remedio e rigor de derecho y vía executiva le compelan y apremien al cumplimiento por sentencia pasada en cosa juzgada, y renunció las leyes de su favor con la general y derechos della, y lo otorgó así, fecho ut supra. Symón López. Ante mí, Andrés Calvo”.

13 A.H.P.M., prot. 4.691, fol. 653v. “En la villa de Madrid a veinte y un días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y siete años ante mí, el escribano e testigos, pareció Juan Bautista de Miranda, carpintero, vezino desta Villa, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, de los qonsejos de su magestad de Guerra y Aragón y protonotario de los reynos de Aragón, de quinientos reales, que valen diez y siete mill maravedís, que le a pagado y pagó por cuenta de las molduras que está haciendo para las casas de campo y Torre de la Parada para los quadros de pintura, y se le an pagado del dinero de gastos secretos de su magestad, y por la dicha razón confesó aber recebido los dichos quinientos reales y passádoslos a su parte y poder realmente y con efecto en moneda de vellón, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia, leyes de la paga e prueba dellas y las demás deste caso, y dellos da y otorga al dicho señor protonotario carta de pago en forma, y se obliga en favor de su señoría que para quinze de noviembre deste presente año habrá entregado las dichas molduras, donde no, volverá y pagará los dichos quinientos reales con más qualesquier cantidades que a la dicha cuenta le sean pagadas, y para que se le pueda executar y execute con costas y para poder ser executado y prueba y averiguación de no aver entregado las dichas molduras sea bastante la declaración y juramento del dicho señor protonotario, en que lo deja y difiere sin que prezada ni sea necesaria prueba ni averiguación aunque de derecho se deba hazer, y para lo así cumplir y pagar obligó su persona y bienes avidos y por aver y dio todo su poder cumplido a qualesquier justicias y jueces del rey nuestro señor, y en especial a los señores alcaldes de su casa y qorte yn solidum, a cuya jurisdicción y fuero se sometió, y renunció el suyo propio y domicilio y la ley si convenerid de juridicione para que por todo remedio e rigor de derecho y vía executiva le compelan y apremien al cumplimiento por sentencia pasada en cosa juzgada, y renunció las leyes de su favor con la general y derechos della, y lo otorgó desta manera y firmó, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fe que conozco, siendo testigos Antonio de Campos y Sebastián García y Eugenio Sánchez, estantes en esta Qorte. Juan Baptista de Miranda. Ante mí, Andrés Calvo”.

14 A.H.P.M. prot. 4.692, fol. 585v-586r. “En la villa de Madrid a dos días del mes de marzo de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció Juan Baptista de Miranda, carpintero, vezino desta Villa, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, cavallero de la orden de Calatrava, de los consejos de su magestad de Guerra y Aragón, protonotario de los reynos de aquella corona, de ducientos y treinta y cinco reales de vellón que le a pagado del dinero de gastos secretos, los ciento y treinta y nueve reales que montaron trescientos y ochenta y ocho pies que tienen los quadros que ha hecho de la cassa del campo para la Torre de la Parada, concertados a cinquenta y seis maravedís cada pie, y los noventa y seis reales restantes son por doze bastidores que ha hecho para otras casas de campo que se hacen para Buen Retiro, y por la dicha razón y rresto, confesó aver recebido los dichos ducientos y treinta y cinco reales y

López cobró el mismo día 567 reales a cumplimiento de 1067 “que ubo de aver por tantos que montaron quinze molduras que a dorado para las cassas de campo que se an pintado para la Torre de la Parada”, concertado cada pie a dos reales y tres cuartillos para un total de 388 pies¹⁵.

El 27 de octubre de 1638 otorgaron los cuatro pintores nuevas cartas de pago en favor del protonotario: Pedro Núñez dio recibo de 2.050 reales entregados en un momento anterior, los cuales, sumados al dinero a cuenta recibido, 1.100 y 550 reales en dos ocasiones, sumaban los 3.700 reales “que montó el valor” de sus dos lienzos de la Casa de Campo y Vaciamadrid¹⁶. Especificó los asuntos de sus pinturas, coincidentes con las contratadas, y mencionó expresamente que era su valor. Félix Castello dio recibo de 7.240 reales que le habían pagado por lo que montaron “los seis lienzos de la casa de campo que hizo de orden de su magestad”, uno más que los contratados y lo que implicaba pagos de 5.040 reales después de los primeros 2.200 reales a cuenta¹⁷. Jusepe Leonardo dio recibo de

passádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en razón de la paga y recibo, que de presente no parece, renunció la excepción de la non numerata pecunia, leyes de la paga y prueba della y las demás deste casso, y dellos otorgó carta de pago en forma y lo firmó de su nombre, al qual otorgante yo, el escrivano, doy fee conozco, siendo testigos Sebastián García y Eugenio Sánchez y Vicente de Rianza, estantes en esta Corte. Juan Bautista de Miranda. Ante mí, Andrés Calvo”.

15 A.H.P.M. prot. 4.692, fol. 585-585v. “En la villa de Madrid a dos días del mes de marzo de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció Simón López, dorador, vezino desta Villa, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los consejos de su magestad de Guerra y Aragón, protonotario de los reynos de aquella corona, de quinientos y sesenta y siete reales en moneda de vellón que le a pagado del dinero de gastos secretos de su magestad de resto y a cumplimiento de mill y sesenta y siete reales que ubo de aver por tantos que montaron quinze molduras que a dorado para las cassas de campo que se an pintado para la Torre de la Parada, concertados a dos reales y tres cuartillos cada pie, y en todos son trecientos y ochenta y ocho pies, y por la dicha razón y del dicho resto confesó aber recebido los dichos quinientos y sesenta y siete reales y pasádoslos a su parte y poder realmente y con efecto, y en razón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia y leyes de la paga y prueba della y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, al qual otorgante yo, el escrivano, doy fee conozco, siendo testigos Sebastián García, Francisco Fernández y Eugenio Sánchez, estantes en esta Cortte. Symón López. Ante mí, Andrés Calvo”.

16 A.H.P.M. prot. 4.694, fol. 543r. “En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció Pedro Núñez, pintor, residente en esta Qorte, y dijo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los consejos de su magestad en el de Guerra y Aragón, de dos mill y cinquenta rreales que le a pagado del dinero de gastos secretos de su magestad de resto de tres mill y setecientos reales que montó el valor de las pinturas que hiço para el servicio de su magestad, la una de la Cassa del Campo de Madrid y la otra del sitio y cassa de Baciama-drid para la Torre de la Parada, los quales dichos dos mill y cinquenta reales por la dicha rraçon el dicho otorgante confesó haverlos recibido y passado a su parte y poder realmente y con efecto en moneda de vellón, y en raçon de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia y leyes de la paga y prueba della y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fee que conozco, siendo testigos Sebastián de Obregón, Pedro de Melgossa y Francisco de la Canal, estantes en esta Corte. Pedro Núñez. Ante mí, Andrés Calvo”.

17 A.H.P.M. prot. 4.694, fol. 543v. “En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció Félix Castello, pintor,

4.480 reales “por rresto y a cumplimiento de seis mill seiscientos y ochenta reales que montó el valor de ttres lienzos de pintura de cassas de campo que hiço del servicio de su magestad”¹⁸, uno menos, por tanto, de los encargados, y Juan de la Corte se dio por entregado de 3.700 reales “por rresto y a cumplimiento de cinco mill ochocientos reales que montaron siete lienzos de pintura que hiço del servicio de su magestad y de sus sitios y casas del campo por siete pinturas”¹⁹, tres más de su encargo.

En las cuentas de los gastos secretos de la real cámara controlados por don Jerónimo de Villanueva, en su quinta relación que va desde el 1 de septiembre de 1637 al 22 de agosto de 1639 -el documento que dio a conocer Domínguez Bordona- figura un pago a pintores de 48.578 reales y 28 maravedís, de los que 26.520 reales correspondieron a los cuatro pintores por sus lienzos de

residente en esta Qorte, y dijo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, caballero del ávito de Calatrava, de los qonsejos de su magestad en el de Guerra y Aragón, de siete mill ducientos y quarenta rreales que montaron los seis lienzos de la cassa del campo que hiço de orden de su magestad para la Torre de la Parada, los quales dichos siete mill y ducientos y quarenta reales por la dicha rraçón confessó haverlos recibido y passado a su parte y poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia y leyes de la paga e prueba della y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fee que conozco, siendo testigos Pedro de Melgossa, Sebastián de Obregón y Francisco de la Canal, estantes en esta Corte. Féliz Castello. Ante mí, Andrés Calvo”.

18 A.H.P.M. prot. 4.694, fol. 544r. “En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció Joseph Leonardo, pintor, residente en esta Qorte, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los qonsejos de su magestad en el de Guerra y Aragón, de quatro mill quatrocientos y ochenta rreales que le a pagado en moneda de vellón del dinero de gastos secretos de su magestad por rresto y a cumplimiento de seis mill seiscientos y ochenta reales que montó el valor de ttres lienzos de pintura de cassas de campo que hiço del servicio de su magestad e para la Torre de la Parada, los quales dichos quattro mill y quatrocientos y ochenta reales del dicho resto el dicho otorgante por la dicha rraçón confesó averlos recibido y pasado a su parte e poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia y leyes de la paga e prueba della y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fee que conozco, siendo testigos Sebastián de Obregón, Pedro de Melgossa y Francisco de la Canal, estantes en esta Corte. Joseph Leonardo. Ante mí, Andrés Calvo”.

19 A.H.P.M., prot. 4.694, fol. 544v. “En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y treinta y ocho años ante mí, el escribano e testigos, pareció Juan de la Corte, pintor, residente en esta Qorte, y dixo y otorgó que se dava y dio por contento y pagado a su boluntad del señor don Gerónimo de Villanueva, caballero de la orden de Calatrava, de los consexos de su magestad en el de Guerra y Aragón, de tres mill setecientos rreales que le a pagado en moneda de vellón del dinero de gastos secretos de su magestad por rresto y a cumplimiento de cinco mill ochocientos reales que montaron siete lienzos de pintura que hiço del servicio de su magestad y de sus sitios y casas del campo para la Torre de la Parada, los quales dichos tres mill y setecientos reales del dicho resto y cumplimiento de los dichos cinco mill y ochocientos reales confesó averlos recibido y pasado a su parte e poder realmente y con efecto, y en raçón de la paga y recivo, que de presente no parece, renunció la excepción de la no numerata pecunia y leyes de la paga e prueba della y las demás deste caso, y dellos otorgó carta de pago en forma, y lo firmó de su nombre, a el qual otorgante yo, el escrivano, doy fee que conozco, siendo testigos Sebastián de Obregón, Pedro de Melgossa y Francisco de la Canal, estantes en esta Corte. Juan de la Corte. Ante mí, Andrés Calvo”.

casas de campo para la Torre de la Parada²⁰. Los pagos a cada pintor por las vistas encargadas en 1637 ascendían a las siguientes cantidades: 10.240 reales a Castello por sus seis lienzos, 6.780 reales a Leonardo por sus tres pinturas, 5.800 a Juan de la Corte por siete pinturas y 3.700 reales a Núñez por dos pinturas²¹. La diferencia respecto a los finiquitos afecta aquí a los cobros de los pintores Leonardo y Castello, que cobraron respectivamente 100 y 3.000 reales más que lo que especifica su finiquito ante el escribano.

No sabemos a ciencia cierta si existió tasación, pero el hecho de que Castello cobrara finalmente 3.000 reales por encima de su última carta de pago permite suponerlo. Los cuadros tienen valoraciones distintas para cada pintor, incluso teniendo en cuenta su distinta superficie. Este aspecto, que dejamos enunciado aquí, será examinado con mayor profundidad más adelante. En todo caso, no hay noticias de que hubiera quejas por parte de ninguno de los artífices.

También nos ocuparemos en su lugar de los problemas planteados por el número de las pinturas y el momento en que se ampliaron los encargos de 15 a 18.

2. SUCESIVAS LOCALIZACIONES DE LAS PINTURAS EN LOS INVENTARIOS DE PALACIOS REALES Y DE MUSEOS.

Un segundo paso en este trabajo será la identificación en inventarios reales y registros museísticos de las pinturas que formaron la serie según la documentación expuesta en el punto anterior, pues casi todas las incógnitas que dejaremos planteadas sólo pueden resolverse tras el examen de las pinturas si se hubieran conservado.

No existen noticias documentadas de la serie de las vistas desde que se colocó en el lugar para la que se hizo hasta que se inicia el siglo XVIII, en que se anotó por primera vez en el inventario real realizado en 1701 con los bienes del difunto Carlos II²². En la escalera de la Torre de la Parada se hallaban 17 pinturas, todas

20 Los 22.058 reales y 28 maravedís restantes se dieron a Vicente Carducho por sus pinturas para el oratorio de la Torre.

21 B.N.E., Mss. 7.797, fol. 154v-155r. "Pinturas de vistas de casas y sitios reales. Felix Castello. Nº 12. Más quarenta y ocho mill quinientos y setenta y ocho reales y veinte y ocho maravedís en vellón que se pagaron en esta manera: diez mill doscientos y quarenta reales a Felix Castello, pintor, por los mismos en que se tasaron los seis lienzos que pintó de casas de campo para la Torre de la Parada, seis mill setecientos y ochenta reales a Joseph Leonardo, pintor, de tres lienzos de pintura de casas de campo para la dicha Torre, cinco mill y ochocientos reales a Juan de la Corte por siete lienzos de pinturas de cassas de campo que hizo, tres mill setecientos reales a Pedro Núñez por dos pinturas que hizo de cassas de campo, y veinte dos mill y cinquenta y ocho reales y veintiocho maravedís se pagaron a Vicencio Carducho, pintor, a quenta de lo que montare la pintura que hizo para el oratorio de la Torre de la Parada del Pardo. Josef Leonardo. Juan de la Corte. Pedro Núñez. Vicencio Carducho. 480578 ½".

22 Transcrito en ALPERS, Svetlana, *The decoration...*, p. 290, y FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid, Museo Nacional del Prado, vol. 2, p. 169. Utilizamos para este inventario los números dados por la primera autora.

"[1-17] Entrada y Escalera del Palacio (Existen en esta Escalera con los números desde el 1º hasta el

con marcos dorados lisos y tasadas en 200 doblones (12.000 reales) como una única partida.

El inventario señala solamente los nombres de los sitios reales. Quince de ellos coinciden con los nombres que figuraban en los contratos, salvo la casa de Eraso, que era denominación alternativa de la casa de la Fuenfría o de la nieve. Afortunadamente, la lista proporciona el nombre de dos de las vistas añadidas a última hora, el Alcázar de Madrid y la que se denomina “Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, que ha de ser la casa de Monesterio, cercana al monasterio de San Lorenzo, contratado éste por Castello y que figuraba en la partida del inventario como “Escorial”. La tercera pintura añadida no estaba en la Torre y no se sabe su asunto, aunque en la ficha correspondiente propondremos uno. Reseñamos a continuación los nombres de las casas que aparecen en el inventario y sus autores según los datos que hemos expuesto.

Pedro Núñez: La Casa de Campo y la casilla de Bacía Madrid.

Félix Castello: Balsayn, Casa de Araso (Fuenfría), Campillo, Escorial, Otra casilla de retiro (Castañar).

Jusepe Leonardo: El castillo de Aceca, Aranjuez y el sitio del Retiro.

Juan de la Corte: El Pardo, Zarzuela, Torre de la Parada, Herginio (sic, Ingenio).

Quedaban pendientes de asignar a un pintor el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Monesterio) y el Palacio de Madrid. La Torrecilla de San Antonio de los Portugueses, originalmente asignada a Leonardo, se deberá adjudicar a otro pintor.

Las vistas se mencionan nuevamente en el inventario de 1747 redactado tras la muerte de Felipe V²³. Seguían colgadas en la escalera de la Torre de la Parada

17) Primeramente diez y siete pinturas de diferentes tamaños que se componen de Sitios Reales: Casa de Campo - Balsayn - la Casilla del Bacía Madrid - el Pardo - Casa de Araso - el Castillo de Azeca - Campillo - Zarzuela - Torre de la Parada - Aranjuez - Escorial - Herjino - Monasterio de San Lorenzo del Escorial - Torrecilla de San Antonio de los Portugueses - otra Casilla de Retiro - el Sitio del Retiro y Palacio de Madrid, con sus marcos dorados lissos tasadas todas en 200 Doblones”.

