

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

El Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro

Autor: Cristina Cortijo López

Tutor: Luis Vasallo Toranzo

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Junio de 2025

ÍNDICE

- Introducción
 - Objetivos y metodologías de estudio
- Contexto histórico: coordenadas espacio-temporales y geo-políticas del siglo XVII
- El Buen Retiro y la corte de Felipe IV
 - Historia de la construcción del Buen Retiro
 - Felipe IV como mecenas y coleccionista
 - El papel del valido del rey: el Conde-Duque de Olivares
- El Salón de Reinos
 - Historia y estado de la cuestión
- Las pinturas de batallas
- Las pinturas mitológicas
- Los retratos reales
- El proyecto de rehabilitación del Salón de Reinos de 2016
- Conclusiones

Introducción

Escogí el Salón de Reinos como tema para este Trabajo de Fin de Grado porque me cautivó la manera en la que el arte puede convertirse en un lenguaje con la capacidad de expresar tanto el poder como los ideales y las aspiraciones de todo un imperio. Desde la primera vez que vi las pinturas encargadas por Felipe IV me quedé impresionada por ese diálogo que se establece entre la historia, la pintura y el poder. Ese espacio, lleno de simbolismo y belleza, me hizo reflexionar sobre la manera en que los reyes no solo usaban el arte para decorar sus palacios, sino también para crear un mensaje que quedara grabado en la memoria. El Salón de Reinos no solo es una sala con pinturas, es una declaración de poder y un intento de mantener el prestigio a través del arte. Esa mezcla de estética, propaganda política e historia fue lo que me inspiró a profundizar en su estudio.

Para contextualizar la realidad del Salón y de sus pinturas se aborda el contexto histórico, el papel del rey y de su valido el Conde-Duque de Olivares, el origen y significado del Palacio del Buen Retiro, su construcción, así como un estado de la cuestión. Por último, se incluye el actual proyecto de rehabilitación.

En cuanto a las metodologías que he utilizado a lo largo de este trabajo, he usado varias tales como los métodos historicistas para hacer un análisis de cómo las obras de arte están totalmente en sintonía con su contexto histórico, así como con la cultura de la época en la que se pintaron. También he usado diferentes métodos como el atribucionista, el formalista y los métodos iconográficos e iconológicos para un análisis de la obra de arte en sí misma, atendiendo a las formas y las imágenes, pero también a su autor y estilo pictórico.

Con respecto a las TIC empleadas, sobre todo me he basado fundamentalmente en libros físicos para el trabajo de investigación y que aparecen en la bibliografía, pero he trabajado con Dialnet para la búsqueda de dichos libros. También he usado la página web del Museo Nacional del Prado (<https://www.museodelprado.es/>), puesto que todas las pinturas que analizo a lo largo del trabajo se encuentran ubicadas allí. Otro soporte digital que he utilizado es la página oficial del arquitecto Norman Foster (<https://www.fosterandpartners.com/>), puesto que en dicha web aparece el desarrollo del proyecto de rehabilitación del Salón de Reinos.

Contexto histórico: coordenadas espacio-temporales y geo-políticas del siglo XVII

Durante el reinado de Felipe IV (1621–1665) hubo profundos cambios y conflictos que transformaron la Monarquía Hispánica. En un contexto marcado por la crisis económica, los conflictos internos y las guerras europeas, España experimentó un progresivo declive de la hegemonía que ostentaba. Un proceso que ya comenzó durante el reinado de su padre Felipe III de 1598 a 1621, e incluso durante los últimos años de gobierno de Felipe II.

La política de guerras continuas, el despilfarro de dinero durante el reinado de Felipe III y el Duque de Lerma, así como el agotamiento de los recursos procedentes de América hizo que el reino cayera en bancarrota de manera continuada. Sin olvidar que la devaluación de la moneda agravó la situación de crisis y que las oleadas constantes de epidemias de peste durante los años 1647 a 1652 hizo que diezmara la población. Todo ello trajo consigo consecuencias graves, tales como un colapso económico que se reflejó tanto en la producción agrícola, como en el descenso del comercio, lo que derivó en un campesinado afectado por la crisis. Con esta penosa situación económica, España no podía financiar sus guerras y sostener el imperio, por lo que se recurrió al aumento de los impuestos, situación que generó mayor descontento entre la población; no es de extrañar que por todos estos motivos estallaran conflictos a nivel nacional.¹

Dentro de los conflictos internacionales el más importante fue la Guerra de los Treinta años (1618-1648). Un conflicto que tuvo su origen en la división del Sacro Imperio Romano Germánico, como consecuencia de la Reforma protestante, la cual había generado divisiones religiosas y políticas que terminaron por debilitar la unidad del imperio. La España de Felipe III y Felipe IV se vio involucrada en esta guerra europea, apoyando a los Habsburgo austriacos contra los protestantes y sus aliados (Suecia, Provincias Unidas y Francia). Con la debilitación del ejército español frente a Francia, tras la derrota de la batalla de Rocroi en 1643; terminó esta guerra con la Paz de Westfalia en 1648, donde España reconoció la independencia de las Provincias Unidas. No acabó aquí la guerra. Francia aprovechó la debilidad española para reclamar más territorios, que alcanzaría con la Paz de los Pirineos ya en 1659.

Dentro de los conflictos nacionales, cabe destacar que Felipe IV delegó gran parte del poder en su valido, el Conde-Duque de Olivares, quien tenía una serie de reformas previstas para cambiar el país. La principal de ellas fue la Unión de Armas del año 1625, un proyecto que buscaba distribuir equitativamente la carga económica y militar entre los diferentes reinos de la monarquía; cuestión que derivó en conflictos internos, con revueltas en Cataluña, Andalucía, Nápoles y Portugal.

¹ Elliott 2005

En 1640 se levantó la Guerra de los Segadores (1640-1652). Su origen reside en dos motivos, el primero la reforma de la Unión de Armas y el segundo en el descontento de la población ante la presencia continua y abusiva de las tropas castellanas en Cataluña. Estas tropas se alojaban en territorio catalán durante la guerra con Francia y se mantenían a expensas de la población. Hasta que el 7 de junio de 1640 se alzan en armas contra las tropas militares; ante el deterioro de la situación la Generalitat pidió ayuda a Francia, y proclamaron a Luis XIII rey francés, como conde de Barcelona. Esto se convirtió en una guerra abierta entre España y Francia que se desarrolló en suelo catalán y en la frontera de los Pirineos. El conflicto terminó con la retirada del apoyo francés y el desgaste catalán, lo que hizo que las tropas reales reconquistaran Barcelona en 1652.²

En relación a la independencia de Portugal (1640), tenemos que remontarlos a la unión dinástica de ambas coronas desde 1580, sin embargo, con el paso de las décadas hizo crecer un malestar en la nobleza portuguesa. Aprovechando los múltiples frentes abiertos de la monarquía hispánica, el 1 de diciembre de 1640 se produjo un golpe palaciego en Lisboa donde proclamaron al duque de Braganza Rey Juan IV de Portugal. Felipe IV intentó recuperar el control del reino sobre todo tras la firma de la Paz de los Pirineos, pero las dificultades tanto militares como económicas lo hicieron imposible. Finalmente se firmó el Tratado de Lisboa en 1668 donde se reconoció oficialmente la independencia de Portugal.

Por otra parte, el Reino de Nápoles sufrió una presión económica para sostener las guerras por parte de la corona; eso sumado a la subida de impuestos hizo que en julio de 1647 estallara la revuelta de Nápoles (1647-1648). Dicha revuelta fue liderada por Masaniello, un joven pescador que se convirtió en el símbolo del levantamiento. En octubre del 47 se proclamó la República Napolitana gracias a la protección francesa y el apoyo de Enrique II de Guisa; sin embargo, las tropas españolas pusieron fin a la revuelta en abril de 1648.³

Asimismo, el duque de Medina Sidonia, hermano de Luisa de Guzmán, esposa de Juan IV de Portugal y por lo tanto reciente reina consorte de ese reino con el nombre de Luísa de Guzmão, pretendió también un levantamiento en 1641 que fracasó.

² Menéndez Pidal, Jover Zamora y Tomás y Valiente 1996

³ Elliott 2005

El Buen Retiro y la corte de Felipe IV

Historia de la construcción del Buen Retiro

El palacio del Buen Retiro, ubicado a las afueras de Madrid, fue una de las más ambiciosas y grandiosas obras arquitectónicas del siglo XVII en España. Concebido como un palacio de descanso para el rey Felipe IV, su construcción fue impulsada por su valido, Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, también conocido como el conde-duque de Olivares. Su edificación transformó un modesto conjunto de aposentos reales, en un complejo palaciego de una gran magnitud, en la que se incluirían plazas, jardines y espacios de ocio para la corte.

A pesar de la importancia que tuvo el palacio del Buen Retiro en su época, no fue construido como residencia principal, sino como un símbolo de esplendor para la monarquía de los Austrias y un lugar de entretenimiento y descanso tanto para Felipe IV, como para su corte. Su edificación estuvo marcada tanto por la incorporación de elementos arquitectónicos y artísticos, que eran reflejo de la grandeza del Imperio Español, como por la rapidez de construcción, pues este palacio empezó las obras en 1630 e inaugurándose en 1633, sin embargo, se siguieron añadiendo espacios hasta 1640. Bernardo Monanni (secretario de la embajada toscana en Madrid en 1633), informa en ese mismo año a través de sus escritos, que el rey Felipe IV ordena a su valido terminar las obras del palacio en el menor tiempo posible. Para ello se duplican las cuadrillas de obreros, de tal manera que las obras se terminaron en seis meses, en lugar de un año, como estaba previsto. Así mismo, Matías de Novoa (ayudante de cámara del rey y cronista real) documenta: “[...] oí decir al rey, hablando con los maestros de las obras: “¿Cuándo vendremos aquí que esté esto acabado, sin polvo y sin tierra y libre de oficiales?””⁴.

El antecedente de este enorme proyecto arquitectónico era el Cuarto Real de San Jerónimo. Situado junto al monasterio, fue concebido como residencia de carácter temporal por los Reyes Católicos. Más tarde, en la época de Felipe II, fue ampliado bajo el nombre de Cuarto Real, puesto que seguía el modelo de El Escorial con acceso a la iglesia desde las habitaciones privadas. Ya en el reinado de Felipe IV fue ampliado y transformado, dando lugar a una nueva edificación palaciega conocida como el Palacio del Buen Retiro

Es importante analizar la cadena de mando que se establece en la construcción del palacio (Fig. 1). En 1630 se comienzan las obras, pero no será hasta 1632 que Felipe IV nombra a Alonso Carbonell como maestro mayor de las obras y este será el momento en el que se inicia una fase de crecimiento, en el que se incluirá a la construcción

⁴ Brown 2003, 91

nuevas estancias, plazas, jardines etc. pasando de unas obras de modesta escala al complejo palaciego. A su vez, el monarca firma un decreto a día de 23 de enero del año 1634 donde le otorga plenos poderes para ordenar y disponer todo lo necesario para la construcción del Buen Retiro, nombrando a Olivares, Alcaide. Esto no era de agrado de la Junta Real de Obras y Bosques⁵, por lo que el rey tuvo que intervenir en varias ocasiones, e incluso en fechas tardías como en junio de 1640, para impedir que esta Real Junta inspeccionase el palacio, pues no era del agrado ni del monarca ni del valido que nadie se inmiscuyera en el proyecto arquitectónico⁶.

Por tanto, al mando de todo se encontraba Olivares, debajo de él se encontraba el superintendente de la obra Giovanni Battista Crescenzi, el cual, vigilaba la construcción y el diseño del palacio, todo ello informando directamente al Alcaide. Por debajo de él, se encontraba Alonso Carbonell como arquitecto o maestro mayor de las obras, quien tenía el control inmediato del vasto grupo de hombres que trabajaban para él. Después estarían los contratistas, los subcontratistas, los oficiales y por último los peones. Los contratistas trabajaban a destajo, con el compromiso de terminar una obra concreta en cierto plazo y según las trazas. En el diagrama de la figura 1 se pueden ver los nombres de estas personas. Para las labores de acabado se contrataban a subcontratistas independientes. Aquí entraban los pintores y escultores, los cuales realizaban obras arquitectónicas como chimeneas, escenarios o vidrieras, pero también ornamentales; cobraban entre 100 y 200 ducados dependiendo la labor y el trabajador. Si bien algunos de estos subcontratistas, como eran los escultores italianos, ya habían trabajado para Crescenzi en el Panteón Real de El Escorial, había que diferenciar los trabajadores que eran artistas y artesanos, pues no tenían la misma consideración ni el mismo salario. Aquellos artistas de mayor reputación trabajando para este palacio como Velázquez, Carducho o Giovanni Antonio Ceroni, aunque tuvieran una categoría social más elevada que otros artistas del gremio, tampoco era como ellos deseaban. Por último, en la cadena de mando se encontrarían los obreros, tanto los oficiales (personal cualificado) como los peones (personal no cualificado). Los oficiales se componían de albañiles, canteros y carpinteros que eran reclutados por los contratistas o subcontratistas, pero no por la Corona directamente; cobraban una media de ocho o nueve reales (un ducado eran once reales). Los peones eran aquellos trabajadores que solo era preciso que tuvieran un buen par de brazos, eran los que hacían una jornada laboral más alta por el salario más bajo; cobrando entre cuatro y cinco reales.

En cuanto a la transformación del complejo, este palacio nace de un impulso más que de una planificación, con verdadera vocación de permanencia. Su rápida construcción – se completó en siete años – con materiales baratos fue una de las causas de su

⁵ Esta Real Junta era una institución de la Corona Castellana creada en 1545 por el rey Carlos I con competencias para administrar y organizar las diferentes residencias reales.