23 Transcrito en ALPERS, Svetlana, *The decoration...*, pp. 317-318, y en ATERIDO, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, vol. II, pp. 235 y 236.

“Escalera. En esta escalera que tiene su varandilla de Ierro ay las dies y siete Pinturas siguientes con marcos dorados todos.

Pinturas. Número 1. Primeramente a la Izquierda como se empieza a subir dicha escalera ay un quadro de quatro varas de largo y dos de ancho con el Sitio del Pardo.

2. Otro que sigue a este de dos varas de largo, y una media de ancho con una Cassa de Campo.

3. Otro enfrente de dos varas y media de largo y dos de ancho con el Palacio de Valsayn.

4. Otro de dos varas de largo y dos de ancho como se buelve para subir la escalera en que esta la casa del Campo de Madrid.

5. Otro encima de la puerta de la escalera de dos varas y media de alto y una de ancho, en que esta la Cassa del Monasterio.

6. Otro que hase fachada como se baja la escalera de dos varas de alto y una de ancho, en que esta la Cassa de Campillo.

con los mismos marcos. Los redactores del inventario las enumeraron indicando el orden en que estaban colocadas en la escalera, las que servían de sobrepuestas y sus medidas aproximadas, que convertimos a continuación a centímetros. Este último dato es fundamental para identificar siete pinturas en las que los autores del inventario de 1747 no pudieron dar nombre al paisaje, a pesar de que consultaron el inventario de 1701, algo de lo que no queda duda, pues declararon que tomaron la valoración de la partida que allí figuraba, 12.000 reales.

A partir del cotejo de ambos inventarios, de las medidas de 1747 -en que hemos detectado al menos dos errores, relativos a las de Monesterio y la Fuenfría por un lado, y al Alcázar de Madrid y al palacio de Aranjuez por otro, que deben estar cambiadas- y las que actualmente tienen las pinturas, con la certeza de que los cuadros que estaban en la Torre a la muerte del primer rey Borbón eran los mismos que tenía Carlos II al morir, y ayudándonos por la observación de que varias pinturas coinciden o se acercan en su posición ordinal en ambos inventarios, pensamos que hemos podido identificar la totalidad de las pinturas que no tienen nombre. El inventario se inicia en el tramo superior de la escalera, donde estaban El Pardo (168 x 336 cm), una casa de campo que debía de ser Vaciamadrid (126 x 168 cm), Valsaín (168 x 210 cm) y la Casa de Campo de Madrid (168 x 168 cm). Encima de la puerta de la escalera se hallaba un lienzo que se nombra como “la casa del Monesterio” (84 x 210 cm), medidas de las que resulta un formato muy alargado, por lo que ha de ser la casa de la nieve de la Fuenfría, también conocida como de Eraso. Según se bajaba la escalera estaba Campillo (84 x 168 cm) y sobre la puerta que conducía al cuarto bajo, la Zarzuela (126 x 168 cm). Al subir a la derecha estaba el Buen Retiro (210 x 378 cm) y más adelante, como sobrepuesta, un palacio con su torre (más de 126 x 84 cm), que ha de ser la ermita de San Antonio, caracterizada por la torre que tenía en su parte central. Enfrente de la escalera se situaba una sobrepuesta con una casa de campo

7. Otro encima de la Puerta que baja al cuarto bajo de dos varas de largo y una y media de ancho en que esta Zarzuela.

8. Otro a la derecha como se sube de quatro varas y media de ancho y dos y media de alto en que esta el Palacio del Retiro.

9. Otro mas adelante sobrepuesta de mas de vara y media de alto y una de ancho en que esta un Palacio con su Torre.

10. Otro enfrente de la escalera de dos varas de ancho y una de alto sobrepuesta con una Cassa de Campo.

11. Otro de tres varas de ancho y dos de alto en que esta el Escorial.

12. Otro al pie de este de una vara de ancho igual alto, con otra Cassa de Campo.

13. Otra de quatro varas de alto por tres de ancho en que esta el Palacio de Madrid.

14. Otra encima de la subida de la misma escalera de mas de tres varas de alto y dos de ancho en que esta la Torre de la Parada.

15. Otro de mas de vara de ancho y tres quartas de alto con una Cassa de Campo.

16. Otra de vara y media de ancho y tres quartas de alto con una Cassa de Campo.

17. Otro de igual tamaño que representa el Palacio de Aranjuez. 12000.

Cuyas diez y siete Pinturas parece estan valuadas en el Imbentario del año de mill setecientos y uno en Doze mill Reales que se sacan al margen de esta, como se hara con las demas que sean aberiguables sus precios”.

(84 x 168 cm) que identificamos -por descarte- con el Ingenio. Continuaba El Escorial (168 x 252 cm) y al pie de éste otra casa de campo (84 x 84 cm) que, por su tamaño y cercanía al anterior ha de ser la casa de Monesterio. A continuación describieron el Alcázar de Madrid (252 x 336 cm), del que pensamos que erraron en la medida, pues 4 x 3 varas corresponde a un cuadro muy grande, y esta pintura es pequeña. Subiendo la misma escalera se localizó la Torre de la Parada (más de 252 x 168 cm). La lista se cerraba con dos casas de campo identificables por sus dimensiones con Castañar (63 x más de 84 cm) y Aceca (63 x 126 cm) y, por último, el palacio de Aranjuez, cuya medida se da por referencia al cuadro anterior, esto es, Aceca, claro error, pues es de tamaño mediano y Aranjuez muy grande. Por eso pensamos que su medida es la que el inventario señala para el palacio de Madrid, y la que se da a éste, la de Aranjuez.

Ponz alcanzó aún a ver la serie de las vistas en la Torre de la Parada en la década de 1770²⁴, pero en la segunda edición, de 1782, anotó que algunos cuadros de esa sede se habían trasladado a otro lugar²⁵. En el inventario real de 1789-1794, realizado con motivo de la muerte de Carlos III, no aparecen los lienzos de vistas en la Torre de la Parada y tampoco se encuentran en otros sitios reales. Noticias proporcionadas por Carmen Mañueco que han pasado inadvertidas refieren que, según un inventario real de 1841, muchas vistas de la Torre de la Parada estaban casi con total seguridad en el sitio real de La Florida²⁶. Esta quinta fue adquirida por Carlos IV el 7 de julio de 1792²⁷ y la Torre fue inventariada en 1794, por lo que es probable que entre esos dos años se hubieran trasladado a La Florida las pinturas. La nueva quinta no se inventarió porque no se hallaba entre los bienes del rey difunto, sino que había sido adquirida por Carlos IV.

El citado inventario de 1841²⁸ sitúa en el comedor del palacio de La Florida

24 PONZ, Antonio, *Viage de España*, t. VI, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, p. 162. "También hay quadros antiguos, vistas de Sitios y Palacios Reales, y entre ellos el de Aranjuez, como lo ideó todo entero Juan de Herrera".

25 PONZ, Antonio, *Viage de España*, t. VI, Madrid, Viuda de Ibarra, 1782 (2ª ed.), p. 162. "Se han trasladado tambien algunas pinturas de las que habia en la Torre de la Parada".

26 MAÑUECO SANTURTUN, Carmen, «Las colecciones reales en el Museo Arqueológico Nacional», en MARCOS POUS, Alejandro, *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 189-217, espec. 208-210. Puso correctamente en relación las vistas de La Florida trasladadas al M.A.N. con las de la Torre de la Parada, y explicó cómo el número de las pinturas fue disminuyendo paulatinamente, si bien no cotejó los distintos ejemplares citados en la documentación para averiguar cuáles eran los que recalaron en las distintas instituciones y los que desaparecieron.

27 FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa, *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa. Evolución histórica y artística de un sitio madrileño*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 59-61.

28 Archivo General de Palacio, S. A., leg. 775.

"Un cuadro en lienzo marco dorado representa el palacio antiguo del real sitio del Pardo.

Otro id. el monasterio de S. Lorenzo en el Escorial.

Otro id. el palacio de Aranjuez.

Otro id. jardines y casa de campo.

Otro id. jardín y palacio viejo de la real casa de Campo con el caballo de bronce.

Otro id. la Torre de la Parada en el real bosque del Pardo.

Otro id. vistas de un palomar.

Otro id. la Virgen con las Virtudes.

17 vistas de diversos sitios reales en que se reconocen muchas de la Torre de la Parada, y la posterior evolución de ese conjunto confirma que se trataba de esa serie. Los redactores del inventario reconocieron El Pardo, El Escorial, Aranjuez, jardín y palacio viejo de la real Casa de Campo con el caballo de bronce y la Torre de la Parada, Valsaín y Zarzuela. El Alcázar de Madrid estaba descrito como “palacio viejo de la Real casa de Campo”, seguramente porque esa vista estaba tomada desde el otro lado del río, esto es, desde la Casa de Campo²⁹. Tres vistas más reciben identificaciones erróneas -el palacio de Riofrío³⁰, la ermita de San Macario en El Escorial y la Fuente del Fresno³¹- y en seis más no se intentó su identificación: una casita de campo de El Escorial -que podría ser Monasterio- y cuatro casas de campo, una con jardines, y unas vistas de un palomar. En nuestra opinión, entre esas 17 vistas había una que no venía de la Torre de la Parada, pues no se menciona el lienzo del Buen Retiro, muy grande e inconfundible, que pudo pasar directamente de la Torre al Palacio Real de Madrid, donde se encuentra en la actualidad.

En otro inventario de La Florida de 1860³² había descendido el número de

Otro id. del palacio viejo de la real casa de campo.

Otro id. la hermita de S. Macario del Escorial.

Otro id. vistas del real palacio de Balsain.

Otro id. de la Fuente del Fresno.

Otro id. de una casa de campo.

Otro id. id.

Otro id. la casita de campo del Escorial.

Otro id. la vola del mundo.

Otro de la vista de la Zarzuela y su palacio.

Otro id. una casa de campo...

Otro id. vista del palacio de Riofrío”.

29 No se puede identificar esta supuesta segunda Casa de Campo con el lienzo del Museo de Historia de Madrid depositado por el Museo del Prado (P001288, 149 x 181 cm), porque estaba en este último Museo al menos desde 1857 y las vistas permanecían en La Florida en 1860.

30 Antes de que se construyera el palacio para Isabel Farnesio a partir de 1751, existiría allí algún paradero para servicio del coto de caza que era Riofrío, al lado de La Granja, pero no es probable que un siglo después se pudiera reconocer el aspecto de aquel sitio en el momento en que se hicieron las vistas.

31 San Macario y Fuente del Fresno no tuvieron nunca carácter de sitio real.

32 A.G.P., caja 10.949.

“Un cuadro en lienzo grande, representa el palacio de Aranjuez y parte de sus inmediaciones con marco dorado.

Otro id. representa jardines y casa de campo, es algo más pequeño que el anterior.

Otro id. representa el jardín y palacio viejo de la real casa de campo con el caballo de bronce.

Otro id. la Torre de la Parada en el bosque del real sitio del Pardo.

Otro id. vistas de un palomar.

Otro id. que dice ser la Virgen con las Virtudes.

Otro id. vistas del palacio viejo de la real casa de campo.

Otro id. la ermita de San Macario en el Escorial.

Otro id. representa la Fuente del Fresno.

Otro id. representa una casa de campo desconocida.

Otro id. id. desconocida parece el palacio de Riofrío.

Otro id. la casita de campo de el Escorial.

Otro id. la bola del mundo.

Otro id. vista de la Zarzuela y del palacio en el real bosque del Pardo.

vistas reales en ese comedor de 17 a 13. Todavía estaban Aranjuez, la Casa de Campo, la vista del Alcázar desde la Casa de Campo, la Torre de la Parada, Zarzuela y los supuestos Riofrío, San Macario, Fuente el Fresno -este inventario se realizó a partir del anterior, sin duda- y la casita de campo de El Escorial, más tres de las casas de campo no identificadas, incluida la de los jardines, y el palomar. Sin embargo, no estaban ya El Pardo, El Escorial y Valsaín y una de las casas no identificadas, que habrían pasado al monasterio de El Escorial, donde se hallan hoy en día las tres primeras pero se desconoce el paradero de la cuarta, la casa de campo. Es posible que fuera la Casa de la Moneda segoviana o la ermita de San Antonio de los Portugueses del Retiro, por lo que explicaremos más adelante.

Isabel II cedió al Estado en 1866, por la llamada Ley de Rasgo, las posesiones de La Florida, que incluía la de la Moncloa, en las que se instaló por decreto de 28 de enero de 1868 la Escuela de Agricultura que existía en Aranjuez, que pasó a ser la Escuela General de Agricultura. El Ministerio de Fomento se incautó de una serie de bienes que habían quedado en la posesión real y, entre ellos, las vistas de sitios reales que destinó al Museo Arqueológico Nacional por orden ministerial del 23 de abril de 1869³³. El texto de la orden ministerial es confuso en el número de vistas, como luego explicaremos.

Proseguimos con la documentación conservada en este Museo para rastrear la trayectoria de la serie³⁴. Las fichas antiguas, de fines del siglo XIX, enumeran ya sólo 11 pinturas, la mayor parte en buen estado de conservación y con marco moldurado dorado de época: el Alcázar (nº inv. 57027, 62,5 x 117 cm, no se dice nada del marco), cuatro pinturas sin identificar (57028, 90 x 146 cm; 57029, 52 x 109 cm, sin marco; 57030 y 57031, ambas 91,5 x 146 cm), Aranjuez (57032, 223 x 200 cm), otras dos sin identificar (57033, 120 x 197 cm, desgarrado por medio; 57034, 88 x 100 cm, deteriorado), la Torre de la Parada (57035, 226 x 140), la Casa de Campo (57036, 125 x 165 cm, sin marco) y otro lienzo sin identificar (57037, 68 x 220 cm, sin marco). Las medidas nos permiten poner nombre a las pinturas de asunto no enunciado, como haremos en el catálogo. Las dos vistas perdidas, o al menos una de ellas, han de ser el Ingenio de Segovia y la ermita de San Antonio del Buen Retiro.

Tres de las vistas se prestaron para la exposición del Antiguo Madrid de 1926 celebrada en el Museo Municipal (actual Museo de Historia): el Alcázar, la Casa de Campo y la Torre de la Parada³⁵, y el Museo pidió al año siguiente su cesión

Otro id. una casa de campo”.

33 Archivo del Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.), exp. 1869/22: “Relación de los efectos que procedentes de la Escuela Gral de Agricultura de la Florida se entregan a la Comisión del Museo Arqueológico a tenor de lo dispuesto por el Excmo Señor Ministro de Fomento en 23 de abril de 1869: [...] Ocho cuadros en lienzo representando vistas de Sitios reales y la Virgen con las virtudes. Cinco cuadros id. id. con sitios reales”.

34 Véase para esta documentación igualmente MAÑUECO SANTURTUN, Carmen, «Las colecciones...», pp. 208-210.

35 ENRÍQUEZ, Joaquín (secret.), *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, Ma-

en depósito³⁶, que se concedió, por lo que actualmente están expuestos en su sede. En 1951 se entregaron los ocho lienzos restantes en depósito a Patrimonio Nacional, con destino al monasterio real de San Lorenzo de El Escorial, donde se exhiben actualmente, salvo Zarzuela que está hoy en este mismo palacio: perspectiva de una huerta identificada como la Granjilla de Fresneda, Zarzuela, Aceca, Aranjuez, Vaciamadrid, Fuenfría, Campillo y Monesterio³⁷. La llamada Granjilla de Fresneda en las fichas del Museo pensamos que ha de ser en realidad Castañar, como demuestra la cerca y su portón, conservados hoy en día y coincidentes con los del lienzo³⁸.

3. ANÁLISIS DE LOS DIVERSOS ASPECTOS DE LAS PINTURAS DE CASAS DE CAMPO DE LA TORRE DE LA PARADA.

Un nuevo estado de la cuestión puede quedar establecido tras las aportaciones documentales y estudio de inventarios realizado en los puntos anteriores. El examen del estilo, además de los datos documentales, nos permitirá atribuir las dos pinturas que no fueron contratadas en 1637.

a) Aspectos temporales

Las primeras 15 vistas deben datarse en 1637. Se encargaron de forma simultánea el 27 de julio de 1637 con contrato que establecía la obligación de entrega a fin de noviembre de dicho año. El 17 de octubre siguiente, Félix Castello y Pedro Núñez recibían una segunda entrega a cuenta según se preveía para el momento en que tuvieran mediada su labor, Juan de la Corte recibiría la segunda paga dos días después y Jusepe Leonardo casi mes y medio después, el 2 de diciembre. El 21 de octubre de 1637 se pagaba a cuenta al carpintero y al dorador por los marcos que estaban haciendo para las 15 pinturas. Aunque la última carta de pago de los pintores data del 27 de octubre de 1638, los cuadros estarían ya acabados a fin de 1637 según era su obligación, pues se hizo el pago final al carpintero y al dorador el 2 de marzo de 1638 por los marcos para las 15

drid, Sociedad Española de Amigos del Arte - Gráficas Reunidas S. A., 1926, pp. 285 y 287-288, n° cat. 212, 272 y 279.

36 Archivo del M.A.N., exp. 1927/10.

37 Archivo del M.A.N., exp. 1951/51.

“Perspectiva de una huerta, de Fresneda o Granjilla

La Casa de la Zarzuela

Casa Real de Aceca

Palacio de Aranjuez

Palacio de Vaciamadrid

Casa de la nieve en la Fuenfría

Casa del Campillo, y

El Palacete llamado “Monasterio”.

38 Nada tiene que ver el pequeño edificio con el complejo del sitio real de La Fresneda, conservado.

vistas que se habían hecho, de modo que habrían acabado su labor colocando los lienzos en sus marcos³⁹. Cabe alguna duda en el caso de Leonardo, porque al cobrar un mes y medio más tarde que sus compañeros y estar a mitad de su labor el 2 de diciembre, es posible que finalizara en 1638, al menos alguna pintura. El lienzo que dejó de hacer y que tuvo que finalizar uno de sus compañeros puede fecharse entre este año y el anterior, cuando reconociera que no le daría tiempo a acabarlo.

Por el contrario, los tres cuadros añadidos deberán datarse en 1638, como explicamos en el apartado siguiente.

b) Número de vistas

Es una incógnita el momento exacto y el motivo por los que el número inicial de 15 vistas fue elevado a 18. Cabe suponer que, una vez colgados los primeros, se advirtió la conveniencia de añadir tres vistas más.

Los 15 cuadros contratados en julio de 1637 seguían siendo otros tantos en octubre de ese año, según declararon Castello, Núñez y Corte en sus segundas cartas de pago, y Leonardo nada dijo cuando otorgó la suya en diciembre. El 2 de marzo de 1638, los finiquitos de los marcos de Juan Bautista de Miranda y Simón López revelan que las pinturas estaban terminadas y también los marcos, que seguían siendo 15, y nada contradice este finiquito la cuenta de gastos secretos, según la cual se pagaron 1.067 reales a favor de Simón López y 735 a Miranda, si bien no se hace la precisión de que incluían 96 reales pagados por otros doce bastidores para otra serie de vistas de casas de campo para el Buen Retiro⁴⁰, de la que nada se sabía hasta ahora⁴¹. Por tanto, la decisión de ampliar de 15 a 18 las vistas de la Torre debió producirse entre marzo y octubre de 1638, en que los pintores declararon ya el número de los cuadros que finalmente habían pintado.

Hubo, además, un traspaso de una pintura de Jusepe Leonardo a alguno de los otros pintores, pues estaba encargado de hacer cuatro vistas y terminó haciendo tres. Pedro Núñez queda excluido de cualquier cábala, puesto que, en su finiquito manifestó los nombres de sus dos vistas, que eran las del contrato. Quedan, pues, Castello o Juan de la Corte como posibles sustitutos del cuarto cuadro de Leonardo. Pensamos que fue el primero, Castello, quien se hizo cargo, porque en los años de 1630 y 1640 colaboró con asiduidad con Leonardo, quien le dejaría su cuarto lienzo. En cambio Juan de la Corte no tenía relación conocida con él, y como pintó tres cuadros por encima de su contrato es normal pensar que él fue el destinatario del encargo de estos tres cuadros adicionales. Se tardaría un tiempo

39 Se conservan parte de los marcos originales, dorados y con varias molduras.

40 B.N.E., Mss 7.797, fol. 156v. "Nº 19. Más tres mill trecientos y dos reales que se pagaron los setecientos y treinta y cinco reales dellos a Juan Baptista, carpintero, por las molduras de las cassas de campo de la Torre de la Parada; mill y sesenta y siete reales a Simón López, dorador, por el dorado dellas..."

41 Debíó perderse en su mayor parte en el incendio del Retiro de 1640, que afectó a la entrada principal y su escalera, aunque daremos cuenta de algunos ejemplares que posiblemente se salvaron.

en llevar los 15 lienzos a la Torre de la Parada, colgarlos en la escalera y advertir que eran necesarios tres más. Se procedería entonces a su encargo y se haría a un solo pintor, pues no tenía sentido ya dividir una vez más la tarea al ser tres lienzos de pequeño tamaño.

c) Selección de las casas de campo

Las vistas seleccionadas corresponden en primer lugar al concepto que entonces se tenía de “casas de campo”, en un sentido amplio, que incluía cazaderos y paraderos del rey en sus jornadas, aunque también se incluyeron los palacios cercanos a Madrid que la corte solía utilizar periódica y estacionalmente como su residencia. La diferente calidad de esos palacios (El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial donde el rey tenía su palacio, luego el Buen Retiro que se acababa de hacer, lo mismo que la Zarzuela, y finalmente el Alcázar) frente a los restantes lugares de paso que servían para descansar breves horas, recomendó que se denominaran así, pues otro nombre resultaría pretencioso.

En la selección de las casas campestres, además del criterio de cercanía a la Corte -por lo que sólo se eligieron de Castilla la Nueva y Castilla la Vieja- intervino sin duda el hecho de que estuvieran en la *Relación de las cassas que tiene el Rey en España* redactada el año 1626 por Juan Gómez de Mora para el cardenal Barberini, la cual, junto con los planos de alguna de estas casas, se conserva en la Biblioteca Vaticana⁴². Así, entraron en los contratos de los pintores la Casa de Campo, Aceca, el Campillo y Vaciamadrid de Castilla la Nueva y Valsaín y la Fuenfría de Castilla la Vieja y aún se debió de añadir la casa del Ingenio de Segovia en sustitución de su Alcázar, que figuraba en la *Relación* y que por alguna causa, quizá por no ser utilizado habitualmente como residencia real, no se quiso incluir en la serie. Se hizo, finalmente, el encargo tardío de la Casa de Monesterio, que era la única de Castilla la Nueva incluida en la *Relación* de Barberini que había quedado sin encargar, pues la había desplazado la que se denomina “Castañar” en el contrato de Castello, una pequeña ermita, como acredita su gran cruz sobre el tejado, al parecer recién construida en una de las fincas pertenecientes al monasterio de El Escorial y tuvo que pintarse por deseo del conde-duque de Olivares, aficionado a retirarse para orar y meditar. El Buen Retiro, la Zarzuela y la Torre de la Parada eran casas nuevas -la última carecía de importancia en 1626-, y no fueron citadas en la *Relación* de Gómez de Mora por razones obvias.

d) Situación de las pinturas a lo largo del tiempo

El primer inventario que recoge las vistas de la Torre de la Parada, de 1701, refleja sólo 17 cuadros; no es imposible que se llegue a identificar

42 Véase TOVAR MARTÍN, Virginia (comis.), Ivan Gómez de Mora (1586-1648), Madrid, Ayuntamiento, 1986, p. 379.

el cuadro decimooctavo, aunque no lo hemos localizado en los inventarios reales. Las 17 vistas de la Torre se conservaron juntas al menos hasta 1776 en que Ponz las vio en su ubicación primitiva, aunque en la segunda edición del tomo VI de su *Viage*, fechado en 1782, anotó que varias pinturas de la Torre estaban siendo trasladadas a otro lugar. No aparecen en el inventario realizado después de la muerte de Carlos III entre 1789 y 1794, siendo la Torre de la Parada uno de los últimos sitios reales inventariados. Se pierde su rastro durante los años siguientes hasta 1841, en que aparecen 17 vistas en el inventario de ese año del palacio de La Florida, si bien ya no estaba allí la vista del Buen Retiro, que había sido sustituida por otro paisaje no perteneciente a la serie. Es probable, por tanto, que 16 vistas de la Torre hubieran sido destinadas a dicho palacio en 1792 cuando lo adquirió Carlos IV. Entre ese año y 1860, en que se hace nuevo inventario, fueron trasladadas a San Lorenzo de El Escorial al menos El Pardo, El Escorial y Valsaín, además de una de las casas de campo innominadas, que podía ser una de las de la serie de 1637 o ser la que había sustituido al Buen Retiro.

En 1866, el palacio de La Florida pasó al dominio público, y el ministerio de Fomento se incautó de una serie de bienes que había en su interior, entre ellos, las 13 vistas de sitios reales que aún se conservaban allí. Mediante una orden del 23 de abril de 1869 las destinó al Museo Arqueológico, pero el texto de la norma es confuso en cuanto a su número: “Relación de los efectos que [...] se entregan a la Comisión del Museo Arqueológico [...] Ocho cuadros en lienzo representando vistas de Sitios reales y la Virgen con las virtudes. Cinco cuadros id. id. con sitios reales”. La referencia a los primeros ocho lienzos podría incluir la Virgen con las virtudes, en cuyo caso sólo se estarían entregando doce vistas. En cualquier caso, en el Museo Arqueológico Nacional se conservan sólo las fichas de fines del siglo XIX de 11 pinturas, cuyos asuntos se identificaron sólo en cuatro casos: Aranjuez, el Alcázar de Madrid, la Torre de la Parada y la Casa de Campo; estas tres últimas pasaron en depósito al Museo Municipal de Madrid, actual Museo de Historia, después de que participaran en la exposición del Antiguo Madrid en 1926, y las ocho restantes se entregaron en depósito a Patrimonio Nacional con destino al monasterio de El Escorial. Quedan, por tanto, en depósito en el monasterio las vistas de Aranjuez y otras seis casas que se identifican actualmente con los sitios de Aceca, Vaciamadrid, Fuenfría, Campillo, Monesterio y Granjilla de la Fresneda, nombre este último que sustituimos por el del Castañar, además de la Zarzuela, que se trasladó posteriormente al palacete de este nombre. Se encuentran también en el monasterio las vistas trasladadas entre 1841 y 1860 de las que hemos dado cuenta más arriba, El Pardo, El Escorial y Valsaín, que son propiedad de Patrimonio Nacional, al igual que la vista del Buen Retiro, conservada en el Palacio Real de Madrid.

e) Los autores de las vistas

En este punto, la documentación que damos a conocer añade muchas certezas a la cuestión, pues no hay razón para pensar que hubiera intercambios entre pintores respecto a los asuntos contratados, más allá del caso de Leonardo y su cuarta pintura, que hubieron de hacer, como ya explicamos, Castello o Juan de la Corte, pues Núñez es seguro que no hizo más pinturas que las que contrató.

Hemos indicado ya que las dos vistas que se inventarían en la Torre de la Parada en 1701 -la vista número 18 no estaba allí en ese año- que no figuran en los contratos son el Alcázar de Madrid y el allí denominado Monasterio de San Lorenzo del Escorial, que no era el gran edificio, ya encomendado a Castello y que se inventaría como “Escorial”, sino la casa de Monesterio, una pequeña construcción remodelada por Juan Gómez de Mora en sus primeros años al frente de las obras reales y que incluyó en su *Relación* de 1626 para Barberini. Se rompía por la adición del Alcázar, que era difícil de incluir entre los sitios campestres del rey, lo que se salvó sin duda porque se hizo una perspectiva con punto de vista bajo desde el otro lado del Manzanares, para que gran parte del lienzo se llenara de paisaje y el palacio perdiera su carácter urbano.

Los tres cuadros que pintó Leonardo, contenidos en su contrato y que responden a su estilo son Aceca, Aranjuez y Buen Retiro, lo que supone que no era de su mano San Antonio de los Portugueses. Como hemos explicado, debió traspasar el cuadro de San Antonio del Buen Retiro a Félix Castello, con quien mantuvo muy buena relación, aunque se halla en paradero desconocido y no lo podemos confirmar mediante su examen. Con esto se completaría el número de seis pinturas que confesó que había realizado. En cuanto a los tres cuadros de Juan de la Corte añadidos a los cuatro de su contrato, son el Alcázar de Madrid y Monesterio, que coinciden con su manera, y la vista número 18 de la serie. Tampoco sabemos si existe la pintura del Ingenio de Segovia, que estaba en su contrato y que sería sin duda suya. De acuerdo con estos presupuestos, establecemos el siguiente cuadro de autores según el orden del contrato de 1637 con los tres añadidos de 1638:

Jusepe Leonardo: Aranjuez, Aceca y sitio del Buen Retiro.

Juan de la Corte: El Pardo, la Torre de la Parada, Ingenio o Casa de la Moneda, Zarzuela, el Alcázar de Madrid, Monesterio y la vista número 18.

Pedro Núñez del Valle: la Casa de Campo y Vaciamadrid.

Félix Castello: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Valsaín, Fuenfría o casa de Eraso, Campillo, Castañar y la ermita de San Antonio de los Portugueses del Retiro.

f) El tamaño y colocación de las pinturas

Una característica que hace peculiares estas vistas son sus dimensiones diferentes. Sólo se pueden relacionar algunos grupos por sus medidas⁴³, lo que resulta extraño para una serie hecha por encargo. Esta particularidad podría explicarse por la irregularidad de las paredes donde podían colgarse, tal como presumimos que existía en la escalera de la Torre de la Parada.

Las medidas proporcionadas por el inventario de 1747, establecidas las equivalencias con las medidas actuales, difieren siempre al alza, lo que indica que incluían los marcos, además de la imprecisión derivada de un cálculo “a ojo”. No obstante, hecha esta salvedad, afirmamos que se conserva aproximadamente la proporción de tamaño y formato que se observa en los lienzos conservados. Por lo cual, tomando como referencia la medida histórica, estableceremos seguidamente una clasificación entre cuadros grandes, medianos y pequeños, incluyendo en los primeros los que tienen perímetro superior a 12 varas, en los medianos los que lo tienen superior a 8 varas y menor de 12 y en el último los que tienen perímetro menor de 8 varas. Por cierto, la suma de perímetros de los 15 cuadros encargados en un principio concuerda perfectamente con los 388 pies lineales que se pagaron a los artífices de los marcos por los 15 marcos que habían hecho en marzo de 1638, teniendo en cuenta que las esquinas exigen alguna cantidad mayor que el perímetro⁴⁴. Utilizamos para ello las medidas de 1747 (alto por ancho), que permiten establecer los siguientes grupos:

Grandes: Aranjuez (4 x 3 varas), Buen Retiro ($2\frac{1}{2}$ x $4\frac{1}{2}$ varas), El Pardo (2 x 4 varas).

Medianos: Torre de la Parada (3 x 2 varas), El Escorial (2 x 3 varas), Valsain (2 x 2,5 varas), Casa de Campo (2 x 2 varas).

Pequeños: Fuenfría (1 x $2\frac{1}{2}$ varas), Vaciamadrid ($1\frac{1}{2}$ x 2 varas), Zarzuela ($1\frac{1}{2}$ x 2 varas), Campillo (2 x 1 varas), el Ingenio (2 x 1 varas), ermita de San Antonio ($1\frac{1}{2}$ x 1 varas), Alcázar de Madrid ($\frac{3}{4}$ x $1\frac{1}{2}$ varas), Aceca ($\frac{3}{4}$ x $1\frac{1}{2}$ varas), Monesterio (1 x 1 vara), Castañar ($\frac{3}{4}$ de vara x más de una vara).

Su colocación en las escaleras debía tener como criterio el tamaño y forma del paño de pared que se pretendía decorar. La Torre, como su nombre indica, era una construcción de planta cuadrada de escasas dimensiones y cuatro plantas antes de que fuera reformada por traza de Gómez de Mora a partir de 1635 mediante la adición en torno a la torre de cuatro crujías de dos plantas. La escalera, sin embargo, no se modificó. Se hallaba dentro de la antigua torre y al parecer se iniciaba tras una puerta abierta a la izquierda del antiguo zaguán anterior

43 Valsain, Vaciamadrid y El Escorial por un lado, El Pardo y el Buen Retiro por otro, además Aceca, Campillo y Zarzuela, y finalmente Castañar y el Alcázar.