⁶ Díaz González, 2002

desaparición casi total. Esa urgencia condicionó también su apariencia austera, alejada de las fórmulas barrocas de la época. Se aplicó un clasicismo desnudo, anclado en la tradición: aparejo de ladrillo con algunos elementos de granito, uso de torres angulares, cubiertas de madera con tejas de pizarra y altos chapiteles. Para acentuar la rapidez de la construcción se aplicó el sistema del Escorial: un tipo de construcción por módulos, con construcciones adyacentes unas a otras, encargadas a distintas cuadrillas por el sistema de destajo:

Todo análisis arquitectónico del Retiro ha de resultar frustrante. Olivares, al colocar la rapidez de la construcción por encima de otras consideraciones y escoger para el palacio el austero estilo Habsburgo, forzosamente tenía que cosechar un resultado mediocre. El Barroco fue la era del esplendor y la magnificencia, y el Retiro, arquitectónicamente hablando, no iba con los tiempos. Pero este severo veredicto es también injusto, porque disocia el edificio de su función de marco de aquellas actividades que en su día hicieron famoso al Retiro, y que proyectaron la imagen de un monarca que como mecenas de las artes fue eminente y generoso.⁷

El 17 de octubre del año 1629, nació el hijo mayor de Felipe IV e Isabel de Borbón, el príncipe Baltasar Carlos. Para jurarlo como heredero se escogió un lugar de patrocinio regio (Fig. 2) el Cuarto Real de San Jerónimo. Las obras comienzan en 1630, con el único objetivo de remodelar el Cuarto Real para el evento de la ceremonia real, que se celebraría el 7 de marzo del año 1632. Si bien, a partir de ahí, el conde-duque de Olivares vio la oportunidad de construir un palacio en esos terrenos. Para ello, prescindió del arquitecto real Juan Gómez de Mora y colocó en el cargo a Giovanni Battista Crescenzi, un noble italiano llegado a la corte madrileña. Este cambio de arquitecto se realizó por razones estéticas, políticas y cortesanas. Una vez accedió al trono Felipe IV, la política y el sistema cambió de rumbo, Olivares consideraba que había que renovar el gobierno y prescindir de los hombres que habían trabajado en el gobierno anterior; entre ellos estaba Gómez de Mora. El Conde-Duque empezó a apoyar y proteger a maestros secundarios; lo que generó un descontento y enemistad en el Trazador y Maestro Mayor del Rey, Gómez de Mora. Crescenzi como protegido de Olivares y celoso del cargo de Mora consiguió que le apartaran de los cargos oficiales acusándolo de sustraer una pintura de Tiziano y sustituirla por una copia como maniobra para descalificarle. Si bien el rey no le dejó de encargar trazas, esta situación causó mella en él. La obra del palacio del Buen Retiro empezó a planificarse en 1629 y aunque los documentos existentes demuestran que fue realizada por Carbonel y Crescenzi, los pabellones, los embarcaderos y las ermitas del palacio reúnen todos los elementos del estilo de Gómez de Mora. Por lo que existe la hipótesis que fuera él quien ejecutara las trazas y al empezar las obras en se hicieran cambios en ellas adaptándola a las decisiones de sus ejecutores⁸. El maestro mayor de obras sería, como ya he mencionado, Alonso Carbonel, un arquitecto al servicio de la corona desde

⁷ Brown 2005b, 71

⁸ Virginia Tovar 1986, 24-30

hacía una década. A comienzos del año 1633 se amplían los aposentos reales hacia el norte, junto a un pequeño patio; a su vez, al sur se levanta un cuerpo en forma de L, utilizando el lado oriental para el claustro, así como una larga galería que sería conocida posteriormente como Cuarto del Príncipe o Galería de Toledo. En esta ampliación de 1633 también se le añade un jardín formal, en el que se incluiría un estanque artificial y una pajarería. Bernardo Monanni informa de la falta de planificación del palacio, así como el ritmo que llevaban los trabajos de construcción: *“Cada día, a medida que van construyendo, aumenta el proyecto, que ya no es aquel con el que empezaron. Se ha ampliado el terreno, cercándolo con un muro, y ahora cubre el espacio entre [...] la carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá [...]”*⁹. Todos los informadores del Palacio y de su construcción admiraban su velocidad, documentan que a fecha del 14 de mayo del año 1633 ya habría un millar de obreros, por lo que no es de extrañar que a fecha del 5 y 6 de diciembre de ese mismo año, se inaugurara la Plaza Principal, destinada a festejos y espectáculos. Si bien, algunos de estos informadores, no estaban entusiasmados con esta velocidad como es el caso del embajador inglés Arthur Hopton: *“Hubiera sido de desear que lo hubieran construido con menos precipitación, tanto para hacerlo más seguro como para haberle dado un aspecto algo más regio.”*¹⁰

Con la inauguración de esta plaza se pone fin a la actividad constructora del palacio, de tal forma que, a fecha del 1 de diciembre de 1633, se bautiza la edificación como el Palacio del Buen Retiro bajo real decreto. Una vez con el rey instalado, se comienzan las adiciones arquitectónicas al complejo (Fig.3), con distintas estancias y jardines. Lo siguiente que se añadirá será otra plaza para festejos, pues la existente se quedaba pequeña para los espectáculos que se querían realizar. A fecha de agosto del año 1634 hasta marzo de 1635 se construye la conocida como Plaza Grande, con un diseño más sencillo y de mayores dimensiones. Arquitectónicamente hablando, el palacio solo recibiría dos adiciones más, siendo el Casón en el año 1637, destinado a bailes y el Coliseo en el año 1640, un teatro para la representación de comedias (Fig.4).

En lo que se refiere al complejo palaciego, no solo era la parte del palacio, puesto que la mayor parte del terreno y de dicho complejo lo componían los jardines y parques (Fig.5). El Jardín de la Reina era el más impresionante, el cual se componía tanto de la estatua ecuestre de Felipe IV, fundida por Pietro Tacca en 1640 e instalada en 1642, como de la fuente de mármol, cuyo aspecto lo conocemos gracias al dibujo que realizó el conde de Sandwich en 1666. Por otra parte, estaría el extenso parque repleto de árboles y plantas, así como el conocido Estanque Grande (Fig.6), realizado para navegar y escenificar espectáculos de carácter acuático. Así mismo, todo el Retiro se adornaba con seis ermitas, siendo la de San Juan, utilizada por Olivares como residencia particular. Las otras eran la de San Antonio de los Portugueses, la de San

⁹ Brown y Elliott. 2003, 60

¹⁰ Brown y Elliott. 2003, 71-72

Bruno, la de Santa María Magdalena, la ermita de San Isidoro y la ermita de San Pablo. Por último y con respecto a la administración del palacio (Fig.7), se nombró un teniente de alcaide, a Antonio Carnero.

Felipe IV como mecenas y coleccionista

Felipe Doménico Víctor nació el 8 de abril de 1605 en Valladolid, del matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria. Subió al trono español a la edad de dieciséis años, el 31 de marzo de 1621 y moriría a los sesenta años, el 17 de septiembre de 1665. Fue conocido por varios sobrenombres, tales como “el Grande” o “el rey Planeta”.

El gusto por el mecenazgo y el coleccionismo artístico era una práctica reconocida desde época antigua. Felipe IV siguió los pasos de su abuelo y de su padre Felipe III, pero con un estilo personal, si bien no podía desligarse de la grandiosa herencia artística recibida. En contraste con su gran rival Carlos I de Inglaterra, el cual tenía que partir de cero en lo referente a coleccionismo, Felipe IV comenzó con una de las mayores colecciones artísticas de toda Europa. Cuando aún era príncipe, recibió formación artística de la mano de Juan Bautista Maíno. Lope de Vega destacó este interés afirmando: *“el Rey, nuestro Señor ... supo, y ejerció el Arte de la pintura en sus tiernos años”*¹¹. El pintor Juan Martínez de Gradilla lo retrató rodeado de emblemas de las distintas artes (Fig. 8), subrayando así el papel del monarca como mecenas. Asimismo, Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, afirma que el rey *“manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se señaló en la pintura.”*¹²

En los años siguientes a la subida al trono de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares se esforzó por completar su educación y convertirlo en un monarca cultivado en todos los ámbitos, incluidas las artes y las letras. Sin embargo, también la educación artística del monarca vino marcada en la década de 1620, por tres grupos de extranjeros que visitaron la corte de Madrid, que inculcaron en el rey los gustos artísticos y el arte más allá de la frontera española. En marzo del año 1623 llegó a Madrid, el príncipe Carlos de Gales acompañado por su mentor el duque de Backingham, el cual infundó en el monarca la pasión de coleccionar y la valoración del arte en relación al poder de la monarquía¹³. En mayo del año 1626 llegó el cardenal Francesco Barberini, perteneciente a una famosa familia italiana de sólidos vínculos con el arte y el mecenazgo, que venía con el propósito de traer la paz entre España y Francia e inspiró en el monarca la vocación del mecenazgo. Por último, en septiembre de 1628 llegó a la corte española por segunda vez Pedro Pablo Rubens, cuya impronta en el monarca sería la más duradera y profunda. El pintor venía con el cometido de negociar la paz

¹¹ Elliott, 2006, 45

¹² Elliott, 2006, 45

¹³ Morán y Checa Cremades 1985, 252

entre España e Inglaterra, pero aprovechó para pintar varias obras, tanto para el Salón Nuevo del Alcázar, como para las Descalzas Reales etc El artista se alojó en el Alcázar, donde pudo estudiar la obra de Tiziano, y donde el Rey pudo disfrutar de sus conocimientos pictóricos¹⁴.

Felipe IV creó en Madrid una de las cortes más brillantes y creativas de Europa, donde se conjugaba la pasión por el teatro y por las artes plásticas. Los escritores, poetas y artistas de la corte no sólo elaborarían alguna de las obras maestras del arte barroco universal, sino que mostrarían su reconocimiento hacia su mecenas, proclamando los logros y virtudes del monarca. Aunque no se sabe quién fue el primero en nombrarle como “Rey Planeta”, John H. Elliott hace un análisis de las menciones al rey con el concepto de planeta y expone que Felipe era el cuarto de su nombre y el sol el cuarto de los astros. Recuerda que Lope de Vega en su libro *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* del año 1622 escribe “Felipe, como sol que va saliendo”, así mismo, Tirso de Molina en *Tanto es lo de más como lo de menos* del año 1623 utiliza el término “el planeta real” para referirse al monarca¹⁵. Lo que sí sabemos con certeza es que el título quedó establecido durante los primeros años de su reinado y resumiría a la perfección la imagen de Felipe.

Las grandes obras de mecenazgo de Felipe IV en arquitectura no fueron grandes logros en comparación a la pintura. Bajo su mando se construyó el Buen Retiro, se renovó la Torre de Parada en el Monte del Pardo, la Casa de la Zarzuela y la más espléndida construcción el Panteón en El Escorial, de la mano de Giovanni Battista Crescenzi. El coleccionismo y mecenazgo en pintura sin embargo fue grandioso, a la muerte del último Austria en España en 1700, Carlos II, la colección real contaba con unos 5.500 cuadros, de los cuales 3.000 fueron incorporados en el reinado de Felipe IV.

El papel del valido del rey: el conde-duque de Olivares

Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar nació en Roma en el año 1587 y murió en Toro en el año 1645. Olivares se convertiría en valido del rey Felipe IV desde 1621 hasta 1643, y sería una de las principales figuras en la política, economía y cultura dentro de la España del Siglo de Oro.

Gaspar de Guzmán pertenecía a una familia noble de reconocidos servicios prestados a la Corona; lo que le permitió moverse dentro de los círculos de la política española desde joven. Como segundón, fue destinado inicialmente a la Iglesia. Solo a partir de 1604, año de la muerte de su hermano mayor, pudo volver a la Corte. Casado con Inés de Zúñiga, hija del conde de Monterrey, supo moverse con habilidad en el entorno del duque de Lerma a la espera de su oportunidad. Esta llegó con el ascenso de Felipe IV al trono en 1621, para poco a poco desplazar a sus competidores y finalmente asumir el

¹⁴ Brown 2005a

¹⁵ Elliott 2006, 50

control casi absoluto del gobierno. En 1625 recibiría el título de duque de Sanlúcar la Mayor, convirtiéndose en Conde-Duque.

Olivares era consciente del progresivo declive de la Monarquía Hispánica, de manera que quiso realizar un ambicioso programa de reformas, con el fin de fortalecer el reino. Su principal reforma era la llamada Unión de Armas, que como ya mencioné anteriormente derivó en conflictos. Dentro de la política exterior, Olivares intentaba mantener el dominio en Europa, pero la Guerra de los Treinta Años (de 1618 a 1648) y los conflictos tanto con Francia como Países Bajos exigían un enorme gasto militar, y todo ello terminó por debilitar y poner fin a la supremacía española en Europa.

Durante su valimiento destacó como mecenas. Promovió la creación de grandes artistas y literatos de la época, tales como Velázquez (Fig. 9), Lope de Vega o Quevedo. Además, bajo su influencia, se construyeron nuevos palacios, conventos e iglesias. Juan de Vera y Zúñiga, conde de la Roca, biógrafo de Olivares, escribió en el año 1628 un texto titulado *Fragmentos históricos de la vida de Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de San Lúcar La Mayor, Comendador Mayor del orden de Alcántara...* donde nos relata los entresijos del valido en la corte de Felipe IV.

El fracaso de su políticas interiores y exteriores provocó su caída en desgracia en 1643. El rey, presionado por una disgustada nobleza y sus enemigos políticos, decidió apartar a Olivares del poder.

El Salón de Reinos

Historia y estado de la cuestión

El Salón de Reinos o Salón Grande, fue el principal salón de festividades y ceremonias del Palacio del Buen Retiro. Concebido en la década de 1630, su diseño y decoración fue realizado para exaltar la monarquía española. Un lugar de importancia simbólica que situaba a este salón como unos de los espacios más destacados del poder monárquico en Europa del siglo XVII, comparable con la Banqueting House de Whitehall en Inglaterra o la Galerie des Glaces de Versalles en Francia. Esta área que originalmente iba a ser destinada para eventos festivos o como un palco real, se transformó en el centro ceremonial y político del palacio. Ubicado en el ala norte, se trataba de un recinto alargado de 34'6 metros de largo, por 10 de ancho y 8'25 de altura. Este salón se encontraba adyacente a otros dos saloncetes, denominados Salón del Cuerpo de Guardia del Rey y Salón de Coloma, comunicados entre sí mediante puertas (Fig. 10). Así mismo, se incorporaba un balcón de hierro a lo largo del perímetro superior y veinte ventanas distribuidas de forma uniforme, por lo que la iluminación estaba asegurada gracias a ellas.

No obstante, a los dos o tres años de ser inaugurado el Salón de Reinos, el mensaje de una monarquía fuerte, unida y triunfante pronto se desmintió por los acontecimientos. La guerra con Francia, así como los numerosos territorios perdidos a manos de los holandeses, hicieron que este lugar careciera de sentido. Siglo y medio más tarde, durante la Guerra de la Independencia el palacio fue seriamente dañado, aunque el Salón de Reinos quedó en pie, de manera que sus pinturas pasaron al Museo del Prado para su conservación. Durante el reinado de Fernando VII, en lugar de recuperar el conjunto, se llevó a cabo la demolición sistemática de las ruinas, a excepción del Casón y del Salón de Reinos. En el año 1841, durante la regencia de Espartero, este último espacio se convertiría en el Museo de Artillería (Fig. 11), posteriormente sede del Museo del Ejército (Fig. 12). No fue hasta 2015, con el traslado de dicho museo a Toledo, cuando la gestión del Salón pasó a manos del Museo Nacional del Prado. Al año siguiente se convocó un concurso para la remodelación del edificio y devolverle su aspecto original. Por fin, en 2019 se iniciaron las obras de la mano de los arquitectos Norman Foster y Carlos Rubio.

La apariencia de este lugar tan emblemático solo puede reconstruirse a partir de descripciones e inventarios, ya que no existen testimonios de carácter visual del espacio.

Aunque, desde luego, los principales elementos ornamentales y simbólicos del Salón eran las pinturas, es preciso detenerse en la propia articulación de la arquitectura, que condiciona el número y tamaño de los cuadros, y en la ornamentación de techos y suelos. Empezando por el techo, el Salón se cubría mediante una bóveda, entre cuyos lunetos se pintaron los veinticuatro escudos¹⁶ de los reinos que pertenecían a la monarquía española, un intento de hacer hincapié en la unión de armas por parte del conde-duque; la bóveda fue pintada con la técnica al fresco y decorada mediante dorados, por parte del dorador Pedro Martín de Ledesma, el cual recibió por su trabajo 1.200 ducados en el año 1634. Con respecto al suelo *“eran de ochavos de terracota con cuadraditos de azulejos vidriados entre ellos”*¹⁷, todo ello cubierto por alfombras turquescas y de Alcaraz en invierno. En relación a las paredes, tenemos el testimonio de Baccio del Bianco¹⁸, el cual narra cómo se encontraban pintadas de blanco y recubiertas por arabescos dorados hasta el suelo, por lo que recibiría el sobrenombre de Salón de Oro. En ellas se ubicaba la decoración pictórica: los doce cuadros de batallas españolas, donde se celebraban las victorias entre 1622 y 1633; los diez

¹⁶ Reino de Aragón, Reino de Castilla y León, Reino de Cerdeña, Reino de Córdoba, Reino de Galicia, Reino de Granada, Reino de Jaén, Reino de México, Reino de Murcia, Reino de Nápoles, Reino de Navarra, Reino de Portugal, Reino de Sevilla, Reino de Sicilia, Reino de Toledo, Reino de Valencia, Principado de Cataluña, Archiducado de Austria, Ducado de Borgoña, Ducado de Brabante, Ducado de Milán, Condado de Flandes, Señoría de Vizcaya y Reino de Perú.

¹⁷ Álvarez Lopera 2005, 91

¹⁸ Un escenógrafo italiano enviado a España para sustituir a Cosme Lotti, el escenógrafo real al servicio de Felipe IV

cuadros de la vida de Hércules, dispuestas entre los cuadros de batallas y sobre las ventanas; y por último, los cinco retratos ecuestres de los reyes, de Felipe III y Margarita de Austria, así como los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón y el retrato del príncipe Baltasar Carlos. Además, existían elementos que decoraban el salón, como los doce leones de plata, regalo de Jerónimo de Villanueva, y las dieciséis mesas de jaspe realizadas por Diego de Viana. Sin olvidar que en los meses de invierno se usaba como aislante térmico tapices, esto último lo sabemos gracias a William Edgeman el cual hizo mención en sus escritos cuando visitó el Palacio en 1650¹⁹.

Este Salón diseñado con una clara intencionalidad política de proyectar una imagen de triunfo de la monarquía en tiempo de crisis, ha sido objeto de investigación desde el siglo XX hasta la actualidad.

En 1911 Elías Tormo escribe un conjunto de artículos para el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*²⁰, donde se encuentra un primer intento de reconstruir el Salón de Reinos. Será el primer historiador moderno en identificar el Salón, así como ubicar en él los cuadros de batalla, las escenas de Hércules y los retratos ecuestres; a su vez, proporcionó un esquema básico sobre la distribución de las pinturas. Hasta la fecha, lo que se conocía de la estancia del Museo de Artillería eran las menciones en 1715 de Antonio Palomino en *Parnaso español pintoresco y laureado*, donde se refiere a las pinturas pero no al salón en sí mismo. Y la mención en 1776 por parte de Antonio Ponz en su *Viage de España* tomo VI, en el cual menciona tanto el salón como parte de su contenido; sin embargo, no lo registra en su ubicación original (ala norte del Palacio del Buen Retiro), sino que las registra en otro sitio, puesto que las pinturas se trasladan entre 1765 y 1772 al Palacio Real. Tormo basa su investigación en tres fuentes: la primera, la hipótesis de Cruzada Villaamil del año 1885, sobre el inventario de las colecciones reales que se realizó entre 1701 y 1703; la segunda, de una carta fechada de 1635 por parte de Monanni donde informaba del contenido del salón; y tercera en la descripción que realizó del propio salón Manuel de Gallegos, en la *Silva topográfica* del año 1637. Según el esquema realizado por Tormo (Fig. 13) las pinturas estarían todas a la misma altura, ubicándolas sobre los dinteles de las puertas y llegando hasta el techo, dado que no tuvo en cuenta la existencia de una balconada en el Salón de Reinos.

Entre 1945 y 1960 se hacen grandes aportaciones, tales como las de la historiadora del arte María Luisa Caturla²¹, que publicó las cartas de pago de los Trabajos de Hércules y los cuadros de batalla. Esto nos permite conocer la fecha en la que se pintaron y una atribución correcta de los autores, hasta ahora puestos en duda o atribuidos erróneamente; igualmente publicó un amplio estudio sobre el palacio. Por otro lado,

¹⁹ Brown y Elliott 2003, 107-108

²⁰ Tormo 1911-1912.

²¹ Caturla 1947

Yves Bottineau²² dio a conocer en 1958 los planos del palacio realizados por René Carlier de 1712, permitiendo una reconstrucción fidedigna tanto del salón como de las dos estancias adyacentes.

En 1980 se publica *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*²³ de la mano de J. Brown y J.H. Elliott. Este libro cambia radicalmente el conocimiento que se tenía sobre el palacio del Buen Retiro, así como de Felipe IV, y aportan testimonios contemporáneos a la época que serán vitales. La propuesta de reconstrucción que realizan (Fig. 14) según la opinión de José Álvarez Lopera consta de tres fallos: la primera la orientación de la sala, pues tienen una contradicción en lo referente al trono; la segunda en como establecen la ordenación de los cuadros de batalla, pues se basan en el inventario de 1701 de manera literal; y la tercera en la colocación de los retratos reales en los testeros, puesto que no tienen en cuenta a Tormo, cuando menciona el problema con los recortes de los ángulos y las tiras laterales de los retratos ecuestres, explicados por Villaamil.

En 1986 se propone otra reconstrucción del Salón de Reinos, en la tesis doctoral de la profesora de historia del arte, en la universidad George Washington, Barbara von Barghahn²⁴. Para ello se basa en varias fuentes, tales como el reciente libro de Brown y Elliott, los planos de Carlier publicados por Bottineau y el inventario de 1701. En su análisis, concuerda con Brown y Elliot en la secuencia de disposición de los cuadros de batallas, sin embargo, difiere en la secuencia de los cuadros de Hércules, puesto que ella sitúa en la pared norte las escenas que ellos colocan en la pared sur. Así mismo, dispone el trono en el mismo testero en el que se ubican los retratos ecuestres de Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos; no obstante, sabemos con certeza gracias a la ya mencionada *Silva topográfica*, que el trono se franqueaba por los retratos de Felipe III y Margarita de Austria. Por otro lado, lo más llamativo de la propuesta de reconstrucción que propone Barghahn es que sitúa los cuadros de reyes de Aragón sobre los balcones y entre las ventanas; sin embargo, sabemos que esta serie de pinturas no era del Salón de Reinos, sino de otro Salón del palacio ubicado al sur. Esto lo conocemos gracias a unas cartas de pago de 1640 a Joseph de Praves y Francisco de Mena para reparar las zonas afectadas por el incendio, lugar original de los cuadros.

En 1998 encontramos otra reconstrucción del Salón de Reinos publicado en una revista de índole militar, de la mano del coronel de infantería Diego Camacho López-Escobar y la Licenciada en Bellas Artes Carmen Montilla Castillo²⁵. En su propuesta (Fig. 15) rechazan la existencia de la balconada y vuelven a la disposición de los cuadros de

²² Bottineau 1958

²³ Brown y Elliott 1980.

²⁴ Barghahn 1986.

²⁵ Camacho López-Escobar y Montilla Castillo 1998.

batalla propuesta de Tormo, es decir, ubicándolos en los dinteles de las ventanas. Aunque difieren de Tormo tanto en la colocación de los retratos ecuestres, en este caso ubicándolos a ambos lados de la puerta central, como en la colocación del trono, ubicándolo en el lado oeste. Sobre la ordenación de los cuadros de Hércules y de batalla siguen el esquema de Brown y Elliott.

En 2001 Carmen Blasco volvió sobre el edificio, con una monografía²⁶ que incluía una reconstrucción virtual del Salón de Reinos (Fig. 16), siguiendo la proporcionada por Brown y Elliott. Por último, en 2005 el jefe de conservación de pintura española del Museo Nacional del Prado, José Álvarez Lopera, realiza su propio estudio sobre el Salón y propone una reconstrucción de él²⁷. Para desarrollar su análisis (Fig. 17), se basa en todas las fuentes hasta ahora expuestas y saca sus propias conclusiones. Lo primero es que afirma la existencia de la balconada, por tanto la ubicación de los cuadros sería por debajo de esta: los de batalla entre las ventanas y sobre ellas los de Hércules. Sitúa el trono al este, flanqueado por los cuadros de Felipe III y Margarita de Austria, mientras que por la puerta principal, por donde se entraba (al oeste) se encontraban los retratos de Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos. Así mismo, resuelve el problema de las tiras laterales y los recortes en los ángulos de los retratos reales, ya expuestos por Cruzada Villamil. Analizando los cuadros a través de radiografías y exámenes de pigmentos, sabemos que las tiras añadidas en los cuadros de Felipe IV e Isabel de Borbón fueron realizadas por Velázquez, mientras que las tiras añadidas en los cuadros de Felipe III y Margarita de Austria fueron añadidas posteriormente, es por ello por lo que expone que algunos cuadros fueron concebidos para el Alcázar y cuando se trasladan al Salón sufren un proceso de adaptación. Para la colocación de los cuadros en sí, analiza un informe enviado por el secretario de la embajada toscana en Madrid, Bernardo Monanni en 1635; en dicho informe habla de los cuadros de batallas. Comparando la secuencia en la que escribe los cuadros con el inventario de 1701, coincide en seis ubicaciones en el mismo lugar.

...no sería de extrañar, dada la habitual falta de rigor en los programas decorativos españoles, que no hubiera una coherencia programática estricta y que las pinturas cambiarán de sitio según se estimaran oportuno²⁸

En relación a las nuevas líneas de investigación, el Salón de Reinos siempre ha sido objeto de estudio. Algunos autores tales como Laura García Sánchez²⁹ o Yolanda Gil Saura³⁰, han analizado el Salón de Reinos como una escenografía de poder, siendo un dispositivo propagandístico cuidadosamente diseñado. Otros autores como Irene

²⁶ Blasco 2001

²⁷ Álvarez Lopera 2005

²⁸ Álvarez Lopera 2005

²⁹ García Sánchez 2021

³⁰ Gil Saura 2014

Madroñal López³¹ analizan el Salón desde el punto de vista iconográfico, de mito y retórica visual. En 2023 emerge un estudio acerca de las funciones posteriores que tuvo el Salón de Reinos tras el declive del Palacio del Buen Retiro, de la mano de Gabriel Granado Castro, Joaquín Aguilar Camacho y Elena Cabrera Revuelta con su análisis: *El Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro como improvisado cuarto de maquetas (1779-1803)*³², un análisis de documentación de los años 1779 a 1803, en el cual, como su propio nombre indica, el salón fue utilizado como cuarto de maquetas, es decir, un uso militar donde se convirtió en una sala técnica donde se almacenaba y se mostraban modelos de carácter tridimensional de las plazas fortificadas.

Las pinturas de batallas

De este modo el Salón de Reinos desplegaba tres mensajes paralelos y complementarios: en primer lugar, los escudos de los reinos sugerían la extensión mundial de la Monarquía; en segundo lugar, las diez escenas de la vida de Hércules mostraban las virtudes que debía poseer el príncipe y completaban el discurso de continuidad dinástica que desarrollaban los retratos ecuestres, al ser este personaje el mítico fundador de la Monarquía Hispánica; por último, los cuadros de batallas representaban triunfos de los ejércitos españoles conseguidos en fechas recientes, entre 1625 y 1633, con lo que se quería remarcar el poderío militar que aún conservaba una monarquía que en realidad se encontraba ya en franco declive³³

El objetivo de la creación de los cuadros de batalla era una justificación tanto de los costes militares que estaba asumiendo la corona, como de una demostración de fuerza por parte de la monarquía, pero también del programa de gobierno del Conde-Duque. Todo ello, justificado con la lucha contra la rebelión y la herejía.

Para el programa se escogieron dos victorias antes de 1625: Fleurus y Juliers; cinco victorias del año 1625: Bahía de Todos los Santos, Génova, San Juan de Puerto Rico, Cádiz y Breda; una victoria de 1629: isla de San Cristóbal; y cuatro victorias de 1633: Rheinfelden, la plaza de Constanza, Brisach y la isla de San Martín. Muchos de los hechos bélicos victoriosos que se representan acabaron en derrotas a los pocos años de ser inaugurado el Salón; es decir, fueron victorias efímeras. Dentro de este objetivo, estaba sin duda ensalzar la figura, la gloria y el poder de Felipe IV, aconsejado hábilmente por su valido. Todas las batallas elegidas fueron ejecutadas durante el reinado del monarca y muchas de ellas se las podía atribuir Olivares como un triunfo personal; pues fue él quien adoptó un plan para poder expulsar a los enemigos de la corona de las cercanías del Rin superior. Si bien las victorias expuestas en el Salón de Reinos parecían insignificantes, tenían que estar en relación con el resto del esquema

³¹ Madroñal López 2020

³² Granado-Castro, Aguilar-Camacho y Cabrera-Revuelta 2023

³³ Jiménez Blanco 2016, 128

global del salón. Olivares expuso su programa de la Unión de Armas a lo largo de todo este espacio, y lo usó para que todos los que tuvieran acceso a él, pudieran ver de una manera muy visual el funcionamiento de su programa de gobierno. Los cortesanos y embajadores con acceso al Salón veían, cuando alzaban los ojos, un techo pintado con los veinticuatro escudos de los reinos sometidos por vasallaje al monarca; cuando los bajaban apreciaban las pinturas del ciclo de Hércules, donde se analizaba la lucha de un personaje mítico precursor del monarca; y, por último, veían las pinturas de batalla, y el empeño del rey –presente a través de su retrato y de sus antecesores y sucesor– por defender su imperio.

En las pinturas de *La victoria de Fleurus* (Fig.18), *La expugnación de Rheinfelden* (Fig.19) y *El socorro de la plaza de Constanza* (Fig.20), su autor, Vicente Carducho, fechó, identificó y firmó las obras en una pequeña cartela en las obras. Por otra parte, Félix Castelo pintó *La recuperación de la isla de San Cristóbal* (Fig.21) por influencia de su maestro Carducho, por eso no es de extrañar que la composición del lienzo sea similar a las obras anteriores. Cabe mencionar que la obra de *El socorro de Génova* por Antonio de Pereda (Fig.22) fue expoliado durante la Guerra de la Independencia junto con *La expulsión de los holandeses de la Isla San Martín*, que a día de hoy sigue desaparecida, y *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* por Eugenio Cajés (Fig.23). El cuadro de Pereda fue robado por Sabastiani y después de viajar a Francia e Inglaterra, así como formar parte de colecciones privadas, fue comprado por un marchante de arte y regalado al Prado en 1912. Por otra parte, el cuadro de Cajés fue seleccionado para el Museo de Napoleón durante la guerra, volvió de Francia en 1816 y fue devuelto al Museo del Prado en 1827. Con respecto a las obras de Francisco de Zurbarán, entre ellas *La defensa de Cádiz contra los ingleses* (Fig.24), hay dudas sin resolver. En las cartas de pago publicadas por Caturla se muestra como el pintor cobró 1.100 ducados por diez cuadros de Hércules y dos lienzos grandes sobre el Socorro de Cádiz³⁴; sin embargo, solo tenemos una. También hubo problemas con los lienzos pintados por Jusepe Leonardo: *La rendición de Juliers* (Fig.25) y *El socorro de Brisach* (Fig.26). En el inventario de 1701 se transcribió mal el nombre del pintor por lo que la identificación de las batallas y del artista fue errónea entre los historiadores primitivos; no fue hasta la publicación de Caturla cuando quedó correctamente identificado.

Con respecto a la composición de las escenas, los generales se ubican en primer plano, centrando la atención en ellos (salvo en el cuadro de Maíno). Estos aparecen bien empuñando sus propios bastones de mando y guiando las operaciones, bien en el momento de la victoria; siempre acompañados por uno o dos oficiales. En un plano intermedio se vislumbran los asedios a las ciudades o el campo de batalla, mientras al fondo se aprecia un paisaje lejano o la ciudad. En la mayoría de los lienzos, los protagonistas aparecen un sitio elevado, proporcionando al espectador un punto de vista alto y global, pudiendo ver todo lo que ocurre en ella, así como la ciudad en la

³⁴ Álvarez Lopera 2005, 134

que se libra. Este tipo de composición era un método utilizado en los siglos pasados (s. XV y XVI) para las representaciones bélicas³⁵; pero era la mejor forma de solventar el problema de encargar las escenas a pintores de diversos estilos, pues unificándolos bajo una misma fórmula tradicional existiría una coherencia pictórica. También es importante destacar que, frente a este método tradicional, existe la novedad de escoger a generales de batalla para la ubicación del primer plano otorgándoles un énfasis solo reservado para reyes. Esto se permitió puesto que Felipe IV, como comandante en jefe, quedaba incorporado en las victorias cuando se encontraba sentado sobre el trono y en su ausencia a través del retrato ecuestre que pintó Velázquez.