44 Excluidos los lienzos de Monesterio y el Alcázar, los perímetros suman 370 pies y medio.

a la ampliación. Según una reconstrucción de 1970, la caja de la escalera era rectangular, repartida por mitad entre escalones, formados por tres pequeños tiros con pequeños rellanos entre ellos, y la otra mitad de la caja correspondía a los descansillos, en el que se abría la puerta que comunicaba con las piezas de la planta⁴⁵.

El anterior esquema se puede seguir en las descripciones que realizaron los autores del inventario de 1747, si bien nos ayudamos ahora también de las dimensiones reales de los cuadros conservados, especificadas en el catálogo. Advertimos que es posible que se hubieran cambiado de lugar algunas pinturas respecto a 1701. En el primer tramo de la escalera se colocaron en la izquierda dos cuadros, uno muy grande, El Pardo y otro algo menor alargado que no reconocieron pero que en 1701 se había designado como la casilla de “Vacialmadrid”, y enfrente y correspondiente a éste, el palacio de Valsaín. En una pared del siguiente tiro de ese tramo -“como se buelbe para subir la escalera”- se hallaba la Casa de Campo, lienzo casi cuadrado y de tamaño mediano, y como sobrepuerta en el paso al primer descansillo se situaba la Fuenfría, cuadro muy estrecho y largo, erróneamente denominado Monasterio en el inventario. Al empezar el siguiente tramo, visible cuando se bajaba la escalera, estaba la Zarzuela, sobrepuerta de tamaño mediano, y en la pared que hacía fachada a ella, la casa de Campillo, cuadro de iguales dimensiones. Subiendo los escalones del segundo piso al tercero, en uno de los costados, estaba la vista más grande de todas, el Buen Retiro. En la puerta de entrada del descansillo a la planta se hallaba un palacio con su torre, que sería la ermita de San Antonio, pequeño. En la pared de enfrente a la escalera, otro cuadro pequeño como sobrepuerta, el Ingenio, y en ese mismo rellano parece que se hallaban El Escorial y debajo de él, la casa de Monesterio, el primero mediano y el segundo muy pequeño. Además, había una vista de gran tamaño, 4 x 3 varas, que se identifica en 1747 por error como el Alcázar, que era un cuadro pequeño, y sería probablemente el palacio de Aranjuez, que tiene esas medidas. En el último tramo de la escalera se hallaba un cuadro de tamaño mediano que era la Torre de la Parada, y tres más pequeños, que han de ser Aceca, el paisaje de Castañar con su casita de retiro y el Alcázar de Madrid, estos dos últimos iguales en sus medidas.

g) Los precios

Los contratos de los pintores establecían la entrega de dos cantidades a cuenta antes de que se fijara el precio final a tasación efectuada por dos peritos,

45 La planta de la antigua torre fue objeto de una propuesta de distribución interior por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «El palacio de El Pardo en el siglo XVI», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 36 (1970), pp. 24-25. Respecto a la escalera, aunque afirmó que era de caracol, el plano incluye los dos pequeños rellanos entre tres tiros cortos y un descansillo amplio por cada planta de los que hablamos en el texto.

uno nombrado por don Jerónimo de Villanueva y otro por el pintor. La primera entrega a cuenta se produjo el 27 de julio de 1637, al otorgar el contrato y fue idéntica para todos los pintores, 100 ducados equivalentes a 1.100 reales. La segunda paga, que había de ser de 50 ducados cuando tuvieran mediada su labor, sólo coincidió con lo estipulado en el caso de Núñez, pero los tres pintores que tenían encomendados cuatro o más cuadros, esto es, Leonardo, Juan de la Corte y Castello, cobraron 100 ducados. Los cuatro otorgaron nuevas cartas de pago en octubre del año siguiente, en las que indican el número de cuadros que habían pintado -sin mencionar asuntos, excepto Núñez- y el total cobrado hasta entonces. Los documentos no tienen carácter de finiquitos, aunque Núñez indica que los 3.700 reales que había recibido eran “lo que montó el valor” de sus dos lienzos. Los otros tres pintores utilizan expresiones menos terminantes. Félix Castello declaró que había cobrado 7.240 reales en total y que había pintado seis lienzos por orden de su Majestad. Leonardo se refirió a 4.480 reales “por rresto y a cumplimiento” de 6.680 reales que montó el valor de tres lienzos que hizo para servicio de su Majestad, y Juan de la Corte dio recibo de 3.700 reales que había cobrado “por rresto y a cumplimiento” de 5.800 reales que montaron siete lienzos que hizo para el servicio de su Majestad. Esta información se complementa con la que proporciona la cuenta de gastos secretos de la Cámara que administraba don Jerónimo de Villanueva que termina a 22 de agosto de 1639, en la que se indica que los pintores de las casas de campo para la Torre de la Parada habían recibido 26.520 reales, de los que correspondían 5.800 reales a Juan de la Corte y 3.700 a Pedro Núñez, lo que coincide con sus cartas de pago, pero el total de Leonardo y Castello es diferente, pues registra pagos de 6.780 reales al primero, 100 reales más de lo declarado por el pintor, y 10.240 a Castello, que supone 3.000 reales más de la suma de las cartas de pago. Según hemos escrito antes, la diferencia se debe probablemente a la tasación que se hizo de lo que habían pintado ambos.

Según el registro de gastos secretos, la media cobrada por cada pintura es diferente según el pintor. Núñez recibió 1.850 reales por cada pintura, Castello 1.706 reales y 25 maravedís y Leonardo 2.260 reales, mientras lo pagado a Juan de la Corte son sólo 830 reales cada cuadro. Tal discriminación en los precios de uno y otros ha de responder a alguna de estas dos causas: la cantidad de superficie pintada o a la calidad de la pintura.

Hemos establecido las medidas superficiales en varas a partir de las medidas del inventario de 1747, aunque sean aproximadas. Hemos dado al lienzo número 18, correspondiente a Juan de la Corte, por no conocer sus medidas, una vara y media por vara.

Autor	Varas superficiales	Precio	Precio por vara
Núñez	7,00	3.700	528,57
Castello	18,13	10.240	564,97
Leonardo	24,38	6.780	278,15
J. de la Corte	22,63	5.800	256
Totales y precio medio	70,63	26.520	375,50

Tomando el precio más alto como base 100, que sería el de Castello, el porcentaje de los restantes pintores sería:

Autor	Varas	Precio	Precio por vara	% sobre base 100
Castello	18,13	10.240	564,97	100,00
J. de la Corte	22,63	5.800	256	45,30
Leonardo	24,38	6.780	278,15	49,23
Núñez	7,00	3.700	528,57	93,56

Las medidas actuales difieren de las históricas una vez aplicada la equivalencia de la vara al metro, y son en general más pequeñas. Pero los valores proporcionales de los precios no cambian apenas -salvo en el caso de Núñez-, lo que añade certidumbre al estudio. Al desconocido lienzo número 18 de Juan de la Corte le hemos dado un metro.

Autor	m2	Precio	Precio m2	% sobre la base
Castello	8,51	10.240	1.207	100,00
J. de la Corte	10,95	5.800	529	44,57
Leonardo	12,82	6.780	529	43,83
Núñez	4,24	3.700	872	72,25

Podemos afirmar que, eliminado el factor de la diferente superficie de las pinturas, resta una valoración sustancialmente diferente entre los cuatro pintores que determina una retribución de Juan de la Corte y Jusepe Leonardo inferior a la mitad de la obtenida por Félix Castello y bastante menor de la de Pedro Núñez. En cuanto a Leonardo, sería necesario matizar que la gran extensión de sus dos lienzos del Buen Retiro y Aranjuez incluía una proporción importante de paisaje o de zonas no construidas.

h) Calidad y características de las pinturas

La eliminación del factor superficial en las diferencias de precios pagados a los artífices nos lleva a la calidad de sus pinturas como causa más probable de la distinta valoración. Desgraciadamente, no sabemos el nombre de los tasadores, y ni siquiera estamos seguros de que hubiera valoración de todas las pinturas, salvo en el caso de Félix Castello, en que parece que sólo una tasación o retasa podría justificar la elevación del precio pagado por sus cuadros en 3.000 reales⁴⁶.

La excelencia de la pintura de Pedro Núñez en sus dos cuadros es indiscutible. La naturaleza que rodea las dos casas de campo está descrita de forma impecable. Prolijo en detalles realistas, se aprecian incluso las distintas clases de flores que coloca en el primer plano de la Casa de Campo, cuyo jardín es un fragmento de exquisito preciosismo pictórico. El carácter campestre de los dos sitios reales queda logrado, tanto en la Casa de Campo como en Vaciamadrid, a los que anima un atinado colorido en los edificios y elementos pétreos de adorno del jardín, agradablemente contrastados con la naturaleza que les rodea. Consigue así el efecto placentero que convenía a los palacetes, no obstante su entorno solitario y silencioso. Está plenamente justificado el alto valor que se dio a sus pinturas.

El otro pintor mejor valorado, Félix Castello, contrató cinco cuadros, y, una vez terminados o poco antes, debió recibir el encargo de hacer el sexto –el cuarto de Leonardo–, la ermita de San Antonio del Buen Retiro. Entre los contratados, dos cuadros tienen tamaño mediano, Valsaín y El Escorial, y tres más son pequeños, Campillo, la Fuenfría y Castañar, al igual que el sexto. Las pinturas de Castello se distinguen de las de los otros pintores por sus colores fríos, en especial en edificios y cielos, aunque también en los paisajes, oscurecidos por el abundante uso de verdes muy intensos y oscuros y por la roca granítica mezclada con algunos colores pardos. Como ocurre con Núñez, los edificios aparecen solitarios, sin hombres ni animales en su entorno. La definición de los elementos constructivos es muy cuidadosa, con técnica dibujística, aspecto en que destaca su vista de El Escorial, de asombrosa precisión morfológica más propia de arquitecto que de pintor. Aunque no es el lienzo más grande, pues le supera en tamaño el de la casa de Valsaín, la enorme mole del monasterio de San Lorenzo implica un arduo trabajo de diseño, y la parte del paisaje representa una proporción relativamente pequeña respecto a la que ocupan los edificios, casas de los oficios incluidas, una circunstancia que tuvo que ser valorada por los tasadores positivamente. Valsaín y los otros tres lienzos pequeños redundan en las características expuestas, aunque la naturaleza serrana ocupa en ellos una mayor proporción. Campillo destaca por la exacta reproducción de la torre, con sus paredes de grandes piedras berroqueñas irregulares que pueden contarse una

46 Es posible que el perito por parte del rey fuera Vicente Carducho, uno de sus pintores y mentor de Félix Castello, habida cuenta del aumento del precio de sus lienzos.

por una, así como las que hacen las dovelas de huecos y portón, con su cubierta de tejas perfectamente señaladas y encima la gran cruz dorada con veleta, un elemento que prolifera en los edificios pintados por Castello para esta serie, hasta el punto de convertirse en una constante. La casa de la Fuenfría o casa de la nieve luce el mismo estilo constructivo utilizado en las casas campestres del rey en la sierra madrileña, aunque en este caso con tejado de pizarra que gustaba a su constructor, Gaspar de Vega. Por fin, el panorama de El Castañar, donde el sitio real no pasaba de ser un pequeñísimo refugio -cuidadosamente pintado en su mampostería- más propio para retiro de un ermitaño que para formar parte de las casas del rey, Castello reproduce la valla de piedra que rodeaba la heredad plantada con simetría de castaños, así como los caminos, aljibe y huerto, con un paisaje que supera en animación al resto de los pintados por él y le muestra como un experto maestro en la pintura de paisajes. Al hacer el primer encargo los responsables de esta decoración, adjudicaron a Castello las casas que se distribuían entre San Lorenzo y el camino que conducía a Valsaín. Se muestra como un verdadero especialista en imitar el ambiente grisáceo y frío de las montañas en torno a San Lorenzo de El Escorial, y como el más capaz entre los cuatro pintores para llevar al cuadro modelos tan geométricos como los derivados de los diseños de los grandes arquitectos reales, pues su padre Fabrizio Castello había sido el especialista en este género para la casa real hasta su muerte en 1617 como pintor y arquitecto que fue. Sin embargo, no se le daría la casa de Monesterio muy cercana a El Escorial porque se añadió ya en 1638, y en cambio se ocupó de la ermita de San Antonio del Retiro por cedérsela su compañero Leonardo. Todos los méritos que adornan las pinturas de Castello debieron ser del gusto de Vicente Carducho, que sería el impulsor del sobreprecio pagado.

El caso de Leonardo, que consiguió obtener el precio medio más alto por lienzo entregado -aunque no por vara superficial- es igualmente justificable, pues no sólo son los más grandes con diferencia de todo aquel conjunto, sino de muy trabajosa elaboración. En especial, el que representa la vista íntegra del nuevo palacio de Buen Retiro con todos los edificios palaciegos, patios, jardines, ermitas, estanques, miradores y demás construcciones y adornos, una labor de primera mano que requería mucho tiempo de observación directa, por mucho que pudiera apoyarse en diseños o dibujos, planos o trazas que le facilitara Alonso Carbonel. También debió de ser tarea importante su pintura de Aranjuez, pues dio realidad pictórica al proyecto arquitectónico de Gómez de Mora para completar el palacio. El encargo a Leonardo de pintar la casa real de Aceca, muy próxima a Aranjuez, y el de la ermita de San Antonio de los Portugueses dentro del Buen Retiro -aunque luego no la hiciera- obedece sin duda al deseo de distribuir la labor de los pintores de estas vistas con un criterio topográfico, especialmente visible en el caso de Castello, pero también en el de Núñez, al que se encomiendan dos sitios próximos a Madrid, la Casa de Campo y Vaciamadrid, y Juan de la Corte, que hizo la zona del real sitio de El Pardo, que incluía la

Zarzuela y la Torre de la Parada. Es destacable la ausencia de representaciones de personas, caballerías y otros animales en la vista de Aranjuez -explicable desde el punto de vista del rigor arquitectónico, para no distraer la atención de la belleza del proyecto que tanto ponderaría Ponz- frente a la abundante y animada presencia de todo tipo de personas a pie y a caballo y en las más diversas actitudes que pululan en el campo cercano a Aceca, e incluso al gran número de paseantes del Prado en la vista del Buen Retiro. El esfuerzo de Leonardo mereció que sus dos lienzos grandes se pagaran a un precio altísimo, inusual en un género no tan considerado como la pintura de historia o religiosa. El hecho de que la relación del precio con la superficie pintada por el aragonés diera una proporción relativamente baja respecto a la de sus compañeros Castello y Núñez no debe de prevalecer respecto al alto aprecio que implica la mencionada cifra en términos absolutos.