En relación a la elección de los personajes principales de las pinturas, aparecen representados: Don Gonzalo de Córdoba en Fleurus; Don Gómez de Figueroa, Duque de Feria en Rheinfelden, Constanza y Brisach; Don Fabrique de Toledo, Marqués de Villanueva en San Cristóbal y en Bahía; Don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz en Génova y San Martín; Don Juan de Haro en Puerto Rico; Don Fernando de Girón en Cádiz; y, por último, Don Ambrosio de Spínola, marqués de los Balbases, en Juliers y Breda. Algunas de estas representaciones de generales fueron póstumas, puesto que personajes como Don Fernando de Girón, Spínola, el duque de Feria o Don Gonzalo de Córdoba ya habían muerto cuando se pintaron y se colgaron en el Salón. Por otro lado, la elección de los personajes secundarios de las obras planteo varios problemas. El primero y principal, las hostilidades entre el conde-duque con personas de la corte, incluso con los mandos militares. Un ejemplo de ello fue Don Fabrique de Toledo, el cual discutió con Olivares y este le encerró y desterró de España³⁶. Para la representación de los oficiales en *la rendición de Juliers* existió un problema pues al lado de Spínola debía estar el conde de Brehg, protagonista tanto en esta batalla como en la de Breda; sin embargo, en 1627 se unió a las filas protestantes, por lo que era impensable que apareciera representado en el Salón. Olivares en su lugar mandó pintar a su primo el marqués de Leganés, el cual estuvo en Juliers aunque con un papel menor.

El arte y la literatura del siglo de Oro estuvo muy unida siempre, es por ello que muchos literatos de la época como Quevedo, Lope de Vega o Antonio de Mendoza escribieran muchas de sus obras en relación a las batallas expuestas en el Salón de Reinos. Algunos de ellos, en un inicio fueron defensores de Olivares, aunque con el tiempo (y como la mayoría de las personas cercanas a él) terminaron siendo detractores del conde-duque³⁷. *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba, la mayor victoria de Alemania* o *El Brasil restituído* por Lope de Vega; *El sitio de Breda*, *Mundo caduco* y *desvaríos de la edad* o un soneto dedicado a Fabrique de Toledo por

³⁵ Brown y Elliott. 2003, 185

³⁶ Brown y Elliott. 2003, 181-182

³⁷ Brown y Elliott. 2003, 171

Quevedo; *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz* de Rodrigo de Herrera; o *Discursos de don Antonio de Mendoza* por Mendoza son algunos ejemplos. Este último menciona varias victorias expuestas.

Junto a estas pinturas de batalla de similar composición, destacan dos que introducen cambios significativos. Es el caso de la *Recuperación de Bahía* y de la *Rendición de Breda*. En relación a la primera, obra de Juan Bautista Maíno (Fig.27), la pintura recoge la intervención en mayo de 1625 de un ejército compuesto por 52 barcos y 12.000 soldados hispano-lusos para recuperar la plaza del Salvador de Bahía de Todos los Santos. Maíno ubicó la batalla en las colinas de Brotas que se encontraba cerca del fuerte de San Antonio y desde donde se podía ver la bahía de la ciudad. El pintor de madre hispano-portuguesa y padre italiano, paso un tiempo en Italia, donde pudo conocer la obra de Caravaggio, así como la veta colorista de autores como Carracci o Guido Reni³⁸. Así mismo, en noviembre de 1625 se estrenó la pieza teatral de Lope de vega sobre el hito bélico, *El Brasil restituido*; que al igual que, como veremos, pasó con Calderón y Velázquez, sirvió de inspiración a Maíno. En contraste con otros pintores del Salón de Reinos, el autor apuesta por la representación de las consecuencias de la guerra (el sufrimiento de las víctimas en un primer plano) y la expresión propagandística de la monarquía y el valido. En lugar de representar al general comandando las tropas, aparece mostrando un tapiz con Felipe IV coronado por Atenea y de Olivares. Nos encontramos con una obra de arte dentro de otra obra de arte que, de manera teatral, introduce al rey y al valido en la escena. La diosa ayuda a Felipe a sujetar la palma de la paz, mientras que el conde-duque aparece representado con el estoque de los Reyes Católicos, del cual brota una rama de olivo. A los pies del monarca aparecen las alegorías de la hipocresía y el furor vencidos; aunque también se han interpretado como la herejía, la ira y la guerra.

Lo más interesante de la pintura es el mensaje de la obra, dando una visión compasiva de la guerra con ese primer plano con los heridos, derrotados, niños, mujeres, huérfanos que se abrazan, una portuguesa cuidando de un soldado herido como si se tratase de un San Sebastián tratado por las mujeres. Se han interpretado algunas figuras como la caridad, la misericordia o la miseria. Este cuadro es un ejemplo visual de la propaganda política que intentaba transmitir tanto la monarquía, como el conde-duque. Con la unión de armas y la idea de sumar esfuerzos entre todos los reinos, Portugal, Castilla, etc.; pero también formar la imagen de un imperio piadoso con el vencido. Hay que tener en cuenta que llevábamos muchos años de leyenda negra española y, en esta obra, se quiere transmitir una imagen de monarquía magnánima. Con un mensaje de caridad con los vencidos y mostrar lo funesta que es la guerra: esto es lo que aparece en primer plano³⁹.

³⁸ Varona, María Cruz de Carlos, y Leticia Ruiz Gómez. 2009

³⁹ Álvarez Lopera 2005, 122-123

La rendición de Breda – 1636 – Diego Velázquez (Fig.28)

En junio de 1625 terminó el asedio de Breda. Los holandeses y el gobernador de la plaza de Breda, Justino de Nassau, hicieron entrega de llaves a Ambrosio Spínola. Este hecho se convierte en el tema de la pintura, por lo que aparece en primer plano. Esta representación de la rendición era bastante excepcional, pues siempre que en el arte se describía el hecho bélico era con el mensaje de triunfo del vencedor y humillación del vencido. Algunos ejemplos son los grabados de Heemskerck *Las victorias de Carlos V* o incluso *La rendición de Juliers* de Leonardo para este mismo salón. Todos ellos repiten la misma fórmula tradicional de representar una rendición militar, con el sometimiento y la humillación del vencido. Pero Velázquez usa una fórmula distinta con el objetivo de expresar magnanimidad y clemencia; una visión relacionada con la obra que escribió Calderón de la Barca.

Tras llegar las noticias de esta victoria a Madrid, empezaron a surgir diversas producciones tanto figuradas como escritas; tales como un grabado de Jacques Callot, tres pinturas de Peeter Snayers, una crónica titulada *Obsidio bredana* de Hermann Hugo y una comedia dramática titulada *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca. Con respecto a las pinturas de Snayers (fig.29) se visualiza las operaciones llevadas a cabo en las presas durante el asedio, puesto que la escena está diseñada como un paisaje de carácter topográfico en la que aparecen pequeñas figuras. En relación a los grabados de Callot (fig.30), se trata de un grupo de seis hojas realizados para la infanta Isabel realizados de manera fiel al hecho, puesto que el propio autor inspeccionó el terreno después de la victoria. En él aparece Spínola a caballo junto al número 98 viendo como los holandeses se retiran del sitio encabezados por Justino y su familia en una carroza. En cuanto a las obras literarias tanto Hermann como Calderón abordan el tema desde un punto de vista parecido, aludiendo a la benevolencia de Spínola tratando a los vencidos como dignos adversarios. Velázquez para realizar su lienzo, vio la obra de Calderón donde se representaba esa entrega de llaves y se valió de unos versos usados en el teatro que después incorporaría de forma visual en su pintura. No obstante, algunos investigadores sugieren que Velázquez se valió de varias fuentes de inspiración sobre todo dos grabados con el encuentro de Abraham y Malquisedec. Diego Angulo⁴⁰ escribe que tomó como referencia el grabado de Bernand Salomon (fig.31) que se encontraba incluida en el libro *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin; por otro lado M.S. Soria⁴¹ propone como referencia el grabado de Marten de Vos (fig.32) que aparecía publicado en el *Thesaurus sacrarum historiarum* de Geerard de Jode.

Acerca de la composición de Velázquez, vemos en el centro la llave de la ciudad, motivo principal de la obra, que aparece recortado sobre un segundo plano, de carácter luminoso de todos los soldados. A la derecha de la composición y detrás de Spínola, los españoles, entre los que aparecen Don Gonzalo de Córdoba o el propio

⁴⁰ Angulo Íñiguez, 1999

⁴¹ Soria, M. S. 1954

autorretrato de Velázquez. Tras los generales aparecen los soldados y las lanzas que los acompañan y que dieron lugar al sobrenombre del cuadro; gracias a estas lanzas nos hace retroceder la vista al fondo de la composición, que nos muestra el campo de batalla humeante después de la guerra. El pintor inclina cuatro lanzas tanto para aportar verosimilitud como para contribuir con la dirección de la bandera y que genera junto a más elementos a una composición en aspa. A la izquierda de la composición aparecen los holandeses que se encuentran escasos y por ende con menor número de lanzas. Todas las figuras, tanto los soldados a izquierda y derecha, como el hombre que viste un gabán de ante; así como los caballos, uno de espaldas y el otro de frente, contribuyen a enmarcar y cobijar la escena principal de la rendición protagonizada por Justino y Spínola.

Las pinturas mitológicas

Para entender la figura del Hércules Hispanicus, es importante saber de dónde viene la figura de Hércules y que antecedentes tuvo en la iconografía de nuestro país. El tema de Hércules viene recogido desde el mundo clásico, con autores como Sófocles, Homero, Ovidio o Séneca. Aunque la historia completa de este personaje mitológico se conoce por la *Bibliotheca* de Apolodoro del año 61 a.C. Dicha historia se puede organizar entorno a cinco bloques: 1º nacimiento, concepción y episodios de infancia; 2º episodios de la juventud conocidos como “Hércules en la encrucijada”, donde explica la elección entre la Virtud y el Vicio; 3º los trabajos que realizó para Euristeo, etapa más conocida de este personaje; 4º las aventuras después de obtener su libertad y 5º su muerte y posterior divinización. Ya en este periodo de la antigüedad clásica, es donde se fijan las características e iconografía de Hércules, siendo un hombre de gran fuerza física y moral, maduro y de fuerte complexión; cuyos atributos son la piel del león, la maza, la espada, el arco y las flechas.

Durante la Edad Media y la llegada del cristianismo no disminuyó el interés por la figura de Hércules, a partir de su asimilación por la ideología cristiana. Esta se produjo de dos formas distintas. La primera, como antecesor de la historia del país; la segunda como modelo para las virtudes cristianas, tomando al personaje de Hércules como predecesor pagano de Cristo, un arquetipo de hombre que lucha contra el mal y usa su valor para ayudar a los hombres. En España encontramos referencias a Hércules desde el siglo XIII de la mano de Gautier de Châtillon en el *Libro de Alexandre*, donde cita sus trabajos. Así mismo, autores como Jiménez de Rada o Alfonso X el Sabio darán un papel a Hércules dentro de la historia española. De este último tenemos *Primera Crónica General de España* del año 1270 o *General Estoria* donde menciona algunos trabajos distintos a los que establece Apolodoro en los escritos clásicos; en estas obras establece a Hércules como fundador de varias ciudades españolas y lo justifica diciendo que para realizar el trabajo de Gerión vino a España a realizarlo, pues éste era su rey. Veremos como Alfonso X en sus escritos narra la escena de los pilares de

piedra, los cuales Hércules coloca en Sevilla, un símbolo que será muy utilizado posteriormente en la dinastía de los Austrias. En el siglo XV, las representaciones de los trabajos de Hércules en el arte y la literatura aumentan, con ejemplos como *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena en el año 1417, así como con su representación en tapices, sillerías o miniaturas que tratan el mismo tema.

Una vez llega el siglo XVI encontramos muchos más ejemplos, de los cuales, muchos se encuentran recopilados por Diego Angulo Íñiguez en su obra *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*⁴². Veremos como continúan a lo largo de este siglo estas dos corrientes existentes en la Edad Media. De carácter religioso, veremos a Hércules en fachadas de iglesias, en sillerías de coro, en retablos, así como en objetos ornamentales; todo ello se explica por el papel que representa el héroe y su alegoría moral. El carácter profano se potencia en distintas instituciones políticas del momento: tanto en los palacios reales, como en las corporaciones locales. En relación a la monarquía, la figura de Hércules resultaba lo bastante atractiva como para captar la atención de varias dinastías europeas, como la francesa o la Casa de Borgoña. Con la llegada al trono de Carlos I de España y V de Alemania, se unifican en su figura las diversas herencias mitológicas proveniente de Hércules, lo que explica el notable interés que comenzó a despertar el personaje mítico de ese momento. Con respecto al segundo tipo de encargo, nos encontramos con monumentos o representaciones de este personaje en algunas ciudades, que fueron fundadas o visitadas por él. Sevilla es un ejemplo de ello, pues fue la primera ciudad en vincular su pasado histórico con la figura del nuevo emperador; durante la entrada triunfal organizada para Carlos V en el año 1526, se escenificó a Hércules portando las columnas. Una representación que asociaba al emperador como un nuevo Hércules, encargado de fijar los límites del mundo moderno del mismo modo que el héroe mítico había debilitado los del mundo antiguo. Todo ello explica porque se divulgó la iconografía de Hércules realizadas especialmente por la familia real, la cual quedaría vinculada con el personaje para el futuro. No obstante, encontramos ejemplos pictóricos con su imagen, tales como las pinturas murales de la Casa Miramontes de Segovia, las bóvedas del palacio de Marqués de San Cruz en el Viso (ubicado en Ciudad Real), el ayuntamiento de Tarazona o las pinturas del techo de la biblioteca del monasterio del Escorial.

En el siglo XVII, veremos como la figura del Hércules Hispanicus está consolidada y asentada en la mentalidad colectiva, como símbolo de la realeza hispánica. Si bien, a diferencia del siglo pasado, en este siglo había menor número de obras, la mayoría procedían de encargos de la Casa Real; así como veremos una desaparición de las alusiones de Hércules como fundador de las ciudades españolas. La mayor función del papel del héroe se dará en la monarquía hispánica, concretamente en el palacio del Buen Retiro, desplegando un programa del ciclo hercúleo en el Salón de Reinos. Este conjunto ofrecía un carácter solemne y público, que daba la posibilidad de expresar un

⁴² Angulo, 2010

ideal de exaltación de la dinastía de los Austrias españoles; con un programa iconográfico estudiado y simbólico (en sintonía con las pinturas de batalla y los retratos ecuestres) de los trabajos de Hércules.

Originalmente se contrataron doce pinturas del ciclo hercúleo, según se declara una carta de pago a fecha del doce de junio de 1634. Se pensaba colocar estos doce trabajos clásicos sobre los doce cuadros de victorias españolas. No obstante, sabemos gracias a la carta de pago definitiva, fechada a trece de noviembre de 1634, que se redujo de doce cuadros a diez; pues cambiaron la ubicación de los cuadros a los espacios sobre las ventanas. Este cambio de ubicación junto a la disminución del número de obras, hizo que la finalidad alegórica y simbólica del ciclo hercúleo cambiara. Finalmente, se desplegaron seis trabajos mayores, dos trabajos menores y un cuadro sobre la muerte del personaje. Esta elección remitió a diversas razones de tipo histórico, familiar y político-religioso; y desarrolla distintos significados simbólicos.