La labor de Juan de la Corte podría entenderse menospreciada a juzgar por el precio pagado por sus pinturas, considerablemente inferior al de sus compañeros. Se da, además, la desgraciada circunstancia de que no se conozcan las del Ingenio y la vista que hace el número 18, por lo que cualquier base de juicio quedará necesariamente incompleta. En absoluto podría sugerir el bajo precio que Juan de la Corte no fuera valorado en Palacio, pues en el Alcázar existía al menos una decena de pinturas puestas a su nombre en el inventario de 1701 y en el Buen Retiro aún más. Entre sus cuatro pinturas conservadas está un cuadro grande, el palacio de El Pardo, y otro mediano, la Torre de la Parada, y tres más que eran pequeños, el palacete de la Zarzuela, el Alcázar de Madrid y Monesterio, estos dos últimos fuera del contrato, y también eran pequeñas las dos que ahora están en paradero ignorado. La pintura de El Pardo es correcta, pero carece de las vibraciones cromáticas que se aprecian en Núñez o incluso en Castello, aunque sus paletas sean cortas. La vegetación es escasa en primer término, una gran planicie vacía donde algunos carreteros descansan y un camino por el que marcha la comitiva de algún personaje. Un solo árbol anima toda esa superficie, lo que no ayuda a crear sensaciones placenteras. El palacio se representa con escaso detalle, si bien es explicable por la distancia a la que lo coloca. Mucho más hermosa es su vista de la Torre de la Parada, más cercana al primer plano y por tanto con mayor detalle de los particulares de la edificación, calidad de los materiales y elementos ornamentales, y la naturaleza está presentada con veracidad y variedad de colorido. Incluso los monteros y mozos que esperan en la explanada con sus animales son más convincentes que las figurillas que aparecen en El Pardo. La Zarzuela está representada con cuidado y buen tratamiento de los elementos arquitectónicos, pero también se sitúa en un paraje un tanto desornamentado en su vegetación, lo que contradice su condición de casa campestre. El Alcázar es acertadamente colocado en un plano lejano, pues seguramente se pidió al pintor que destacara el bosquecillo del primer término y el río Manzanares con el puente de Segovia y las pequeñas casillas del arbitrio, así como los paseantes, para acentuar el carácter campestre

de aquella casa y que no desentonara demasiado en el conjunto de las vistas. En cuanto a Monesterio, destaca por lo somero a la hora de reflejar el paisaje, exceptuando los dos árboles de los lados del primer plano, y los propios edificios. Contempladas en su conjunto y comparadas con las obras de los otros tres pintores, cabría concluir que la forma en que el antuerpiense realizó sus encargos comportaba menos trabajo y un resultado menos satisfactorio que el obtenido por sus compañeros.

i) Los modelos

Constituye una constante de estas pinturas -como se irá poniendo de manifiesto en el catálogo- la utilización por los pintores de trazas, dibujos, estampas, lienzos y quizá maquetas, que les sirvieron para dar forma a sus vistas. Es clarísima la trasposición al lienzo del séptimo diseño de El Escorial o de los alzados para la Zarzuela y la casa de Monesterio de Juan Gómez de Mora, y otro tanto pasaría en los demás casos. El hecho de que los pintores no hubieran de desplazarse para poder pintar exigía que se pusiera a su disposición un modelo del edificio.

En la elección de las casas del rey deducimos que se había tenido en cuenta la *Relación* elaborada por Juan Gómez de Mora en 1626. Sin embargo, no debió de tomar parte en esa elección ni en la posterior colaboración con los pintores. Se ha de tener en cuenta que, cuando otorgaron sus contratos en julio de 1637, el arquitecto mayor se hallaba en Murcia, por lo que sería Francisco de Praves, que le había sustituido en las obras del rey en Madrid, quien buscara o entregara los modelos de Juan de Herrera, Gómez de Mora o Alonso Carbonel a los pintores, por cierto, antes de agosto en que marchó a Valladolid, donde moriría en octubre. Su puesto lo ocuparía en adelante -hasta principios de 1643- Alonso Carbonel, aparejador mayor de las obras reales, que trataría de satisfacer las peticiones de los pintores tras la marcha de Praves. Sería él quien, por ejemplo, debió de entregar a Juan de la Corte los planos de Gómez de Mora para la casa de Monesterio, encargo que se hizo al pintor bien entrado 1638.

Sólo en los contados casos en que no existieran alzados o diseños arquitectónicos, los pintores se inspirarían en vistas ya realizadas por otros artífices, estampas como la de Anton van den Wyngaerde (Antonio de las Viñas) del Alcázar, de la que parece que pudo tomar Pedro Núñez su imagen para su Casa de Campo. Las vistas de El Escorial o de Valsaín que había pintado antes de 1617 Fabrizio Castello inspirarían a su hijo en el colorido de sus obras para la serie que nos ocupa⁴⁷.

47 Citados en la galería del Mediodía del Alcázar en el inventario real de 1636: "Quatro lienços al óleo con molduras doradas y negras, en que están las casas de Balsaín, San Lorenço el Real, El Pardo y Aranjuez son de mano de Fabricio Castello".

4. Catálogo⁴⁸

Para la catalogación utilizamos el orden en que aparecen las pinturas en el Inventario de 1701. La bibliografía atiende exclusivamente a exposiciones realizadas en los últimos 30 años en que los cuadros de la serie que fueron expuestos alcanzan un número significativo; indicamos lo establecido en ellos con relación al autor y la fecha.



La Casa de Campo (Fig. 1)
Pedro Núñez del Valle, 1637.

136 x 165 cm.

M.A.N. nº inv. 57036 (depósito en el Museo de Historia de Madrid, nº inv. 3130).

INVENTARIOS REALES: 1701, nº 1 “La Casa de Campo”; 1747 “4. Otro de dos varas de largo y dos de ancho como se buelve para subir la escalera en que la casa del Campo de Madrid”; 1841, nº 5 “Otro id. jardín y palacio viejo de la real casa de Campo con el caballo de bronce”; 1860, nº 3 “Otro id. representa el jardín y palacio viejo de la real casa de campo con el caballo de bronce”.

⁴⁸ Mi agradecimiento a Almudena Pérez de Tudela, conservadora de Patrimonio Nacional en el monasterio real de San Lorenzo de El Escorial, por proporcionarme datos que desconocía y con los que he podido completar este catálogo.

BIBLIOGRAFÍA: *Madrid pintado*, 1992, pp. 48-50, nº 6; Atribuido a Castello, h. 1634. *Felipe II el rey íntimo*, 1998, pp. 148-149, nº 152; Anónimo, s. XVII.

Esta pintura se atribuye tanto a Félix Castello como a Pedro Núñez del Valle, y la documentación demuestra que es de este último. Núñez utilizó una perspectiva con un punto de vista muy alto y tomada desde el este, lo que permite ver no sólo la casa de los Vargas, sino también la estatua ecuestre de Felipe III de Giambologna, la galería de las grutas, en una de las cuales se ve la estatua del Río encontrada recientemente, los parterres con sus dibujos geométricos, flores y fuentecillas y el bosquecillo con la fuente del Águila de Montorsoli. Fuera de la cerca del sitio hay otro bosque, praderas y al fondo se divisa el final de la sierra de Guadarrama difuminada como los celajes del horizonte. El pintor ha sabido evocar perfectamente el ambiente bucólico del lugar, algo abandonado como se ve en la hiedra que rodea las columnas o la hojarasca que ocupa las grutas. Destaca la minuciosidad con la que representa detalles como los ladrillos y las tejas del palacio, las flores o las hojas de los árboles. La composición es muy diferente del lienzo del Museo de Historia depositado por el Museo del Prado ya citado, pues éste muestra los jardines con el retrato ecuestre de Felipe III desde otra posición que no permite ver el palacio.

No consta que Gómez de Mora hubiera realizado obras en la Casa de Campo. En la *Relación* que hizo para Barberini en 1626 se describe así: “En Madrid tiene el Rey una recreación, a la otra parte del río Manzanares, que se llama la Cassa de Campo, en que tiene vna cassa pequeña y apposentos de officinas, jardines, guertas, fuentes, estanques y sitio en que se caçan conejos, que se be desde el Alcázar”. No se conoce el origen del modelo utilizado por Núñez para esta pintura, pero posiblemente fue la estampa de 1562 de Wyngaerde del Alcázar, que muestra la Casa de campo en primer plano con aspecto parecido al que presentaba setenta años después y desde el mismo lado, y usa el punto de vista alto, que también eligió Núñez, pues le era preciso para poder mostrar el paisaje de jardines que rodeaba la casa.

Valsain (Fig. 2)

Félix Castello, 1637.

131 x 205 cm.

Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 10014329.

INVS.: 1701, nº 2 “Balsain”; 1747, nº 3 “Otro enfrente de dos varas y media de largo y dos de ancho con el Palacio de Valsayn”; 1841, nº 11 “Otro id. vistas del real palacio de Balsain”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 64-65, nº 13; Anónimo, sin fechar. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, 1998, p. 511, nº 230; Anónimo español siglo XVII. *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, 2000, p. 168, nº 124; Anónimo, comienzos del siglo XVII.



Considerado anónimo hasta ahora, documentamos la autoría de Félix Castello. Wyngaerde realizó en 1562 una vista del palacio de Valsain, casi terminada su ampliación y reforma diseñada por Luis y Gaspar de Vega, aunque sus techumbres estaban por acabar, pues tuvieron abundantes problemas con el material de plomo para las cubiertas. El palacio de Valsain se muestra en esa primera imagen en su fachada principal o de Poniente. Sobresale a la derecha el cuarto de Poniente con la torre Grande o del Reloj, y, en ángulo recto, el paredón del patio de las caballerizas con el cuarto de los Oficios y sus torres en las esquinas, al fondo la arquería del patio que daba al cuarto del rey y la torre Vieja y en primer plano algunas casillas auxiliares y cocinas que cerraban la plaza. La arquería que precedía la entrada estaba edificada en forma de atrio sobresaliente y con un techo de terraza sin remates, poco comprensible para un sitio donde eran frecuentes las nevadas. En efecto, estaba pendiente de edificarse la galería que Castello pintó encima y de la que Gómez de Mora dice en la *Relación de las Casas que tiene el Rey*: “En tiempos de Felipe 3, se labró vna galería sobre la entrada principal que estaba descubierta. Es la materia de ladrillo y piedra, cubierta de plomo y piçarra”. En la vista de 1637, la irregularidad del palacio de Felipe II se ha enmendado, pero una parte importante de lo que aquí se ve debía estar sólo en los proyectos de Gómez de Mora para el sitio segoviano y nunca llegó a hacerse. Como ha demostrado Gárate, no existen cimientos que prueben la duplicación del cuarto de Poniente sobresaliendo de la crujía del Cierzo ni de la torre paralela a la del Reloj tras este cuarto, que debía de estar en los planes de los Vega pero que quedó sin hacer⁴⁹. En su Relación

49 GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, Pablo, *El palacio de Valsain. Una reconstitución a través de sus vestigios*, Madrid, Universidad Politécnica, Escuela de Arquitectura, 2012, p. 154. “No hemos

de 1626 dice Gómez de Mora; “conforme a lo traçado, falta por acabar vna tercia parte de su fábrica”. El arquitecto real prepararía diseños entre 1626 y 1636 para dar simetría a la fachada más importante del palacio de Valsaín, pues el pórtico quedaba claramente ladeado⁵⁰, y se entregarían a Castello para que esbozara su vista en combinación con la de Antonio de las Viñas. Castello pudo utilizar también ideas de la pintura que representaba este palacio realizada por su padre Fabrizio Castello unos 20 años antes, que se inventarió en la galería del Mediodía del Alcázar en 1636⁵¹.

El artífice ha sabido imitar con gran maestría el contraste entre la piedra dominante en el edificio, el ladrillo de las chimeneas y de los remates de las torres, así como las placas azuladas de tejados y chapiteles y el verde de las ventanas. Destaca igualmente la gran libertad a la hora de reflejar el monte arbolado y el colorido gris y sobrio que el pintor escogió para sus cinco vistas de casas reales situadas en el entorno de la sierra del Guadarrama. Actualmente quedan vestigios de este palacio, que está en ruinas.

Vaciamadrid (Fig. 3)

Pedro Núñez del Valle, 1637.

110 x 188 cm.

M.A.N. nº inv. 57033 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 50001249).

INVS.: 1701, nº 3 “La Casilla del Bacia Madrid”; 1747, nº 2. “Otro que sigue a este de dos varas de largo, y una media de ancho con una Cassa de Campo”; 1841, nº 16 “Otro id. vista del palacio de Riofrío”; 1860, nº 10 “Otro id. id. desconocida parece el palacio de Riofrío”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 68-69, nº 15; Anónimo, sin fechar. *Felipe II, el rey íntimo*, 1998, p. 146, nº 149; Anónimo madrileño, s. XVII.

encontrado datos precisos sobre la alta torre simétrica a ésta como remate septentrional del corredor de poniente, que vemos representada en el lienzo del siglo XVII. Tan sólo en un presupuesto realizado por Gaspar de Vega en 1565 para la ejecución de la Torre Grande, añade lo que supondría la nueva torre que “tendrá arta altura para el servicio la otro que se ha de hazer a la parte norte”. Desconocemos el motivo por el que finalmente no se llegó a levantar, pero es de suponer que el Rey, deseoso de finalizar las obras del Palacio, ya tenía en mente otros que acaparaban más su atención. Esta decisión, como luego veremos, dejaría incompleta la fachada principal de la casa, cuya resolución nunca llegarían a tener clara ni el Monarca ni el arquitecto”.

50 No aparece ese cuarto ni la torre en el plano del Sitio levantado por Pedro de Brizuela para el cardenal Barberini (*Relacion de las casas... que tiene el Rey de España*; Biblioteca Vaticana).

51 La vista de Valsaín que se custodia en el Instituto Valencia de Don Juan pensamos que es la que haría Félix Castello para el Buen Retiro, porque es prácticamente idéntica a ésta de la Torre de la Parada. Ha de ser la que se inventarió precisamente en el palacio del Buen Retiro en el inventario real de 1701 (“Otra de dos varas y media de largo y vara y quarta de alto con el real sitio de Balsain sin marco tasada en zinco doblones. 300”) y el de 1772 (“[604] Un plan de un palacio el real sitio de Balsain tres varas menos quarta de largo y vara y tercia de caída”).



Siguiendo el criterio de proximidad geográfica o relación administrativa que orientó el reparto de vistas entre los cuatro pintores, el lugar de Vaciamadrid, adscrito en el siglo XVII a la tierra de Madrid, fue encomendado a Pedro Núñez del Valle al igual que la Casa de Campo también situada en Madrid. En esta pintura, bastante más ancha que alta, se observan rastros del deterioro en la parte central del lienzo con que llegó al Museo Arqueológico en 1869.

Su autor escogió de nuevo un punto de vista alto, el más favorable para mostrar la estructura del edificio y acentuar la impresión de casa de campo inserta en un jardín en medio de un paisaje alejado de centros urbanos. El aspecto escasamente suntuoso del edificio –el inventario de 1701 le denomina “la casilla”– construido enteramente con el aparejo usual en las casas rurales de Castilla la Nueva, sin torres ni pórticos, revela su origen de casa de recreo del contador real Sebastián Cordero Nevares de Santoyo. Felipe II se aficionó a posar en esa casa cuando viajaba a Aranjuez. Después de que fuera cedida al patrimonio real por los herederos del contador tras 1584, el rey pasó allí algunas temporadas e incluso hizo un viaje fluvial por el Jarama con sus dos hijas desde Vaciamadrid hasta Aranjuez⁵². Gómez de Mora afirma en su *Relación* de 1626: “Es la cassa muy bonita, y todos sus apposentos en bajo. Tiene jardines y en particular un gran soto de conejos [...] Ay comodidad para aposentar los criados y officios del serbicio de los Reyes dentro, y fuera de cassa en las cassas particulares de los vecinos”.

El paisaje es más esbozado que el de la Casa de Campo, más diluido y abstracto; destaca la presencia del río de espumas blanquecinas, el desembarcadero de la

52 BARROS CAMPOS, José, «La insula Barataria», *Anales Complutenses*, 9 (1997), pp. 309-328. El contador, en su testamento del 29 de julio de 1584, ofreció la casa al rey a cambio de la sucesión en el cargo de contador para su hijo y titular del mayorazgo y de un oficio real para su yerno (p. 318).

casa real y los cortados del Jarama. El sencillo tapial encierra un jardín dividido en múltiples parterres donde sólo destaca una fuente y su escaso arbolado. Domina en general el tono verde, el azul del cielo algo nublado y el ambiente soleado y seco propio de la zona.



El Pardo (Fig. 4)

Juan de la Corte, 1637.

137 x 278 cm.

Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 10014337.

INVS.: 1701, nº 4 “El Pardo”; 1747, nº 1 “Un quadro de quatro varas de largo y dos de ancho con el Sitio del Pardo”. 1841, nº 1 “Un cuadro en lienzo marco dorado representa el palacio antiguo del real sitio del Pardo”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 44-45, nº 4; Anónimo, h. 1630. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, 1998, p. 511, nº 229; Anónimo español siglo XVII. *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, 2000, pp. 111-112, nº 13; h. 1637. *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, 2000, p. 167, nº 121; Leonardo, h. 1630. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, 2011, pp. 306-307, nº 41; Castello, entre 1637-1639. *A historia partilhada os palacios reais de Espanha*, 2014, pp. 80-81, nº 10; Castello, 1637-1638.