Empezando por este último, las escenas de Hércules transmiten varios mensajes simbólicos, pero por encima de todos ellos se encontraba la Virtud y la Fortaleza, aspectos propios de los príncipes y reyes. Por otro lado, cuando el emperador puso su emblema centrado sobre las columnas de Hércules, legitimando su herencia, se estableció una asociación entre el monarca moderno con el héroe antiguo. Este vínculo, además se vio reforzado, con las escenas del personaje en España. No era de extrañar, por tanto, que Felipe IV, siguiendo el camino de su bisabuelo el emperador, quisiera identificarse con el Hércules Hispanicus, pues éste al igual que el monarca, era asimilado con el sol (símbolo de Virtud). Así mismo hay quienes dijeron que los doce trabajos eran los doce signos del zodiaco, por los que atravesaba Hércules como el sol. Otro de los mensajes simbólicos que analizamos, es el de la apoteosis, que se encuentra en relación a los príncipes, ubicándolo en la escena de la muerte de Hércules y que sería pintada por Zurbarán para el Salón de Reinos. En ella se escenificaba que, tras cubrirse con la túnica envenenada de Neso, que le había entregado su esposa Deyanira, Hércules decidió acabar con su insoportable sufrimiento arrojándose a una pira funeraria. A medida que el fuego consumía su cuerpo, su espíritu ascendió al monte Parnaso para integrarse entre los dioses. Felipe II había hecho alusión directa a esta relación entre la pira y la inmortalidad durante las exequias de su padre que organizó en Bruselas en 1558. En esa ocasión, en la catedral se erigió una monumental capilla ardiente que representaba la eternidad del emperador. En otras palabras, la pira funeraria (ya fuera real o simbólica) legitimaba la continuidad del poder imperial. Por último, el mensaje simbólico de vencedor de la Discordia. En una época en la que los conflictos religiosos y políticos eran una amenaza de discordia en el país, no es inusual que se aluda al símbolo de Hércules venciendo a los monstruos, a lo largo de todas las escenas de los trabajos de Hércules.

En relación a las razones para la elección de los trabajos en el Salón de Reinos, las razones familiares e históricas del país están estrechamente unidas, pues la

justificación de la presencia de Hércules en España es la misma para revindicar la herencia familiar del héroe. El que mejor refleja la razón familiar es Juan Francisco Fernández de Heredia en 1682 con *Trabajos y afanes de Hércules* una obra escrita durante el reinado de Carlos II pero aplicable a todos los Austrias. En uno de los capítulos ubica las columnas de Hércules en dos montes, concretamente en los montes Abyla y Calpe (escena que veremos representada en el Salón de Reinos). Por otro lado, el padre Mariana escribe en 1592, y publicado en castellano en 1601, su *Historia General de España*, el mejor texto para entender las razones históricas del país; y que Palomino recomendará como fuente. En su libro explica los dos trabajos realizados en España que serían elegidos para el Salón: la escena de la colocación de las columnas y la muerte de Gerión.

Para la primera obra titulada *Hércules en el estrecho de Gibraltar* pintada en el año 1634 por Francisco de Zurbarán (Fig.33) vemos como el protagonista se encuentra en el centro de la composición, en el momento de clímax de la escena, cuando se dispone a acercar los dos peñascos. Aparece en un complicado escorzo, con el torso inclinado hace delante, la cabeza baja y sus piernas están separadas y algo dobladas por el gran esfuerzo físico; así mismo vemos como sus brazos se apoyan en dos empuñaduras de metal que al estar insertadas en los dos peñascos, le permiten moverlas. Entre las rocas se abre un pequeño espacio de agua marina, ubicado en el centro de la composición. A su vez la composición se realizó para ser vista desde abajo, al igual que el resto de la serie de pinturas. Zurbarán aboceta las rocas, así como el fondo marítimo, usando para animar el mar unas pequeñas pinceladas algo más empastadas; por otro lado, para el cuerpo de Hércules utiliza un color con distintas densidades para que exista una concordancia anatómica. Esta escena representa uno de los últimos trabajos del héroe, aunque su identificación exacta ha variado con el tiempo, y su simbolismo como emblema es uno de los más complejos de la serie. La primera identificación la encontramos en la testamentaria de Carlos II, cuando se registra erróneamente con la escena de Hércules sujetando la bóveda celeste. Por otro lado, Tormo⁴³ en 1911 registra la obra como la separación de los montes Abyla y Calpe; mientras que Rosa López Torrijos⁴⁴ rechaza su interpretación. Para ello, argumenta que solo Séneca menciona dicho episodio, sin que tuviera eco en los autores españoles, pues estos se centraron principalmente en narrar la colocación de las famosas columnas de Hércules, con el emblema *Non plus ultra*, que Carlos V modificaría más tarde gracias a sus posesiones ultramarinas, por el de *Plus ultra*. También esta autora nos recuerda que según el recién mencionado libro del padre Mariana, las columnas eran en realidad dos grandes peñascos que estrechaban el paso de agua entre el océano Atlántico y el mar Mediterráneo. Además, destaca la postura del protagonista en este cuadro, en la que, al tirar de las empuñaduras hacia sí mismo, parece estar

⁴³ Tormo 1911–1912

⁴⁴ López Torrijos 1985

intentando unir los dos peñascos. Esta interpretación reforzaría una visión del monarca como unificador de territorios y reinos, en lugar de separador.

Para la siguiente obra titulada *Hércules dando muerte al rey Gerión* pintada también en 1634 por Zurbarán (Fig.34) vemos como en los escritos clásicos la muerte del rey Gerión es uno de los últimos trabajos realizados por Hércules, efectuado una vez había colocado las columnas de Abyla y Calpe. Gerión era un usurpador tirano que se apoderó de las tierras de España, por lo que Hércules al poner fin a su vida, estaría realizando una misión divina. Nos encontramos con una composición en el momento cumbre de la acción, cuando el protagonista mata al rey, aunque Zurbarán realiza variaciones al esquema general de la serie de pinturas para el Salón de Reinos. La primera de ellas será que pinta a Hércules de espaldas, adaptando un modelo corporal de una estampa realiza por Dürero⁴⁵; pues es un hombre que no está idealizado, lo cual se ve en los pliegues de la cintura. Otra de las variaciones será la posición del rey Gerión, que se encuentra en derribado en el suelo tras recibir el golpe, en un difícil escorzo. Por último, resulta llamativo el fondo de la obra, en él se encuentra un paisaje frondoso que envuelve la escena en la que se incluye una arquitectura en ruinas; todo ello en contraste con el naturalismo de tradición clasicista de las figuras.

“Ambos lienzos, se revestían además de un significado dinástico, ya que corroboran la pretensión de descender de un semidiós de la Antigüedad.”⁴⁶

Con respecto a las razones políticas y religiosas, era evidente hacer una relación de la política bajo el reinado de Felipe IV con las pinturas mitológicas. Pues las victorias en las guerras contra los países protestantes siendo Inglaterra, Alemania, Holanda y Francia como aliado, se representaban en los doce cuadros de pintura de batalla (la isla de San Cristóbal y la defensa de Cádiz, contra Inglaterra; Brisach, Constanza, Fleurus y Rheinfelden contra Alemania en la Guerra de los Treinta años; Juliers, Breda, Bahía de Todos los Santos, Puerto Rico y San Martín contra Holanda; Génova contra Francia) ubicados por debajo de las pinturas de los trabajos de Hércules, en los que se le representaba de igual manera vencedor. Es por ello por lo que se encuentra un nexo entre las pinturas de *Hércules lucha con el león de Nemea* (Fig.35), *Hércules lucha con la hidra de Lerna* (Fig.36), *Hércules y el Cancerbero* (Fig.37), *Hércules lucha con el toro de Creta* (Fig.38), *Hércules lucha con el jabalí de Erimanto* (Fig.39) y *Hércules lucha con Anteo* (Fig.40) con las batallas que lucha el propio monarca contra Holanda, Inglaterra, Francia e Inglaterra. Pero no solo es una batalla política, sino también religiosa, en la que el cristianismo lucha contra el protestantismo. Es por ello por lo que existen razones religiosas, en la que se reproducen los sufrimientos finales del héroe y, por lo tanto, los instantes previos a su glorificación

⁴⁵ Navarrete Prieto 1998

⁴⁶ Brown y Elliott 2003, 167

En la pintura titulada *Muerte de Hércules* de 1634 por Zurbarán (Fig.41) vemos como la versión que realiza el pintor es poco común, ya que fusiona en una sola obra los dos momentos distintos de la agonía que sufre el protagonista. Según la mayoría de las fuentes antiguas, Hércules se coloca la túnica envenenada de Neso, pero no comienza a arder de inmediato, puesto que solo se prende fuego cuando Hércules sube a la pira funeraria, dispuesto a terminar con su sufrimiento y su vida mortal, para así ascender y alcanzar la inmortalidad. Como ya dije con anterioridad tiene un significado dinástico por su relación al mensaje simbólico de la apoteosis, pero también se relaciona con el mensaje simbólico del cristianismo. Para realizar esta obra, Zurbarán usa una pincelada con mucho detalle tanto la cabeza del héroe, como las llamas de la tela; pues hace hincapié en la iluminación de la nariz, los ojos y los dientes, así como de los brillos de las llamas, lo que contrasta tanto con las pinceladas más abocetadas de otros lienzos de la serie.

Otras obras de la serie de los trabajos muestran al personaje como conquistador, pero sobre todo como vencedor de la discordia. Así como hay que entender que las escenas de hazañas de lucha eran un símbolo de las victorias del monarca sobre sus enemigos; la escena de *Hércules desvía el curso del río Alfeo* (Fig.42) se entiende como un soberano que libera el país y purifica el mundo de la discordia.

Por tanto, lo que el Salón de Reinos pretendía exhibir era no solo la extensión de carácter territorial de la monarquía hispánica (representada por las armas de sus veinticuatro reinos), sino también de su grandeza moral, a partir del papel de España como defensora universal de la fe cristiana frente a la herejía y, por tanto, del Bien sobre el Mal. Es por ello, por lo que se pueden comparar los cuadros de batallas contra los países enemigos del catolicismo, con los trabajos de Hércules. Este a su vez, representaba al rey Felipe IV, pues se encontraban ambos personajes unidos por la sangre y la historia; motivo por el cual, todas las pinturas se encuentran en sintonía con los retratos de los reyes anteriores, los presentes y el heredero al trono de España.

Los retratos reales

A lo largo del Salón de Reinos, como ya he mencionado se expone una decoración con varios mensajes implícitos, tanto territoriales, míticos, como bélicos, pero también de carácter genealógico. En los testeros de los muros del Salón de Reinos se ubicaban a ambos lados de las puertas, los retratos ecuestres de las parejas reales, es decir, de los reyes pasados, presentes y futuros, pues sobre una de las puertas se colgó el retrato del príncipe heredero. Con ello se subrayaba el mensaje de continuidad dinástica y la idea de una monarquía hereditaria. La autoría de estos cuadros ha sido discutida; pues es indudable que los lienzos de Felipe IV (el monarca reinante) y el de Baltasar Carlos (el heredero al trono) son de Diego Velázquez. Sin embargo, las obras de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Francia, tienen fragmentos que se alejan del estilo

velazqueño; por lo que los especialistas se inclinan a considerar la existencia de una o varias manos más trabajando en los cuadros.

Felipe III a caballo 1628-1635 Diego Velázquez y otros (Fig.43)

Todos los retratos son ecuestres para justificar tanto las diversas connotaciones que se asocian a este género, el cual era perfecto para representar la idea de poder. Existía una estrecha relación entre el poder y el dominio con los caballos, especialmente si el animal se encontraba en la postura de corveta, es decir, apoyado solamente sobre las patas traseras; puesto que un rey sobre un caballo en corveta era un rey preparado para dominar y controlar el reino y a su pueblo, simbolizando un monarca fuerte y capaz. Por ello todos los personajes masculinos de esta serie de retratos aparecen con el caballo en esta postura.

En este cuadro, aparecen a su vez otros distintivos de poder. Felipe III aparece representado con las insignias de un general, viste con una armadura de acero damasquinado decorada ricamente, a la que se le añade una banda roja cubriéndole el pecho y que se encuentra anudada con elegancia sobre el hombro; bajo ella viste calzas blancas. A su vez lleva en la mano derecha una bengala, todo ello habla de su condición de jefe superior de los ejércitos. También luce el Toisón de Oro así la perla llamada La Peregrina en el sombrero de fieltro negro. Era una perla con forma de pera, obtenida para Felipe II por el Consejo de Indias por 9.000 ducados y que pertenecía al tesoro de la familia real. Esta joya sujeta un penacho de plumas blancas; las cuales no parecen afectarle el viento existente en la escena y que apreciamos en el extremo de la banda, pues sus flecos dorados salen flotando. En el cuello lleva una gorguera escarolada de gran tamaño, que será prohibida en época de Felipe IV puesto que lo sustituirá por golillas de pequeño tamaño. Además, el caballo se encuentra engalanado ricamente, con un lazo en la cabeza y múltiples arreos. Toda la figura aparece recortada sobre un fondo de costa que se ha especulado que podría ser Lisboa, puesto que era una ciudad importante para este monarca ya que entró en ella triunfalmente en 1619. En cuanto a la composición de la obra, el autor no partió de cero puesto que la figura está basada en estampas de conocidos repertorios, tales como *Doce emperadores romanos* de Johannes Stradanus.

La percepción actual del espectador difiere notablemente de la que tenía el visitante del Salón de Reinos en el siglo XVII. Puesto que en el siglo XVIII se añadieron dos amplias franjas en los laterales izquierdo y derecho, visibles a simple vista, que suavizaron considerablemente el efecto original de fuerte escorzo, el cual confería a la obra un carácter muy dinámico y potente. Algunos retratos de la serie, incluido este, cambiaron de tamaño por los espacios en los que serían destinados, ya que probablemente sean anteriores a la construcción del Salón de Reinos y tuvieron que pasar un proceso de adaptación para ubicarlos donde querían.

Por lo que se refiere al problema de autoría de la obra, varios autores han escrito sobre ello; pero el más relevante es Aureliano de Beruete en 1898 con su libro *Velázquez*⁴⁷. En él analiza la intervención de Velázquez en el cuadro y que de su mano serían los fragmentos de la mayor parte del caballo desde las rizadas y sueltas crines pasando de la cabeza como el cuerpo blanco y la decoración que porta, siendo los arreos que cuelgan de la grupa como los delanteros; y del monarca veremos la pierna y brazo visible como gran parte del fondo. El resto del lienzo Beruete expresa que pudiera ser de Bartolomé González; puesto que existe una orden de entregar el arnés para el retrato a Velázquez a fecha de 1628, sumado a la cédula de pago de 1629 por las pinturas que realiza, sin embargo, en agosto de ese mismo año se va a Italia y no regresa hasta 1631. Por lo que en ausencia de Velázquez los retratos ecuestres fueron terminados por otro pintor, el cual desconocemos; y a la llegada de Velázquez, éste retocaría y modificaría de su propia mano ciertos fragmentos. Los especialistas que han analizado la obra han observado que hay algunas zonas donde la pincelada es muy detallada y minuciosa, mientras que en otras partes es más vivaz y suelta, más propias de Velázquez. Otros autores como Gudiol afirman que el retrato pudo ser pintado por Vicente Carducho y repintado por Velázquez. No obstante, ninguna de las propuestas ni de los datos son seguros.

Margarita de Austria a caballo 1628-1635 Diego Velázquez y otros (Fig.44)

Todos los retratos ecuestres tienen una interdependencia entre sí; pero existe una evidente distinción entre los retratos femeninos y los masculinos, así como también la hay entre las diferentes generaciones de los cuadros de los monarcas.

El cuadro de Margarita, como esposa del rey Felipe III, está unido al de su marido, por lo cual es necesaria una comparación para entender mejor ambos retratos. La primera será sobre la actitud de ambas figuras, pues nos hablan de una jerarquía de poder. En el lienzo de Felipe III vemos cómo su caballo está avanzando hacia la derecha puesto que estaba pintado para ser colocado a la izquierda; en el caso del lienzo de Margarita ocurre a la inversa. En la tradición accidental de las épocas medieval y moderna, el lado izquierdo desde el punto de vista del espectador se consideraba el lugar de mayor relevancia. Por esta razón, en el Salón de Reinos, ese espacio estaba reservado para los monarcas, especialmente si se tiene en cuenta que el trono se encontraba en uno de los lados cortos de la sala, y la perspectiva dominante era la del rey sentado en él. Por otra parte, se distinguen claramente las distintas actitudes de los personajes. En el retrato de Felipe III, la corveta del caballo, la firmeza con la que sostiene la bengala, la fijeza de la mirada, refuerzan la idea de un gobernante sólido y valiente. Por su parte, en el de Margarita predomina una actitud de sosiego. Del mismo modo, los fondos pictóricos están en sintonía con los mensajes que aportaban. En el del rey un fondo de costa, con el cielo nublado y revuelto aporta dramatismo a la escena; mientras que en

⁴⁷ Beruete 1987 (1898).

el de la reina vemos una luz de atardecer en el horizonte y un jardín que contribuyen a infundir calma. Sin embargo, este fondo no es una simple fuente con jardín, va más allá, pues se trata de los jardines de la Casa de Campo, un palacete a las afueras de Madrid que renovó sus jardines durante el reinado de Felipe III. Sabemos esto gracias a la fuente que aparece pintada en el fondo de la obra, pues en dicha casa se ubicaba la Fuente del Águila y se ha identificado como la misma que la del retrato.

Con respeto a la autoría del cuadro, Beruete afirma que esta obra es donde menos se aprecia la mano de Diego de Velázquez, pues son simples retoques para aligerar la sensación de acartonamiento. Lo menos velazqueño lo encontramos en el vestido de Margarita. Ataviado con abundantes y minuciosos lazos, bordados, pasamanería y otros ornamentos, entre los que se encuentra dos gruesas pulseras y, sobre el pecho, el característico joyel de los Austrias, formado por la ya conocida perla La Peregrina que también aparece en el retrato de Felipe III, junto con un diamante de forma cuadrada conocido como El Estanque. Completa su atuendo una amplia y rizada gorguera que enmarca su rostro impassible y, sobre su cabello recogido con fuerza, encontramos un pequeño gorro que está adorado con un airón de plumas sujetando con perlas. Los puños de sus mangas, también rizados, dejan ver dos manos delicadas. Así mismo, Julián Gallego hace referencia al lienzo indicando que la montura del caballo en la que va la reina parece más un trono; esta idea queda reforzada por la gruesa gualdrapa que protege al propio caballo.

Ambas superficies están descritas de manera muy minuciosa, con una técnica detallada y precisa que se relaciona con las tradiciones del retrato cortesano español anterior a Velázquez. Esas mismas características se advierten también en el rostro y las manos. Todo ello convertiría el cuadro entero en una obra rígida y un tanto acartonada, si no fuera por las partes visibles de la anatomía del caballo.⁴⁸

Por otra parte, lo más característico del estilo de Velázquez y por tanto de su mano, es el caballo. Se trata de un animal resultado del cruce entre razas flamenca y andaluza, con un cuerpo robusto y extremidades relativamente delgadas, así como una cabeza grande y noble, como puede apreciarse en otros retratos del mismo conjunto. En este caso se presenta una hacanea baya con manchas negras en las patas y la cabeza, adornando ésta con un lazo en la frente. Avanza con paso solemne consciente de su función, no como caballo de batalla, reservada a los monarcas y príncipes, sino como un símbolo de trono móvil en las ceremonias de entradas reales, con la cabeza inclinada en señal de respeto. La pesada gualdrapa y la ornamentada falda de la reina que dificulta en cualquier movimiento rápido acentúan aún más la impresión de equilibrio y lentitud. Se puede notar que distintas manos intervinieron en la obra si comparamos, por ejemplo, los reflejos y los tonos dorados de los correajes con los del vestido de la reina; la manera en la que está representado el animal, con una técnica suelta, audaz y firme, revela sin duda la mano de Velázquez.

⁴⁸ Álvarez Lopera 2005, 113.

Felipe IV a caballo 1628-1635 Diego Velázquez (Fig.45)

Este es el único retrato ecuestre del conjunto realizado para el Salón de Reinos que incluye una alusión directa a la autoría. En la esquina inferior izquierda del lienzo aparece una hoja de papel, un recurso frecuente en la tradición pictórica para incorporar la firma del artista. No obstante, en este caso, el papel está vacío. Con ello, el pintor sugiere al espectador que la singularidad de su estilo y la excelencia de su técnica bastan para identificarlo, sin necesidad de firmar. Este mismo procedimiento lo emplearía Velázquez en otras obras, como *la rendición de Breda* o el *conde-duque de Olivares a caballo*. Si bien la autoría está clara, la fecha de realización de la obra se encuentra en discusión. Cada autor propone una fecha: el Museo del Prado en un inicio para su catálogo propone la fecha de 1636; posteriormente lo fechó entre 1628-1635; mientras que otros autores como Ceán Bermúdez proponen el año 1623, Madrazo 1644, Mayer 1628, Tormo 1633, Allende-Salazar 1636 o Camón Aznar afirma que la fecha podría ser hacia 1635.

En relación con el protagonista del lienzo, Felipe IV se representa montado a caballo, demostrando la destreza de un jinete experto propio de la tradición ecuestre de la dinastía, que aún pervive en Viena. El caballo de pelaje bayo con cola y crines negras, con marcas blancas en las patas delanteras y el hocico, aparece en estricto perfil hacia la derecha del espectador, aunque la posición de las patas ha sido corregida en perspectiva para aportar realismo. El monarca, por otra parte, viste una media armadura de acero damasquinado, menos ornamentada que la del cuadro de su padre, que a su vez lleva una golilla y una banda carmesí cruzándole el pecho, anudada a la cintura. De ella sobresalen los extremos con flecos dorados, agitados por el viento, que también hacen ondear las plumas del chambergo negro que cubre su cabeza. La mano derecha del monarca se encuentra cubierta con un guante de tono ámbar en la cual, sostiene la bengala de general. Asimismo, con un sutil gesto de la mano izquierda, induce al caballo a alzarse sobre las patas traseras, mientras se afirma con fuerza en el estribo y la espuela apenas roza el costado del animal. La elegancia de esta figura es serena y majestuosa por lo que resulta sorprendente, pues está sustentada en una naturalidad tranquila y contenida.

Muchas de las características de esta obra, las encontramos en el cuadro de Felipe III, como son: el caballo en posición de corveta, la armadura, la bengala; todo lo cual subraya el carácter bélico de las representaciones y por ende del salón. Este lienzo constituye la obra de mayor importancia y simbolismo dentro del conjunto, tanto porque es el rey quien está retratado, como por el mensaje que se vincula de forma sutil con los dos principales cuadros de batalla. *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* como *La rendición de Breda* proyectan una imagen clara de la monarquía hispánica como una institución poderosa, que ejerce su autoridad con justicia y generosidad. Estas cualidades, el poder, la justicia y la magnanimidad se reflejan plenamente en la representación que Velázquez hace aquí de Felipe IV.

No obstante, también existen diferencias respecto del retrato de Felipe III, como la calidad pictórica, la posición de la figura o el fondo de la obra. Con respecto a la posición, Felipe III y su caballo aparecen pintados en escorzo para aportar a la escena dinamismo; mientras que Felipe IV y su caballo aparecen de perfil, aportando serenidad a la vez que elegancia y sosiego. Normalmente el género ecuestre se emplean recursos compositivos e iconográficos para manifestar la idea de movimiento, violencia o energía; pero en este retrato Velázquez manifiesta el poder a través de la serenidad. Frente a esa calma del jinete, vemos a un caballo que expresa inquietud y fuerza y lo vemos reflejado en los ojos o en la espuma o babas que caen de su boca. Esta unión nos aporta el mensaje de un rey majestuoso que sabe dominar los impulsos de un caballo nervioso, al igual que gobernaba a una nación inquieta. En relación a la calidad pictórica, vemos como es fruto de tres elementos: un animal que fue estudiado en el picadero, una cabeza que fue pintada al natural y un paisaje estudiado desde la ventana del Alcázar; a esto se le añade el traje y la montura que Velázquez pintó sin necesidad del modelo, pues estaban colocados en una percha ubicada en el taller del artista. Por último, el paisaje ya no es un fondo costero como en el de Felipe III o un fondo ajardinado como en el de Margarita de Austria; en este retrato se pinta un paisaje abierto, que recuerda a los montes de El Pardo, un espacio familiar tanto para el monarca como para el pintor. En él vemos como consigue expresar la tercera dimensión de una manera muy veraz.

Asimismo, la totalidad de los autores han relacionado esta pintura con el retrato del *Emperador Carlos a caballo en Mühlberg*, de Tiziano; puesto que las semejanzas entre estos dos cuadros son numerosas. Como, por ejemplo, el árbol que alcanza toda la altura de la pintura, enmarcando a su vez por el lateral izquierdo a las figuras; o la tranquilidad de los protagonistas, así como el paisaje abierto con protagonismo del cielo.

La reina doña Isabel de Francia a caballo 1628-1635 Diego Velázquez y otros (Fig.46)

Este cuadro fue concebido para situarse a la derecha del retrato de Felipe IV, ya que representa a su primera esposa, Isabel de Borbón, con quien contrajo matrimonio en 1615. En esta pareja de retratos se repite el juego de contrastes y similitudes que ya habíamos observado y analizado en los retratos de Felipe III y su consorte.

Con respecto a las diferencias entre Felipe IV e Isabel, tenemos el color y posición de los caballos o el fondo de la obra. Vemos como el rey monta un caballo pardo e inquieto situado en posición de corveta sobre un fondo terrestre; en contraste con la reina, la cual monta un caballo blanco y tranquilo caminando al paso, pues conoce su posición de poder, todo ello recortado sobre un fondo costero.

En relación a las similitudes que encontramos con Isabel de Borbón y su suegra Margarita de Austria, tenemos el vestuario, el caballo, así como la mirada al espectador. En cuanto al vestuario, vemos como el traje que porta la reina Isabel

adquiere el mismo protagonismo que el de Margarita, así mismo, ambos vestidos serán realizados por otro pintor diferente a Velázquez. En este caso, el ornamento del vestido es una repetición del anagrama con su nombre de forma continuada; además, estos motivos ornamentales se encuentran también en la gualdrapa que protege al animal.

Por lo que se refiere a la autoría de la obra, vemos la mano de Velázquez en la cabeza y pecho del caballo, así como en los correajes y ornamentos que porta; por otro lado, la figura de la reina es obra de otro pintor.

El príncipe Baltasar Carlos a caballo 1635 Diego Velázquez (Fig.47)

La ubicación de esta obra explica sus características iconográficas y formales. Realizado para estar ubicado sobre el dintel de la puerta, entre los retratos de sus padres; hace referencia a una continuidad dinástica que quedaba garantizada por el heredero al trono (nacido en 1629 y fallecido en 1646). El niño tendría la edad de 6 años cuando fue retratado. Fue representado de una forma similar a la de su abuelo y su padre, con las insignias militares y un caballo en corveta. En la indumentaria del príncipe y la ornamentación del caballo predominan los reflejos dorados, presentes en el cabello del niño, el correaje del caballo, la silla de montar, las mangas o los flecos de la banda. Gracias a estos elementos el joven heredero aparece rodeado de luminosidad y una atmosfera alegre como de mañana; a diferencia del retrato de su padre con una atmosfera melancólica como de ocaso.

En relación a la composición, se criticó la desproporción del caballo, sin embargo, estaba diseñado para ser visto desde abajo, con una perspectiva *sotto in su* que le mostraba como si estuviera dando un salto por encima de las cabezas de los espectadores. Esa sensación se debía también al escorzo de las figuras, dirigido hacia la izquierda, lugar donde se encontraba de frente con el retrato de Felipe IV. Para realizar esta obra, Velázquez se basó en la estampa de *Nerón* de Antonio Tempesta⁴⁹.

Al contraste con los otros retratos de la serie, el estilo de éste es homogéneo completamente, al igual que sabemos que es puramente de Velázquez, pues demuestra su destreza como paisajista como retratista; con un uso de la perspectiva aérea extraordinaria. El paisaje no cumple aquí una función meramente decorativa o secundaria, ya que más que en cualquier otro retrato de la serie, influye decisivamente en el impacto general de la obra. Velázquez lo ha concebido a partir de dos amplias zonas cromáticas, evitando un exceso de detalles que pudiera desviar la atención del protagonista. En la parte inferior predominan los tonos marrones y verdes, que evocan las suaves colinas cubiertas de hierba de la Cuenca alta del Manzanares; mientras que en la parte superior se extiende un cielo amplio que inunda el lienzo de luz. Entre ambos, las referencias precisas a los accidentes montañosos actúan como elemento de

⁴⁹ Domínguez Ortiz, Pérez Sánchez, y Julián Gállego. 1990, 243

transición, estructuran la composición y dotan al entorno de una dimensión geográfica reconocible siendo como puntos más importantes la Maliciosa y Cabeza de Hierro.

El proyecto de rehabilitación del Salón de Reinos de 2016

El 1 de marzo de 2016 se publicó en el Boletín Oficial del Estado un concurso para la elaboración de un proyecto arquitectónico para la rehabilitación del Salón de Reinos, adscrito de manera formal al Museo Nacional del Prado desde octubre del año 2015; puesto que hasta ese momento era la antigua sede del Museo del Ejército. A dicho concurso se presentaron 47 equipos de arquitectos de los cuales solo quedaron 8 finalistas. El 24 de noviembre de 2016, Iñigo Méndez de Vigo ministro de Educación, Cultura y Deporte junto con el Real Patronato del Museo Nacional del Prado anunciaron los ganadores del concurso: Foster + Partners L.T.D. y Rubio Arquitectura S.L.P; es decir, un equipo formado por los arquitectos Norman Foster y Carlos Rubio bajo el lema Traza Oculta.

Norman Foster nacido en Mánchester en el año 1935 es un reconocido arquitecto que fue galardonado con el premio Pritzker en 1999 y el premio Príncipe de Asturias en 2009 entre otros muchos. En 1967 fundó su empresa Foster + Partners con oficinas en más de catorce ciudades. Entre sus proyectos más destacados se incluyen las Galerías Sainsbury del Museo Británico, el Museo de Bellas Artes de Boston o el rascacielos Mary Axe en Londres, entre otros. Por otra parte, Carlos Rubio Carvajal nacido en Barcelona en el año 1950, fundó Rubio Arquitectura en el año 2014 y ha recibido diversos premios entre los cuales destaca el premio COAM de arquitectura en 1989. Entre sus proyectos destaca el rascacielos Torre PWC en Madrid o el parque Madrid Río.

Este proyecto (Fig.48) tiene como objetivo principal la rehabilitación del Salón de Reinos, pero sobre todo recuperar la fachada original datada del siglo XVII y poder adaptarlo como parte central del Campus del Prado. La intervención al edificio apuesta por desentrañar las diferentes capas de carácter histórico que se han acumulado a lo largo de los siglos y así revelar y restaurar los elementos originales del edificio. Así mismo pretenden generar un espacio semiabierto, controlado y permeable que respete el entorno histórico, pero que tenga la capacidad de adaptarse a las necesidades museísticas tanto actuales como futuras.