Esta pintura se ha adjudicado normalmente a Leonardo o a Castello, pero fue contratada por Juan de la Corte y muestra su estilo. No sabemos a ciencia cierta qué modelo se facilitó al pintor para que hiciera esta vista. Existía en el Alcázar en 1636 una pintura de El Pardo que formaba parte de una serie de cuatro que se dice hecha por Fabrizio Castello y que no se conoce actualmente. La representación del palacio por Juan de la Corte corresponde al edificio ya reconstruido por dirección de Francisco de Mora tras el incendio

de 1604 con la colaboración de su sobrino Juan Gómez de Mora, y también figura completa la ampliación y reforma de la casa de los Oficios, convertida en casa de caballeros, oficiales y criados del rey por el arquitecto mayor antes de 1626 en que se realiza el plano de ese sitio y casa auxiliar para Barberini⁵³. El autor de la *Relación* de 1626 se extiende inusualmente en la descripción de esas casas auxiliares, un claro indicio de su satisfacción por su obra. Posiblemente existirían alzados de la casa reformada con el Palacio, casa de los Oficios y arco de entrada realizados por Gómez de Mora que sirvieron al pintor para hacer su vista, además de lo que tal vez aprovechara del lienzo de Fabrizio Castello⁵⁴.

Juan de la Corte utiliza un punto de vista muy poco elevado comparado en general con las vistas de sus colegas pintores de esta serie, y la construcción de los edificios es correcta, si bien no tiene el detalle en el ladrillo o las pizarras de que hace gala, por ejemplo, Félix Castello, aunque podría deberse a la distancia visual del plano alejado en que aparecen los edificios. El paisaje del monte de El Pardo con su característico bosque está muy alejado y tan sólo hay un árbol en primer término, por lo que no es extraño que la vista se evaluara en precio más bajo que el de las pinturas de Castello o Núñez, que dedicaron gran esfuerzo en pintar la vegetación. Los pequeños personajes que animan la superficie desnuda de la explanada que se extiende hasta el muro del palacio, unos jinetes y hombres a pie con un carro que descansan junto al foso del palacio, y unos perros que corren hacia otro grupo de gente, además de un desfile de jinetes y carruajes que marchan por el camino que termina en el arco de entrada, son característicos del pintor.

Fuenfría (Fig. 5)

Félix Castello, 1637.

68 x 220 cm.

M.A.N. n° inv. 57037 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, n° inv. PN 50001252).

INVS.: 1701, n° 5 “Casa de Araso”; 1747, n° 5 “Otro encima de la puerta de la escalera de dos varas y media de alto y una de ancho, en que esta la Cassa del Monasterio”; 1841, n° 10 “Otro id de la Fuente del Fresno”; 1860, n° 8 “Otro id. representa la Fuente del Fresno”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 60-61, n° 11; Anónimo, sin fechar.

53 *Relación de las casas... que tiene el Rey de España*; Biblioteca Vaticana (ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas reales...* Sobre la cuestión, TOVAR MARTÍN, Virginia, «La Casa de Oficios (casa de caballeros, de oficiales y criados) en el Real Sitio de El Pardo», *Anales de Historia del Arte*, 3 (1991-1992), pp. 185-205, esp. 188-191).

54 El lienzo similar del Instituto Valencia de Don Juan lo atribuímos, por su similitud con este de la Torre de la Parada –pese a la diferente escena que se desarrolla con más personajes delante del palacio de El Pardo– al propio Juan de la Corte, como parte de la serie que se hizo de doce vistas para el Buen Retiro de 1637-38. En 1772 se inventarió precisamente en el Retiro “[358] Otro que contiene el sitio del Pardo de dos varas y media de largo y vara y quarta de caída”.



Llama la atención en este lienzo su formato muy alargado. No se había intentado siquiera atribuir a pintor alguno, pero el contrato acredita que fue obra de Félix Castello. La casa real de Fuenfría se conocía también con el nombre de casa de Eraso por haber encargado Felipe II su construcción y superintendencia a su secretario Francisco de Eraso y también como la casa de la nieve, porque se acumulaba allí durante el invierno para el gasto de la Corte en verano, tal como explica Gómez de Mora en su *Relación* de 1626, y se utilizaba por los reyes para descansar cuando marchaban a Valsaín. Estaba a dos leguas de Segovia y trece de Madrid, y solamente queda actualmente un paramento con vano en pie.

Se reproduce fielmente la casa con su original escalera y cubierta de plomo y pizarra, así como las paredes de piedra con refuerzos en las esquinas y vanos. Hay una pequeña construcción auxiliar a un lado, a la izquierda la pequeña ermita de la Virgen de los Remedios y delante una alberca. El paisaje arbolado y los celajes son menos interesantes que lo que hemos visto en Valsaín, pero a cambio se abre un hueco a la izquierda que permite ver la cercana ciudad de Segovia desde esta zona de la Sierra.

Aceca (Fig. 6)

Jusepe Leonardo, 1637-1638.

78 x 133 cm.

M.A.N. nº inv. 57030 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 50001250).

INVS.: 1701, nº 6 “El castillo de Azeca”; 1747, nº 16 “Otra de vara y media de ancho y tres quartas de alto con una Cassa de Campo”; 1841, nº 15 “Otro id una casa de campo”; 1860, nº 9 “Otro id. representa una casa de campo desconocida”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 58-59, nº 10; Leonardo, sin fechar; *Felipe II, el rey íntimo*, 1998, p. 147, nº 150; Anónimo, s. XVII.



Este cuadro se atribuye tradicionalmente a Jusepe Leonardo pero también en ocasiones a Castello, y ahora podemos confirmar que fue encargado al primero, si bien podría subsistir alguna duda sobre su autor, pues de los cuatro encargos que se le hicieron en el contrato de 27 de julio de 1637 sólo hizo tres. El alto precio pagado a Leonardo por sus tres pinturas nos lleva a concluir que hizo los dos lienzos más grandes de la serie, el Buen Retiro y Aranjuez, y razones de estilo aconsejan atribuirle esta vista, de modo que el lienzo que no hizo pensamos que ha de ser el de la ermita de San Antonio de los Portugueses en el Buen Retiro.

Es de gran calidad y el pintor escalona por términos la vista. Los primeros planos tienen figuras que recuerdan sus dos batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro y señalan a un cortejo con carrozas que se dirige al palacio renacentista; posiblemente se trate de la llegada del monarca mismo, que recuerdan las que circulan por el paseo del Prado madrileño en su vista de este sitio real.

Declaró Gómez de Mora en 1626 que esta casa estaba situada en un lugar a tres leguas de Toledo, en un alto a la orilla del Tajo, que “es toda de un andar: tiene capacidad para posar los Reyes y fue como açer una benta en la mitad del camino de Aranjuez a Toledo”. El edificio incluye la casa para alojamiento de las personas reales y altos cortesanos por un lado y la casa de oficios y caballerizas por otro. Son dignos de mención los tonos asalmonados del ladrillo, el paisaje boscoso, oscuro y difuminado, los tintes verdosos del Tajo y el cielo con nubes de diferente colorido.



Campillo (Fig. 7)

Félix Castello, 1637.

81 x 136 cm.

M.A.N. nº inv. 57031 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 50001251).

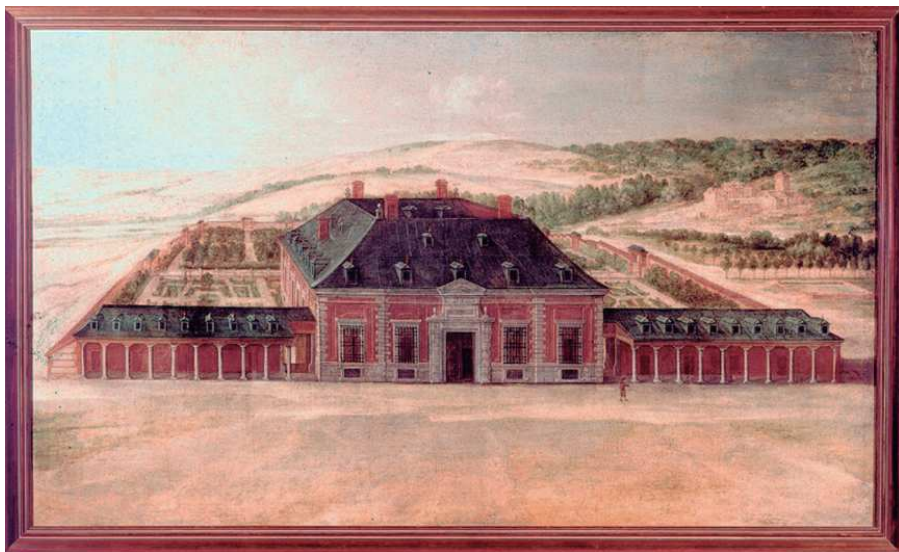
INVS.: 1701, nº 7 “Campillo”; 1747, nº 6 “Otro que hase fachada como se baja la escalera de dos varas de alto y una de ancho, en que esta la Cassa de Campillo”; 1841, nº 12 “Otro id. id.”; 1860, nº 13, “Otro id. una casa de campo”.

Los rasgos de la pintura no habían permitido aventurar una atribución, pero los documentos desvelan que es de Castello, y, una vez conocidos sus encargos de 1637, podemos afirmar que el estilo común de sus cinco vistas del entorno de El Escorial se observa en El Campillo, palacio que subsiste en parte.

En la *Relación* de 1626 informa Gómez de Mora de que el lugarejo adquirido por Felipe II al duque de Maqueda incluía una fortaleza que convirtió en vivienda para su persona y criados, muy cómoda en su pequeñez. El arquitecto da cuenta de su intervención en el sitio, pues dice que “en tiempo del Rey don Felipe 4 se an labrado, en vna cassa aparte, dibisiones de apposentos para offiçios, coçinas y cavaleriças”. El torreón, con su portada gótica y ventanas renacentistas, está reflejado desde un punto de vista alto y la casa de los oficios aparece en la pintura, justo detrás de la torre, así como la ermita de la Trinidad, a la izquierda.

La torre y su portada son góticos y sus ventanas renacentistas con el paramento de piedras berroqueñas unidas con argamasa y la techumbre de teja a cuatro aguas. Los particulares arquitectónicos aparecen reproducidos con realismo y exactitud geométrica. Se facilitarían al pintor los diseños que Gómez de Mora haría de la casa y sus dependencias cuando edificó los Oficios. El paisaje

incluye un bosquecillo en primer término ejecutado con gran habilidad en sus hojas y claroscuro, al igual que los riscos y vegetación del último término, todo matizado por la luz blanquecina de un cielo de nubarrones que imprime el tono agrio y frío propio de la sierra madrileña.



Zarzuela (Fig. 8)

Juan de la Corte, 1637.

85 x 140 cm.

M.A.N. n° inv. 57028 (depósito en el palacio de la Zarzuela, n° inv. PN 50001255).

INVS.: 1701, n° 8 “Zarzuela”; 1747, n° 7 “Otro encima de la Puerta que baja al cuarto vajo de dos varas de largo y una y media de ancho en que esta Zarzuela”; 1841 n° 14 “Otro de la vista de la Zarzuela y su palacio”; 1860, n° 12 “Otro id. vista de la Zarzuela y del palacio en el real bosque del Pardo”.

Hasta ahora en el anonimato, esta vista muy conocida de la Zarzuela fue contratada por Juan de la Corte. La casa había ingresado recientemente en el conjunto de los sitios reales, pues el cardenal infante don Fernando había adquirido a don Antonio de Anaya y Albornoz la heredad en 1625. Aprovechando partes del anterior edificio, se hizo por Gómez de Mora el nuevo en 1634 según ocho trazas, que se conservan. Juan de Aguilar suscribió el contrato para la construcción de la casa el 16 de junio de 1635⁵⁵. Estaba aún sin techar en marzo

55 SALTILLO, Marqués del, «Al margen de la Exposición de Caza: Alonso Martínez de Espinar. La Casa Regia de la Zarzuela: noticias de su construcción (1634)», *Arte Español*, XVIII (1950-1951), pp. 115-134. TOVAR MARTÍN, Virginia, «Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la villa de Madrid», en TOVAR MARTÍN, Virginia (comis.), *Ivan Gómez de Mora (1586-1648)*, Madrid (Ayuntamiento), 1986, pp. 1-160, en esp. 53-57. MARÍN PERELLÓN,

de 1637, muy poco antes de que el pintor contratara la vista de la Zarzuela, y en 1638 se estaban terminando chimeneas y preparando los jardines. Nada añadió de la Corte en primer término, salvo una pequeña figurilla de las que gustaba hacer al pintor. Es obvio, por tanto, que hizo su vista a partir del diseño nº 4 de la fachada del palacete firmado por Gómez de Mora “por agosto de 1634”, una filiación que no esconde, por cierto.

El pintor configura su obra sobre el mencionado diseño, imprimiéndole un punto de vista ligeramente alto y algo menos frontal que le permite representar el lado izquierdo del palacete, su cercado toscano, que debía de ser el de la finca de Anaya -que antes había sido del tesorero Alonso Gutiérrez- y los jardines que existían detrás de la casa. La inserta en el paisaje circundante al que añade el caserío del pequeño lugar de Aravaca, a cuya tierra pertenecía la heredad de la Zarzuela. A pesar de la sobriedad de los detalles –el paisaje hubo de parecer pobre- es destacable la corrección matemática en la representación del edificio, donde destaca los refuerzos con granito de los vanos, sus rejas y las columnas de las alas laterales. La gran extensión de la nueva construcción en relación a su escasa altura dio un formato a la pintura que la hacía adecuada para sobrepuerta, función que cumplía en 1747 en la puerta de la escalera que llevaba al cuarto bajo de la Torre de la Parada.

Torre de la Parada (Fig. 9)

Juan de la Corte, 1637.

214,5 x 128,5 cm.

M.A.N. nº inv. 57035 (depósito en el Museo de Historia de Madrid, nº inv. 3131).

INVS.: 1701, nº 9 “Torre de la Parada”; 1747, nº 14 “Otra encima de la subida de la misma escalera de mas de tres varas de alto y dos de ancho en que esta la Torre de la Parada”; 1841, nº 6 “Otro id. la Torre de la Parada en el real bosque del Pardo”. 1860, nº 4 “Otro id. la Torre de la Parada en el real bosque del Pardo”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 53-55, nº 8; Castello, h. 1636. *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, 2000, pp. 130-132, nº 33; Castello, h. 1637. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, 2011, pp. 310-311, nº 43; Castello, entre 1637-1639.

Este lienzo se suele atribuir a Castello pero es de Juan de la Corte. Como en la Zarzuela, recibiría el alzado del edificio mediante las trazas de Juan Gómez de Mora, quien había sido el arquitecto de las cuatro crujías edificadas en 1635 para envolver la torre edificada en tiempos de Felipe II. Se ve ya la casa de oficios proyectada en 1636 y la cerca que le rodeaba en su entorno, aunque ni la una ni la otra debían de estar terminadas, porque Francisco de Praves daba el

Francisco Javier, y ORTEGA VIDAL, Javier, *Documentos sobre el Palacio de la Zarzuela en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2003. TOAJAS ROGER, M^a Ángeles, «La heredad de la Zarzuela. Nuevos documentos para su historia», *Anales de Historia del Arte*, 17 (2007), pp. 85-116.



12 de marzo de 1637 varias trazas al estar el arquitecto mayor a punto de partir para Murcia⁵⁶. Sería Praves, maestro mayor de las obras de Castilla la Vieja y su sustituto entonces en el Alcázar, quien proporcionara a Juan de la Corte el alzado por el que hizo su pintura. Gómez de Mora no incluyó la Torre en su *Relación* de 1626 porque por entonces era un pequeño cazadero que carecía de importancia.

56 A.G.P., El Pardo, Caja 9.392, exp. 8 (BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Universidad Autónoma, 2002, p. 330; ed. impresa: Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, p. 196).

En nuestra opinión es la vista campestre en la que más se esmeró su autor, seguramente por ser precisamente el edificio al que estaba destinada la serie. La arquitectura es detallista en la mampostería, granito de zócalos, rejas, buhardas y chimeneas, arcos de descarga de ladrillo y el gran chapitel de la torre. El fondo está más trabajado que en sus demás pinturas con los árboles del bosque que rodea el palacio, algunos pájaros y las nubes. De la Corte incluyó figuras como había hecho en El Pardo, para mostrar igualmente la actividad cinegética del real sitio. Son características de su estilo y muestran a un grupo de hombres armados, perros y jinetes.



Aranjuez (Fig. 10)

Jusepe Leonardo, 1637-1638.

215 x 187 cm.