Dentro de los elementos arquitectónicos nos encontramos con varios apartados. Una planta baja de carácter abierto al público, con zonas de exposiciones gratuitas, una cafetería, una tienda y un área de reunión accesible para todo el mundo. Esta planta ganará gran amplitud mediante la apertura de la actual fachada sur y gracias a la eliminación de los desniveles interiores existentes; lo que felicitaría la circulación fluida dentro del edificio. Entre la fachada histórica y la estructura actual, se eliminarán las losas del suelo para así poder mostrar toda la extensión de las fachadas; creando el

atrio del Campus del Prado, un espacio interior sorprendente y único, perfecto para eventos, cenas y reuniones. Así mismo, este espacio también se concibe como una extensión de carácter natural de la ciudad, integrando el Prado como un espacio social y público. En el lado sur se establecerá una nueva entrada principal, con una plaza de bienvenida que canalizará el flujo de visitantes que provienen del edificio Villanueva y restaurará la relación entre el Casón del Buen Retiro y el Salón de Reinos.

Por otro lado, la restauración de la fachada sur del Palacio implicará tener que desmontar los forjados que la ocultan actualmente, creando así el espacio ya mencionado entre la fachada recuperada y la actual: el atrio del Campus del Prado. Gracias a una intervención cuidadosa se abrirán huecos en la fachada existente y así la luz natural podrá volver a iluminar este espacio. El techo actual del Salón de Reinos se encuentra deteriorado y por eso necesita ser restaurado, por lo que será sustituido por nuevas salas de exposición en la tercera planta, diseñadas con tecnología avanzada, adaptada a los estándares de los museos modernos. Se colocarán nuevos paneles en el techo que permitirán ajustar la cantidad de iluminación cenital natural, así como la climatización; todo ello según las necesidades de cada exposición. Además, este techo incorporará sistemas sostenibles, como células solares que se encuentran integradas para ofrecer sombra a la fachada sur y para generar energía. Así mismo, todos los servicios esenciales, incluyendo los accesos para vehículos, se reubicarán bajo tierra, mejorando así la seguridad del espacio público del Prado en el centro de Madrid.

La propuesta del Campus del Prado busca reforzar los lazos con la ciudad, tanto a nivel físico como histórico, conectando de manera orgánica el museo con su entorno urbano. La redacción del proyecto se inició en el año 2017⁵⁰. Un año más tarde comenzaron las obras. Al año siguiente se celebró el 200 aniversario del Museo del Prado. Se prevé que terminen la intervención 2026–2027.

Conclusiones

El programa pictórico del Salón de Reinos, se ideó como una manifestación de carácter visual del poder de la monarquía hispánica, durante el reinado de Felipe IV, en un momento de declive geopolítico. A través de un repertorio de episodios tanto históricos como mitológicos y de retratos reales; el espacio fue diseñado como un instrumento de propaganda que planteó una imagen heroica y beneficiosa de la Casa de los Austrias. La elección para las victorias militares contemporáneas para el adorno del Salón de Reinos (algunas de ellas sin tanta relevancia histórica) respondía a una necesidad política urgente. En la cual se necesitaba reafirmar la autoridad tanto del rey, como de su valido el Conde-Duque Olivares. Así como, la continuidad de una monarquía de carácter católico frente a las crecientes amenazas tanto externas como internas.

⁵⁰ [foster-rubio-traza-oculta.pdf](#)

Anexo

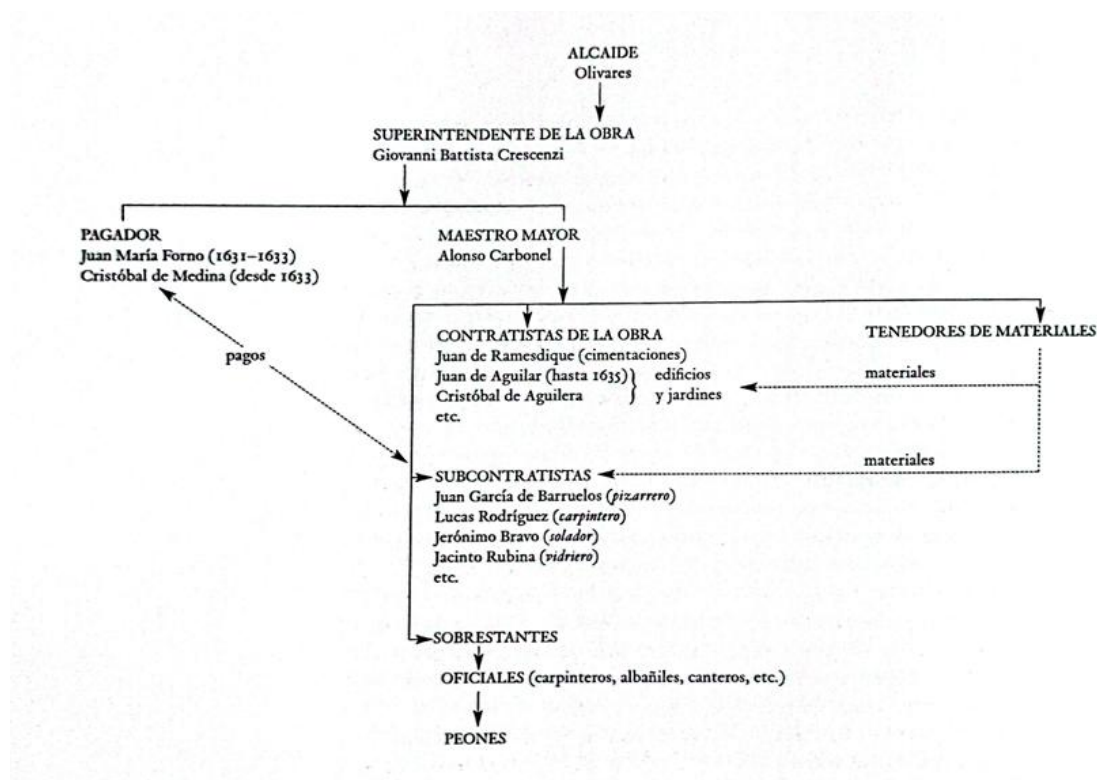


Fig. 1: Diagrama de la cadena de mando de la construcción del palacio del Buen Retiro. (Fuente: Brown, J., y J. H. Elliott. 2003. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial)

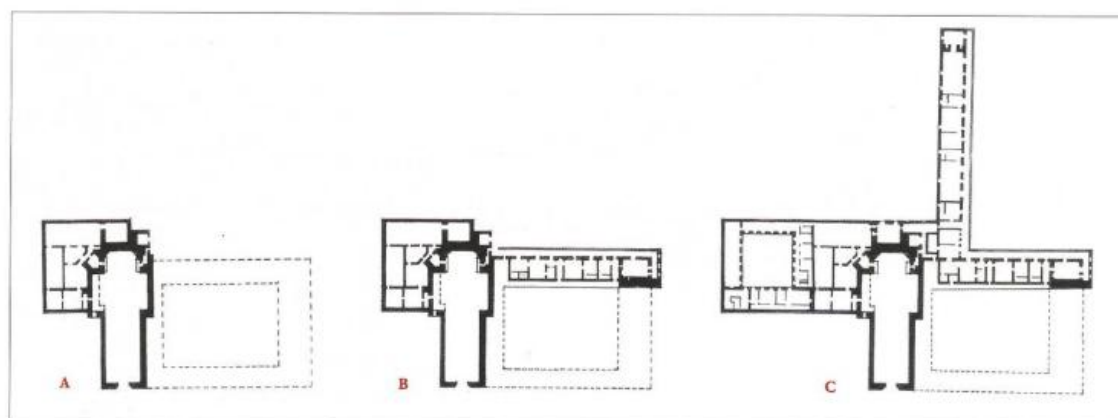


Fig. 33: Evolución del palacio del Buen Retiro sobre planos según Carlier: A. Iglesia de San Jerónimo y el Cuarto Real de Felipe II, 1563; B. La iglesia y el Cuarto Real con las adiciones para el juramento del Príncipe de Asturias, marzo de 1632; C. Ampliación del Cuarto Real, enero de 1633

Fig. 2: René Carlier. Planos de la evolución del Buen Retiro.

(Fuente: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. 2005. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado)

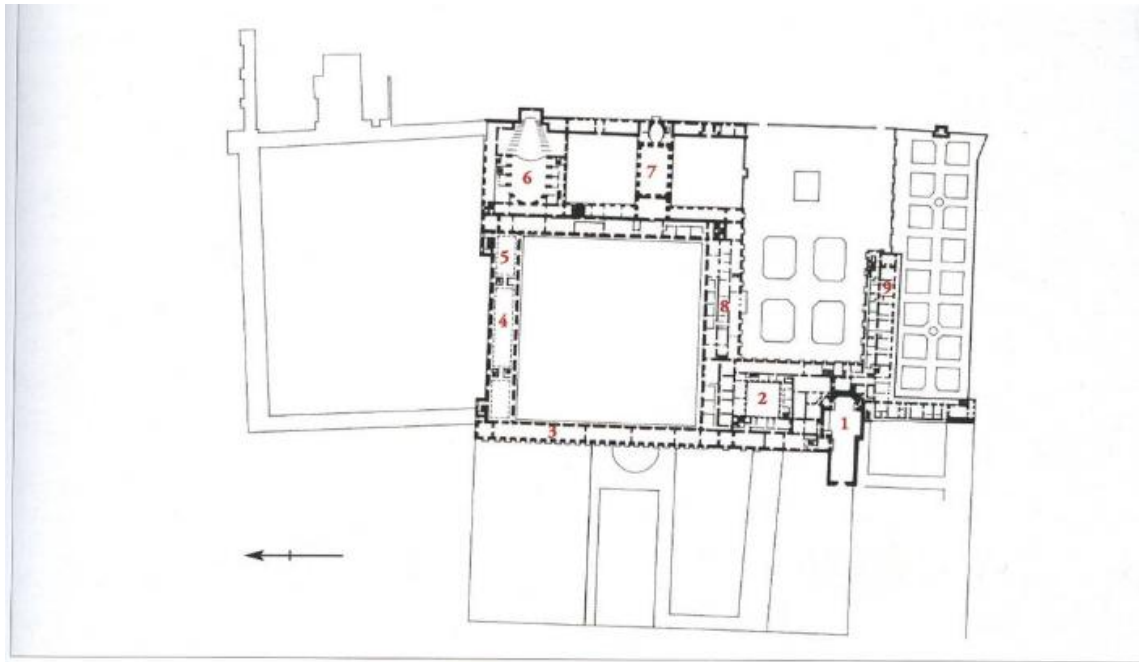


Fig. 34 El palacio del Buen Retiro con las adiciones de 1634-1640, según el plano de Carlier. 1. Iglesia de San Jerónimo; 2. Cuarto del Rey; 3. Galería de los Paisajes; 4. Salón de Reinos; 5. Salón de Máscaras; 6. Coliseo; 7. Casón; 8. Cuarto de la Reina; 9. Cuarto del Príncipe

Fig. 3: René Carlier. Planos de la evolución del Buen Retiro

(Fuente: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. 2005. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado)

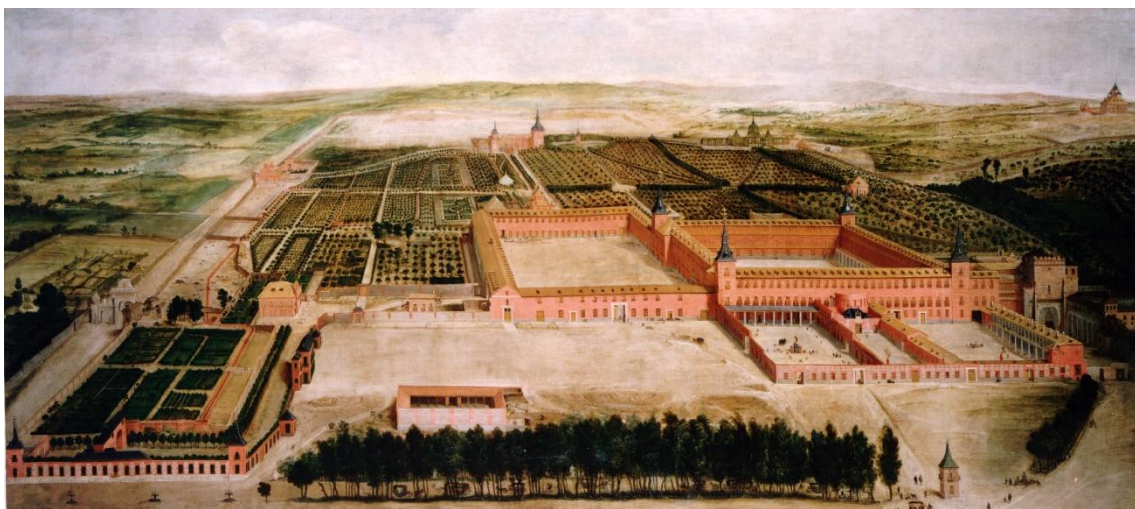


Fig. 4: Jusepe Leonardo. *Vista del palacio del Buen Retiro* 1637

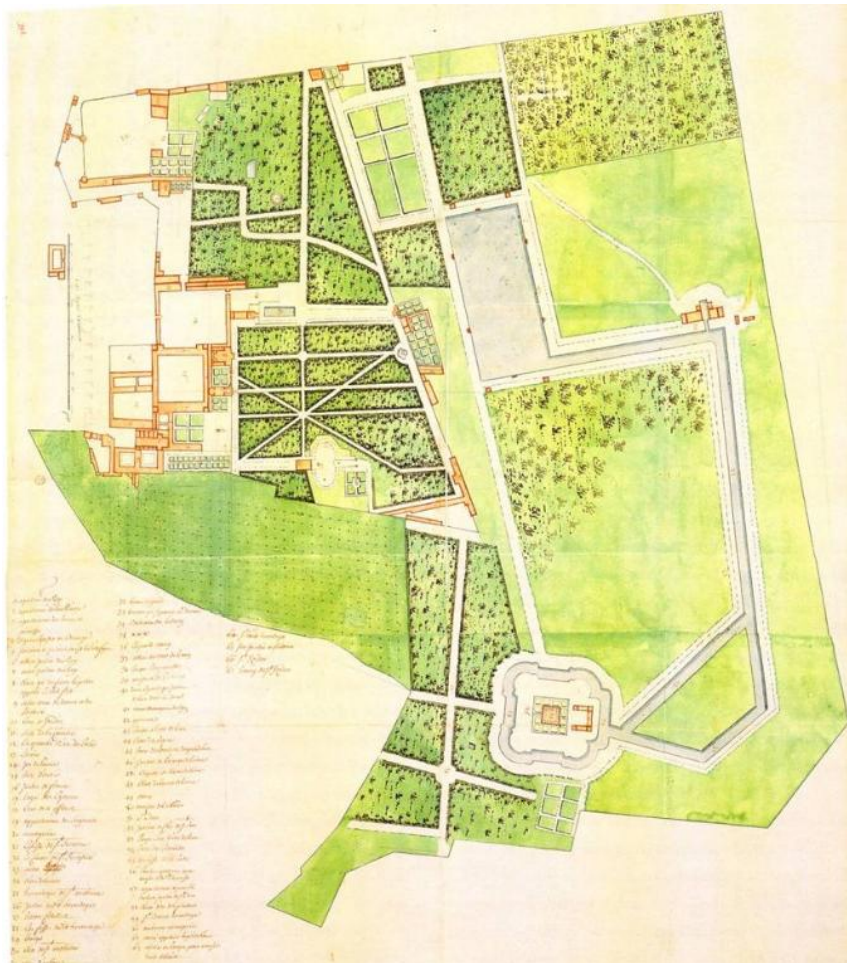


Fig. 5: René Carlier. *El Palacio y los jardines del Buen Retiro 1712*, dibujo a pluma y aguadas de colores. París, Bibliothèque Nationale de France [Hz 43 Gr. Rouleau nº1]