M.A.N. nº inv. 57032 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 50001248).

INVS.: 1701, nº 10 “Aranjuez”; 1747 nº 13 “Otra de quatro varas de alto por tres de ancho en que esta el Palacio de Madrid”; 1841, nº 3 “Otro id. el palacio

de Aranjuez”; 1860, nº 1 “Un cuadro en lienzo grande, representa el palacio de Aranjuez y parte de sus inmediaciones con marco dorado”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 62-64, nº 12; Anónimo, sin fechar. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, 1998, pp. 511-512, nº 231; Anónimo español s. XVII. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, 2011, pp. 308-309, nº 42; Anónimo, h. 1636; *A história partilhada os palacios reais de Espanha*, 2014, pp. 82-83, nº 11; Anónimo, h. 1636.

Este cuadro, considerado hasta ahora anónimo, fue encargado a Jusepe Leonardo. Descartamos que fuera la pintura que dejó de hacer de las cuatro que le fueran encargadas, porque el alto precio pagado por sus tres obras indica que, al menos dos de ellas fueron muy grandes, por lo que el problema queda reducido a las dos más pequeñas, como explicamos en Aceca y en la ermita de San Antonio del Retiro.

Se muestra el palacio según los proyectos que debía tener previstos Juan Gómez de Mora en 1636 para terminarlo, pues se había construido el edificio sólo en su mitad sur. Virginia Tovar afirmó al respecto: “La pintura que reproduce la construcción palacial de Aranjuez nos parece muy convencional, tomado el edificio sobre una maqueta existente y situado el palacio en un paisaje inventado, muy alejado de la llanura de Aranjuez [...] Sin duda, al pintor se le tuvo que ofrecer una imagen acabada del mismo, y creemos que esta imagen pudo ser una maqueta, quizá realizada por Juan Gómez de Mora”⁵⁷, opinión que se apoya en la existencia de diversos planos de la planta realizados por el arquitecto real en 1636 que muestran sus reformas respecto a la que se hizo en 1626 para Barberini. Ponz añoraba en 1776 que no se hubiera realizado el modelo, que creía de Juan de Herrera, contenido en esta pintura⁵⁸, en vez de la forma definitiva que terminó teniendo tras las modificaciones de Carlier y Villanueva en el siglo XVIII.

La factura es correcta en la representación arquitectónica, pero poco detallada en sus elementos salvo en las partes de granito, reflejadas en blanco, las rejas de los balcones y las buhardas. Más somera es la definición de la pizarra de las cubiertas y el ladrillo, que presenta tonos salmón. El río Tajo se reproduce con tonos verdes y blancos. El punto de vista muy elevado, quizá prueba de que el modelo fue la maqueta que sugería Tovar, permite contemplar el fondo arbolado y montículos que se difuminan y funden con el cielo nublado.

Por las razones anteriores, no tendría mucho parecido esta vista con la de Aranjuez de Fabrizio Castello que figura en la galería del Mediodía del Alcázar

57 TOVAR MARTÍN, Virginia, «Juan Gómez de Mora...», en VV.AA., *Ivan Gómez de Mora...*, pp. 65-69.

58 PONZ, Antonio, *Viage de España*, t. VI, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782 (2ª ed.), p. 162. “También hay quadros antiguos, vistas de Sitios y Palacios Reales, y entre ellos el de Aranjuez, como lo ideó todo entero Juan de Herrera. Hubiera convenido tenerlo presente quando se continuó aquella obra, y hacer la bella portada con las columnas dóricas que allí se figuran en lugar del frontispicio desgraciado que se executó”.

en el inventario de 1636⁵⁹. Nada se sabe de otra vista de Aranjuez atribuida a Juan de la Corte en el inventario real del Buen Retiro de 1701 de casi dos metros de ancho y tasada en bajo precio⁶⁰ que debió desaparecer poco después de 1794, en que se tachaba de inútil⁶¹. Pensamos que era la perteneciente a la segunda serie de vistas reales de 1637-38 realizada para el Buen Retiro⁶². Hay otra vista de Aranjuez de estos años, la anónima del Museo del Prado (P007090, 103 x 216 cm) aunque fechada en 1772, que estando también en el Retiro, se debió atribuir a Juan de la Corte por confusión con el lienzo anterior⁶³.

El Escorial (Fig. 11)

Félix Castello, 1637.

116 x 204 cm.

Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 10014349.

INVS.: 1701, nº 11 “Escorial”; 1747, nº 11 “Otro de tres varas de ancho y dos de alto en que esta el Escorial”; 1841, nº 2 “Otro id. el monasterio de S. Lorenço en el Escorial”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 66-67, nº 14; Anónimo, sin fechar. *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, 2000, pp. 102-103, nº 5; Anónimo, h. 1637-1650. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, 2011, pp. 314-315, nº 45; Anónimo español, primer tercio s. XVII. *A historia partilhada os palacios reais de Espanha*, 2014, pp. 128-129, nº 34; Anónimo español, primer tercio s. XVII.

Esta pintura fue adjudicada, según el contrato de 1637, a Félix Castello, nombre que nunca se había propuesto como autor de la pintura. Muestra rasgos iguales a los otros cuadros suyos de la serie en las líneas grises del granito de la explanada y la cerca y el paisaje de gran verdor, así como en el estilo netamente dibujístico.

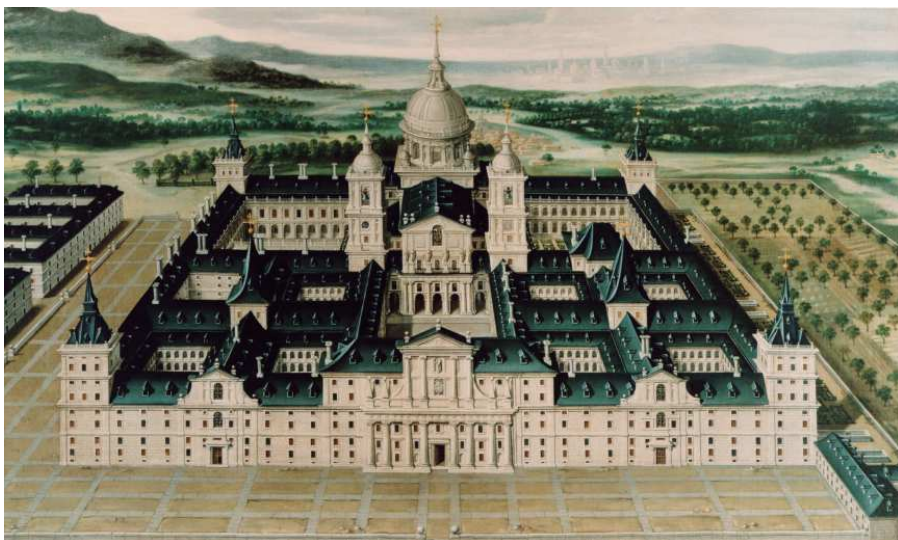
59 En el inventario real de 1636 se menciona otra vista de Aranjuez en la escalera que baja del cuarto bajo de verano a las bóvedas desde el dormitorio de su magestad: “Otro lienço grande, más alto y no tan largo de la casa, sitio y huertas de Aranjuez, en pintura al óleo y no tiene moldura y se trujo de la galería del cierço”.

60 “[42] Otra del mismo tamaño, marco y auctor [dos varas y tercia de largo, marco negro y listas doradas, Juan de la Corte] del sitio de Aranjuez tasada en zinc doblones. 300”.

61 “[1223] El sitio de Aranjuez inútil”.

62 Tal vez se redujo el número de 15 a 12 por descartarse a Leonardo y sus tres vistas, que iba con retraso en la anterior serie de la Torre de la Parada, lo que explicaría la atribución a Juan de la Corte en vez de al propio Leonardo. Tampoco hay que descartar que fuera de éste, pero como el lienzo no se ha conservado, no podemos dirimir la cuestión.

63 1772: “[1106] Un País que contiene el sitio de Aranjuez de dos varas y media de largo y más de vara de caída”. 1794: “[364] Un País y vista del Palacio de Aranjuez de vara y quarta de alto y dos y media de ancho. 400” (identificaciones en la ficha de la colección del Museo del Prado). Tal vez se trate del lienzo citado en 1636.



El modelo seguido por Castello para su pintura fue la estampa de Pedro Perret datada en 1587, que el pintor transcribió al lienzo con literalidad. Queda alguna duda respecto a la utilización que Castello pudo hacer de la vista de El Escorial pintada dos veces por su padre Fabrizio en 1582/1583 por mandato de Felipe II y por encargo de los miembros de la Congregación del Monasterio, la cual repitió en papel para cumplir una orden del rey dada durante su jornada en Lisboa (1580-1583), todo ello antes de que Juan de Herrera pidiera al Consejo de Castilla a mediados de 1583 licencia para abrir estampas del Monasterio para resguardo de su derecho, refiriéndose a las vistas desde Poniente que había hecho Castello. Martínez Ripoll, que trató ampliamente de estos asuntos⁶⁴, consideró que la pintura de la que estamos tratando era la de Fabrizio Castello de 1582 y juzgó imposible que el pintor hubiera sido capaz de elaborar por su cuenta un diseño de la obra de El Escorial de tal perfección, por lo que propuso que se basara en una perspectiva general de Juan de Herrera que tuvo a la vista y que luego daría lugar al séptimo diseño grabado por Perret. El cuadro pintado por Fabrizio Castello será el citado en el inventario real de 1636 del Alcázar en el salón Grande luego de Comedias⁶⁵, que pone también a su nombre otras cuatro vistas de casas reales, entre ellas El Escorial, en la galería del Mediodía⁶⁶.

64 MARTÍNEZ RIPOLLI, Antonio, «La imagen artística del Escorial en la España de los Austrias. Génesis y fijación de un arquetipo visual», en CAMPOS, Francisco Javier (dir.), *Literatura e imagen en El Escorial, Actas del Simposium*, El Escorial, 1996, R.C.U., Servicio de Publicaciones, pp. 251-294, esp. 274-282.

65 Salón grande de las fiestas públicas: “Otro lienzo de pintura al temple con moldura dorada y negra en que está el monasterio de San Lorenzo el Real visto por la parte de la puerta principal, y toda su fábrica en prospectiva y es de mano de Fabricio Castello”.

66 La del Museo del Prado (P007083, 100 x 210 cm) es muy similar a ésta de la Torre de la Parada, y podría ser por estilo esta de Fabrizio Castello de 1636 de la galería del Mediodía del Alcázar, o bien

Descartamos, por tanto, que la pintura catalogada sea de Fabrizio Castello, además de que se sigue su rastro a partir de la Torre de la Parada en 1701 hasta su paso desde el palacio de La Florida al monasterio de El Escorial en momento posterior a 1841. Así las cosas, el parecido entre la estampa y la pintura no presenta problemas.

Félix Castello puso especial cuidado en el almohadillado y soportes de la piedra, fajeados de cúpulas y sus veletas doradas, chimeneas y buhardas, pero la pizarra de las cubiertas lo reprodujo de forma más somera a base de simples manchas. Detrás se ve lo que ha de ser El Escorial de Abajo y al fondo, entre la niebla, emerge una imaginaria silueta de la villa de Madrid. Los reyes de Juan Bautista de Monegro en la fachada de la basílica siguen la estampa.



Casa de la Moneda de Segovia

Juan de la Corte, 1637.

84 x 168 (medidas de 1747).

Paradero desconocido.

INVS.: 1701, nº 12 “El Herjinió”; 1747, nº 10 “Otro enfrente de la escalera de dos varas de ancho y una de alto sobrepuerta con una Cassa de Campo”; 1841,

de Félix Castello para la serie del Buen Retiro. Serían ambas, las del padre e hijo, las que estaban en 1747 en Palacio Real (Pinturas existentes antiguas. Pinturas que quedaron sin colgar en esta última pieza “606 Otro de vna Prespectiva y fachada del Escorial de dos varas y media de largo y vara y quarta de caída en trescientos rs.”, y “607. Otra de la misma entrada y tamaño que la antecedente en quinientos reales”). En 1772 y 1794 estaba la del Museo del Prado en el Buen Retiro (Cuarto de las Infantas “957. El sitio del Escorial, de vara y quarta de alto y dos varas y media de ancho. 400”, respectivamente). Véase la ficha de la colección del Museo del Prado.

nº 4 “Otro id. jardines y casa de campo”; 1860, nº 2 “Otro id. representa jardines y casa de campo, es algo más pequeño que el anterior”.

Esta pintura, cuyo paradero se desconoce, parece que llegó a La Florida y se perdió su rastro posteriormente. Fue contratada por Juan de la Corte junto con otras tres más en 1637. La casa de la Moneda o Ingenio de Segovia era uno de los sitios reales según el cronista de Felipe IV Alonso Núñez de Castro, y, al estar situada al lado del río Eresma, cerca del monasterio del Parral, tenía aspecto de casa de campo⁶⁷. Se distinguía de la antigua ceca situada en medio de la ciudad, que se conservó activa.

La denominación que recibió en el contrato de 27 de julio de 1637 ya fue confusa, “Ginio”, pero aún se identificó en 1701, “Herginio”. En el inventario real de 1747 sólo se podía reconocer por sus pequeñas medidas y su formato apaisado (1 x 2 varas), propio de su condición de sobrepuerta.

El modelo de que pudo servirse Juan de la Corte para esta pintura serían los planos y alzados de Juan de Herrera para su construcción -entre 1583 y 1588- que se conservarían entre las trazas que se guardaban en el Alcázar de Madrid. Es posible que de la Corte en su fondo, en la lejanía, representara el Alcázar de Segovia, que era una de las casas del rey que aparecían en la *Relación* de 1626 de Gómez de Mora, que así resultaría incluida entre las vistas pintadas en esta serie, como hizo Pedro Núñez con el Alcázar madrileño de la Casa de Campo. Para esta vista de Segovia y su Alcázar desde el río Eresma, aunque no incluyera la Casa de la Moneda, Juan de la Corte se serviría de la una de las tres vistas de Wyngaerde (Fig. 12).

Monasterio (Fig. 13)

Juan de la Corte, 1638.

77 x 91 cm.

M.A.N. nº inv. 57034 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 50001253).

INVS.: 1701, nº 13 “Monasterio de San Lorenzo del Escorial”; 1747, nº 12 “Otro al pie de este de una vara de ancho igual alto, con otra Cassa de Campo”; 1841, Nº 13 “Otro id. la casita de campo del Escorial”. 1860, nº 11 “Otro id. la casita de campo de El Escorial”.

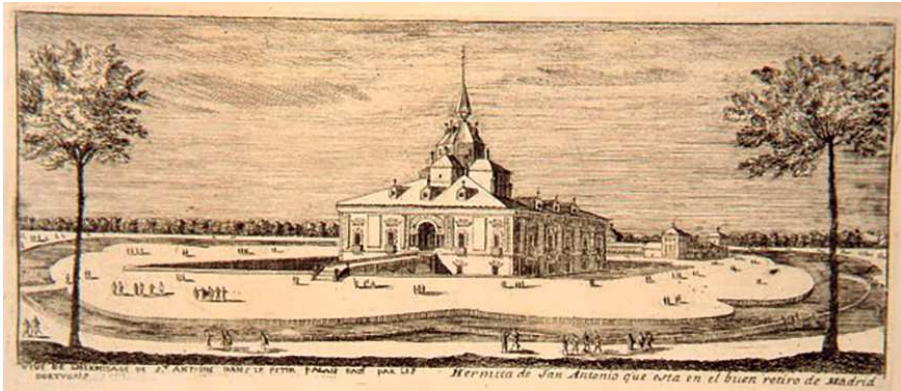
Monasterio fue uno de los tres sitios reales cuyo encargo tuvo lugar en 1638, finalizadas las 15 vistas contratadas con los pintores el 27 de julio de 1637. Era una de las casas incluidas en la *Relación* de Gómez de Mora de 1626, por cuyas trazas se había hecho por orden de Felipe III a una legua de Campillo, a la que estaba unida por una calle de álamos. La pondera el arquitecto del siguiente modo: “Es la del Monasterio muy cómoda, y en lo alto suelen posar los Reyes

67 SOTO CABA, Victoria, «La primera fábrica de monedas: el Real Ingenio de Segovia», *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4 (1991), pp. 95-120.



y en lo bajo las comodidades de sus offiços y criados”. Aunque no tengamos la certeza sobre el autor de la pintura, pensamos que ha de atribuirse a Juan de la Corte tanto por estilo como porque se le debieron encargar las tres vistas añadidas de una vez después de acabadas las 15 del encargo principal.

De la Corte siguió con rigor geométrico el alzado de la pequeña casa trazada por Gómez de Mora a partir de 1612 -queda un plano con planta y alzados conservado en Patrimonio Nacional-, un modelo que debió proporcionarle Alonso Carbonel, que entonces suplía al arquitecto real en las labores constructivas del Alcázar. El estilo concuerda con los demás cuadros que hizo para la serie. La casa aparece con el revoco que muestran las trazas por las que se levantó el edificio, y al seguirlas literalmente, utilizó en esta pintura el punto de vista frontal que usa en la mayoría de sus vistas. La reproducción es fiel, como acreditan las ruinas conservadas. Aunque es parco en el paisaje y en reproducir el edificio principal y la ermita, el pintor se esmeró en reproducir el almohadillado del arco de entrada de la ermita y la alta plataforma sobre la que se levantaba, las tejas de las cubiertas, y utilizó la misma luz plomiza con nubes grises arremolinadas que impregna sus otros ejemplares de la serie, unas características que revelan su mano. También vemos una bandada de pájaros como en la Torre de la Parada.



Ermita de San Antonio de los Portugueses del Buen Retiro

Félix Castello, 1637-1638.

84 x más de 126 cm (medida de 1747).

Paradero desconocido.

INVS.: 1701, nº 14 “Torrecilla de San Antonio de los Portugueses”; 1747, nº 9 “Otro mas adelante sobrepuerta de mas de vara y media de alto y una de ancho en que esta un Palacio con su Torre”; 1841, nº 8 “Otro id. la hermita de S. Macario del Escorial”; 1860, nº 7 “Otro id. la hermita de S. Macario del Escorial”.

Este lienzo correspondía a Jusepe Leonardo según la obligación de 1637, pero sabemos por las cartas de pago finales que renunció a uno de sus cuatro encargos. Es normal que en su contrato estuviera esta ermita, pues el reparto de las vistas entre los pintores se hizo en base a razones de proximidad o parecido paisajístico de los sitios o casas, cuestión que podría tener más que ver con la similitud del colorido o luces que con la comodidad de los artífices, pues obraron siempre a partir de modelos que se les facilitaron y no se trata de pinturas realizadas al aire libre. Como ya hemos explicado, nuestra propuesta de que fuera la vista de San Antonio de los Portugueses del Retiro a la que Leonardo renunció se apoya en varias circunstancias. La primera, que la cantidad de 6.780 reales es muy alta y ha de corresponder al menos a dos pinturas grandes, Buen Retiro y Aranjuez, por lo que la renuncia tendría por objeto uno de los dos cuadros más pequeños. Aceca responde a nuestro entender a la misma mano que hizo Buen Retiro, y por exclusión, San Antonio de los Portugueses no debía ser suya, sino de Félix Castello, que colaboró con él en estos años. La desaparición de la pintura impide que podamos completar la hipótesis mediante razones de estilo.

Se trataba de un lienzo apaisado, y en la escalera de la Torre sirvió de sobrepuerta. Es muy posible que Louis Meunier utilizara el mismo modelo que Félix Castello para su grabado de la ermita de San Antonio del Retiro, fechado hacia 1665 (Fig. 14). Ambos utilizarían los planos de Alonso Carbonel, tracista de la ermita, de 1635. Se vería el edificio principal, su foso y puente y el característico canal polilobulado que rodeaba el recinto. San Antonio tenía

la consideración de una casa de campo dentro de otra, el Retiro, porque era la ermita más lejana del palacio en este real sitio y por las actividades lúdicas que se realizaban en ella. Leonardo incluyó la imagen de forma muy somera la ermita en su vista del Buen Retiro.



Castañar (Fig. 15)
Félix Castello, 1637.
52 x 109 cm.

M.A.N. nº inv. 57029 (depósito en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. PN 50001254).

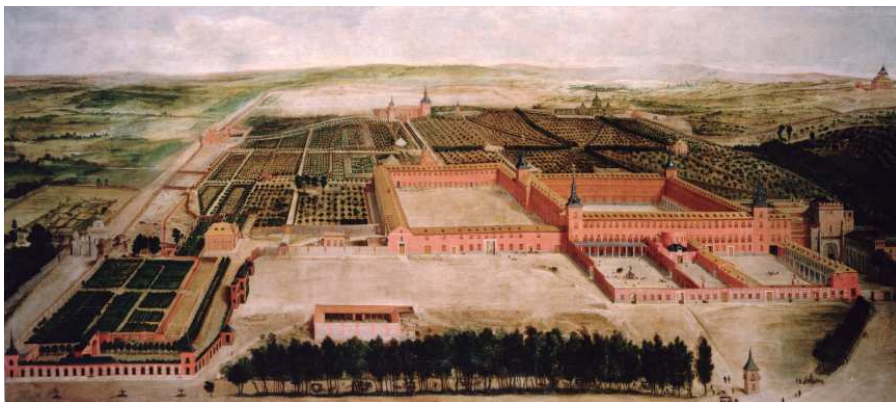
INVS.: 1701, nº 15 “Otra casilla de retiro”; 1747, nº 15 “Otro de mas de vara de ancho y tres quartas de alto con una Cassa de Campo”; 1841, nº 7 “Otro id. vistas de un palomar”; 1860, nº 5, “Otro id. vistas de un palomar”.

Se conocía esta pintura pero no a su autor ni lo que representaba. En la ficha antigua del Museo Arqueológico se le denomina “Perspectiva de una huerta de Fresneda o Granjilla” y en la de Patrimonio Nacional “Ermita y jardines de Enebral”. Pensamos que tiene que ser en realidad el huerto de Castañar, cercano a El Escorial y adquirido por Felipe II como una parte de la Herrería. Su pintura tocó a Félix Castello en el reparto de vistas de 1637. En 1701 ya se había olvidado el nombre de esa finca, si bien se identifica por la función de “casilla de retiro” que debía de cumplir la minúscula edificación existente en la finca.

El estilo recuerda mucho al lienzo de Fuenfría del propio Castello en la piedra del pequeño edificio con gran cruz y veleta dorada, similar a las que aparecen en sus otras vistas, en el paisaje de verdes oscuros de praderas con árboles y en el cielo con nubes que remite asimismo a Campillo. La llegada de esta pintura al Museo Arqueológico procedente del palacio de La Florida quedaría acreditada si admitimos que en sus inventarios se reconoce como “vistas de un palomar”,

nombre con el que se designaba a veces a las ermitas. El cuadro supone un testimonio único para el conocimiento de este real sitio, hoy en manos privadas, aunque observamos parecido entre la portadita que hoy existe, fechada en el siglo XVIII con una parrilla que señala su antigua pertenencia a El Escorial, y la que aparece en la pintura, así como su cercado.

El pequeño edificio representado no corresponde a una “casa de campo” y no aparece mencionada en la *Relación* de 1626 de Gómez de Mora. Extrañamente, se incluyó en el contrato de los pintores, que omitió, en cambio, la casa de Monesterio, que sí figuraba, por lo que hubo de ser añadida fuera de contrato. El carácter de posible retiro para la meditación nos lleva a pensar que se encargó a Castello por deseo del Conde-duque, muy aficionado a las ermitas⁶⁸.



Buen Retiro (Fig. 16)

Jusepe Leonardo, 1637-1638.

130 x 305 cm.

Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, nº inv. PN 10010009.

INVS.: 1701, nº 16 “El Sitio del Retiro”; 1747, nº 8 “Otro a la derecha como se sube de quatro varas y media de ancho y dos y media de alto en que esta el Palacio del Retiro”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 56-58, nº 9; Leonardo, h. 1636-37. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, 2011, pp. 372-373, nº 75, Leonardo, h. 1637. *A historia partilhada os palacios reais de Espanha*, 2014, pp. 84-85, nº 12; Leonardo, h. 1637.

Este gran lienzo es el único que ha gozado de práctica unanimidad entre los autores en su atribución a Jusepe Leonardo, si bien en los últimos años se ha sugerido que podría ser de Castello⁶⁹. Las peculiaridades del cuadro no permiten

68 Véase CRUZ YÁBAR, Juan María, “Las ermitas del Buen Retiro en el siglo XVII. Arquitectura, decoración y función”, en VV.AA., *El Paseo del Prado y el Buen Retiro, paisaje de las artes y de las ciencias*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2020, pp. 61-136, esp. 63-64.

69 Véase ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.), *El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen*

comparar con otras pinturas suyas pues, incluso los otros dos lienzos que hizo en virtud de la escritura de 1637 no tienen demasiado parecido estilístico, en especial el palacio de Aranjuez aunque algo más la casa de Aceca. La preferencia de que gozaba Leonardo en el concepto de Alonso Carbonel y seguramente del Conde-duque respecto a los otros pintores –le habían encomendado en 1634 la pintura de una sala baja de la ermita de San Jerónimo, que no llegó a hacerse por haber cambiado de idea y el pintor se conformó con una pequeña indemnización⁷⁰- debió de determinar que se le diera esta pintura, la más importante de la serie.

El punto de vista es elevado como en el lienzo de Aranjuez, con el fin de que pudiera mostrar todo el detalle del real sitio. Comienza la descripción en el paseo del Prado con sus viandantes, carruajes y jinetes entre los árboles, los miradores que hacían esquina al camino de Alcalá, el monasterio de San Jerónimo el real al otro extremo, las tapias y puertas poco representativas, las dos plazas Principal y Grande con sus crujías, las seis ermitas con sus jardines, tapias y edificios auxiliares, la leonera, la puerta y el camino de Alcalá, el arroyo chico, la pajarera, el jardín y estanque ochavados y el estanque grande, éste aún no acabado y por eso envuelto en una nebulosa. Los jardines tienen gran cantidad de filas arboladas. Faltan lógicamente el Casón de baile y el Coliseo del teatro, porque se construyeron a partir de 1638⁷¹. El ladrillo vuelve a no detallarse salvo placas en las torres y almohadillados y es rosado, y la vegetación verde oscura como en Aceca. Hay algunas figurillas en el paseo y en los patios delanteros. Alonso Carbonel facilitaría a Leonardo los planos de edificios y jardines en los que se apoyaría, de modo que pudiera reproducir con éxito la proporción de todo aquel conjunto de construcciones.

Alcázar de Madrid (Fig. 17)

Juan de la Corte, 1638.

50 x 108 cm.

M.A.N. n° inv. 57027 (depósito en el Museo de Historia de Madrid, n° inv. 3132).

INVS.: 1701 n° 17 “Palacio de Madrid”; 1747, n° 17 “Otro de igual tamaño que representa el Palacio de Aranjuez”; 1841, n° 8 “Otro id. del palacio viejo de la real casa de campo”; 1860, n° 6 “Otro id. vista del palacio viejo de la real casa de campo”.

BIBL.: *Madrid pintado*, 1992, pp. 74-75, n° 18; Anónimo, h. 1650-60. *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, 2000, p. 160, n°

Retiro, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 72-74.

70 CRUZ YÁBAR, Juan María, “Las ermitas...”, pp. 98-100. Es posible que se le encargara, precisamente en 1637, el lienzo de san Isidro con episodios milagrosos de su vida para el retablo de la capilla de esta ermita citado en el inventario real de 1701, y eso le retrasara en la empresa de las vistas, hasta el punto de tener que renunciar a hacer una. La advocación de la ermita había cambiado a fines de 1637 de San Jerónimo a San Isidro.

71 Véase para el Buen Retiro BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel...*

119; Anónimo, h. 1650-1660. *Tesoros de los palacios reales de España. Una historia compartida*, 2011, pp. 302-303, nº 39; Anónimo madrileño, h. 1675.

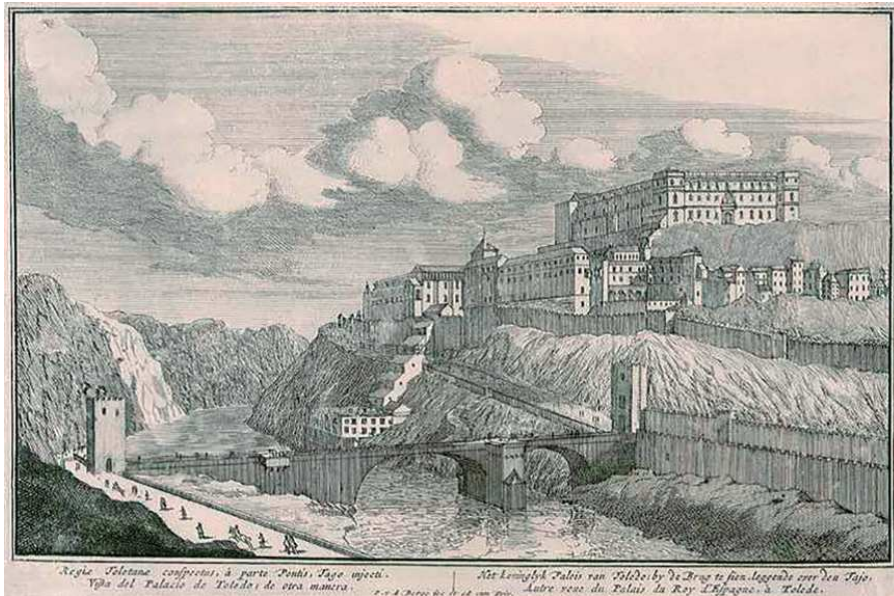
Esta pintura, muchas veces mencionada por representar el desaparecido Alcázar de Madrid desde su flanco occidental, se atribuye normalmente a Félix Castello pero pensamos que es de Juan de la Corte como uno de los lienzos añadidos a la serie en 1638.

La datación de este cuadro ha sido objeto de fuertes vacilaciones por parte de los estudiosos a la vista de la fachada sur del palacio, absolutamente simétrica, lo que no se consiguió hasta los últimos años del siglo XVII. Este posible obstáculo a la identificación de la vista como integrante de la serie se basa en la presencia del chapitel sobre la torre del cuarto de la Reina. Hemos de señalar que estos particulares no impiden su datación en 1638, pues el encargo se produjo cuando Alonso Carbonel estaba supliendo la ausencia de Juan Gómez de Mora en el Alcázar. Sería también él quien pidiera al pintor que igualara las dos torres poniendo en la de Levante el mismo chapitel que tenía la Torre dorada. En otras pinturas de la serie se incluyeron partes de los palacios que no se habían construido aunque se previera hacerlo en un futuro cercano.



La composición, que organiza un amplio paisaje campestre coronado por el Alcázar en último término, con la ribera del Manzanares, vista de la tapia de la Casa de Campo, el bosquencillo de la otra margen y el puente de Segovia en los primeros planos además de un gran número de personajes que pasean y se solazan, contribuye a mitigar la condición urbana del Alcázar.

El inventario de 1747 proporciona unas medidas de 4 x 3 varas (252 x 336 cm) que ha de incluir un error, pues se trata de un cuadro pequeño, y, por el contrario, otorga medidas de tres cuartos de vara por vara y media al palacio de Aranjuez, al que corresponden las medidas señaladas para el Alcázar.



Sitio real no identificado (¿Alcázar de Toledo?)

Juan de la Corte, 1638.

Paradero desconocido.

Este cuadro no figura en el inventario real de 1701, por lo que parece difícil identificarlo al no saber qué edificio representaba. Ha de ser uno de los tres cuadros encargados a Juan de la Corte en 1638 y sería de pequeño tamaño como la mayoría de sus pinturas conservadas. Podría tener como asunto alguno de los sitios o cuartos reales mencionados en la *Relación* de Gómez de Mora de 1626 omitida en el contrato de los pintores siempre que estuviera cercana a Madrid. Con tal criterio, podemos pensar en el Alcázar de Toledo, que sería representado de forma similar al Alcázar madrileño, esto es, visto desde el otro lado del Tajo y con su vega en su parte inferior para acentuar la imagen de casa de campo. Es posible que el cuadro de Juan de la Corte tenga su reflejo en una estampa de un neerlandés, Berge, fechada hacia 1650⁷².

⁷² Pertenece a la Fundación Juanelo Turriano y se ha expuesto recientemente en la exposición GALLI, Cinzia (coms.), *Juanelo Turriano, genio del Renacimiento*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 158.