Fig. 6: Louis Meunier. *El Estanque Grande*, estampa calcográfica. Madrid, Biblioteca Nacional, [ER/5824]

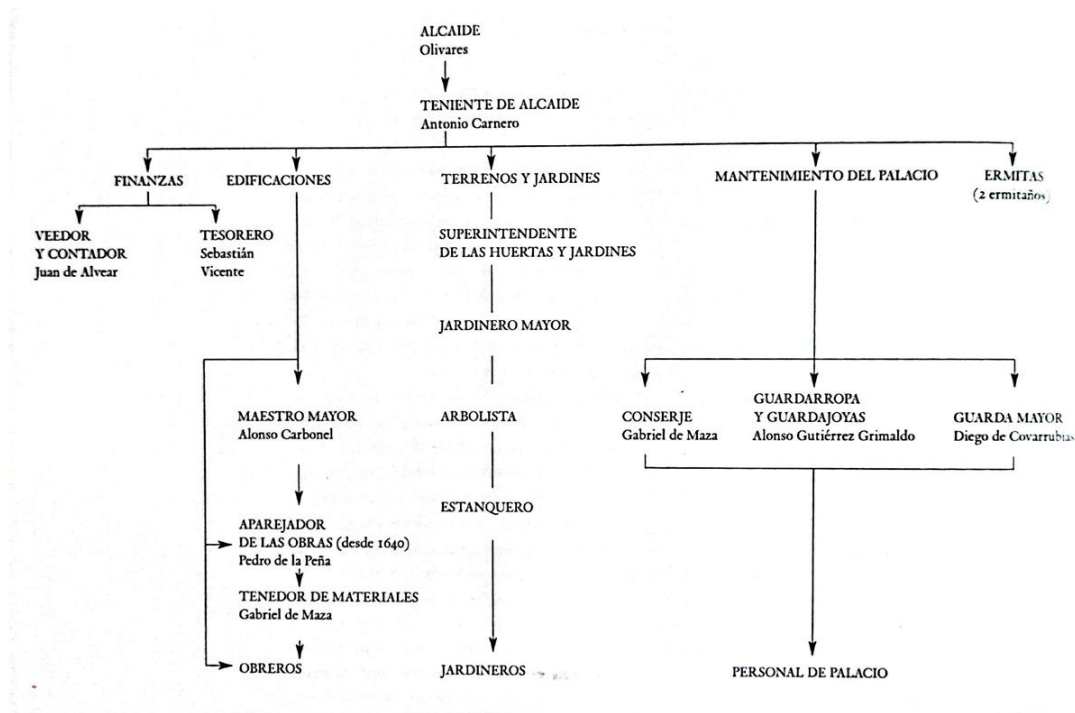


Fig.7 : diagrama de la administración del palacio del Buen Retiro

(Fuente: Brown, J., y J. H. Elliott. 2003. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial.)

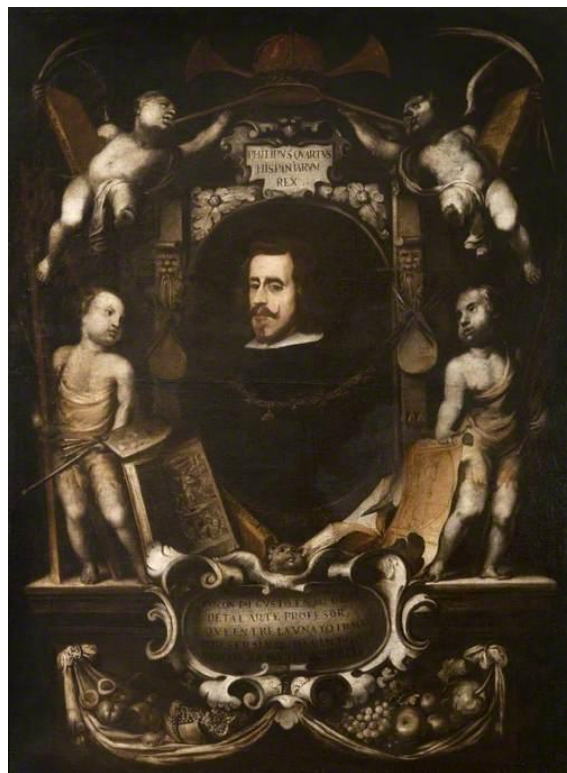


Fig. 8: Juan Martínez de Gradilla: *Felipe IV* óleo sobre lienzo. Glasgow, Pollok House.



Fig. 9: Diego Velázquez: *Retrato a caballo del conde-duque de Olivares*. 1625. Madrid, Museo Nacional del Prado.

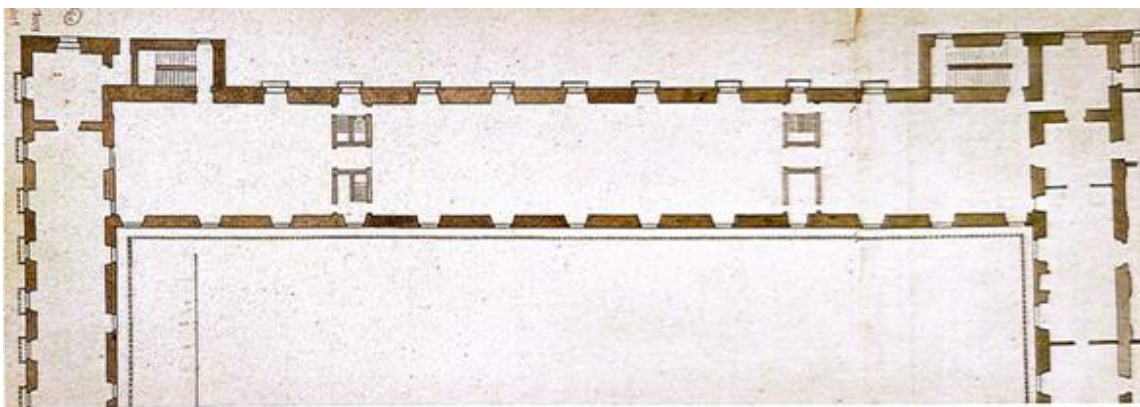


Fig. 10: planos Carlier ala norte del Patio principal

(Fuente: René Carlier. *El Palacio y los jardines del Buen Retiro*, 1712, dibujo a pluma y aguadas de colores. París, Bibliothèque Nationale de France [Hz 43 Gr. Rouleau nº1])



Fig. 11: Museo Artillería

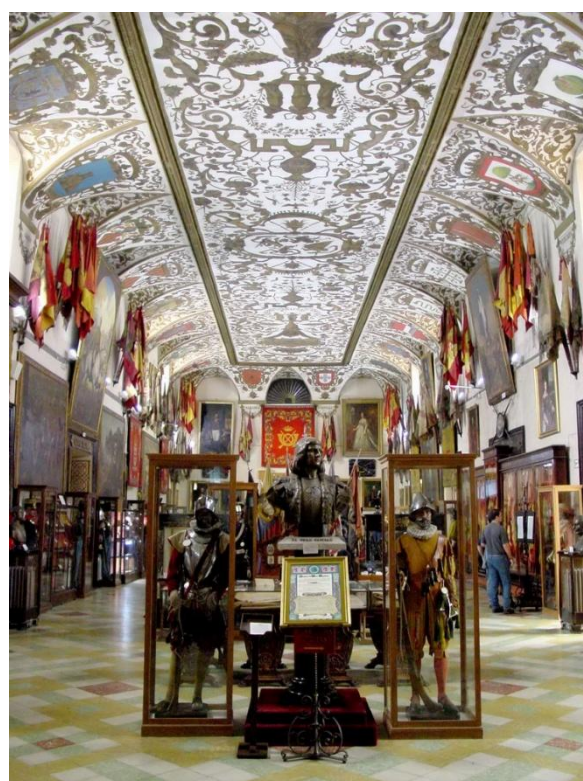


Fig. 12: Museo del Ejército

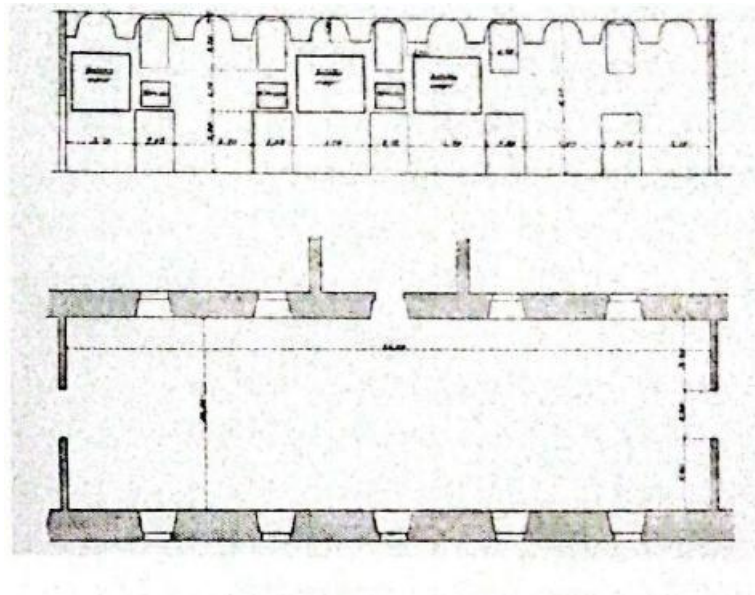


Fig. 13: esquema Salón de Reinos

(Fuente: Tormo, E. 1911–1912. “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y Pintor.” *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XIX y XX.)

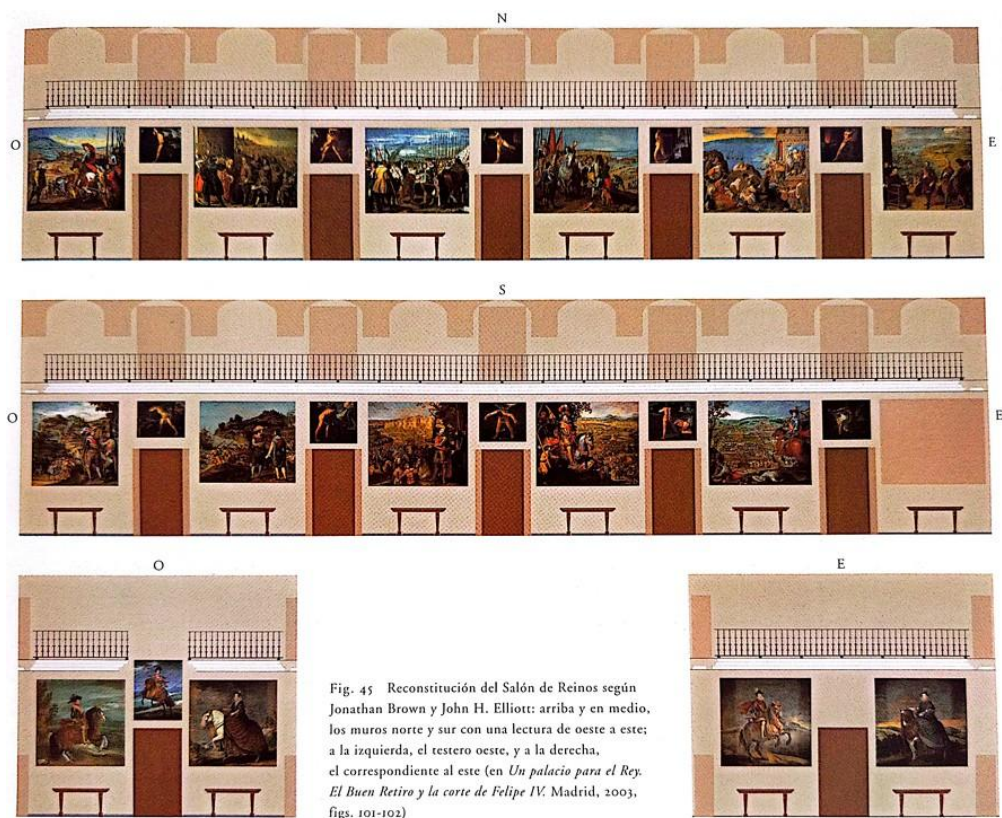


Fig. 45 Reconstitución del Salón de Reinos según Jonathan Brown y John H. Elliott: arriba y en medio, los muros norte y sur con una lectura de oeste a este; a la izquierda, el testero oeste, y a la derecha, el correspondiente al este (en *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 2003, figs. 101-102)

Fig. 14: Reconstrucción según Brown y Elliott

(Fuente: Álvarez Lopera, José. 2005. «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión». En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., 91–167. Madrid: Museo Nacional del Prado.)

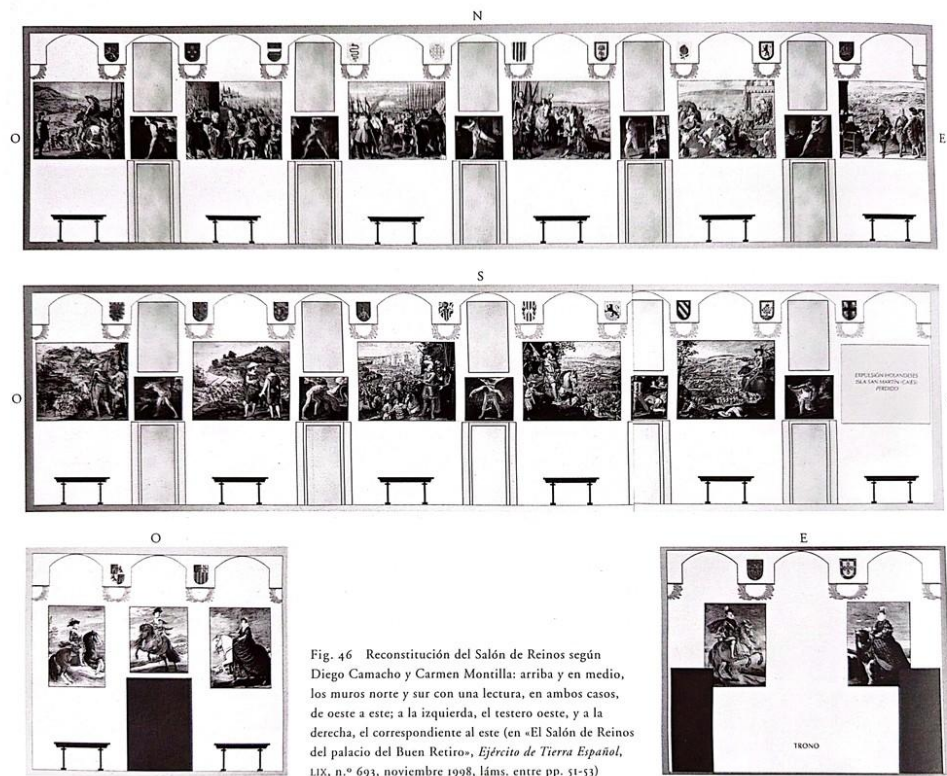


Fig. 15: Reconstrucción según Camacho y Montilla

(Fuente: Álvarez Lopera, José. 2005. «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión». En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., 91–167. Madrid: Museo Nacional del Prado.)

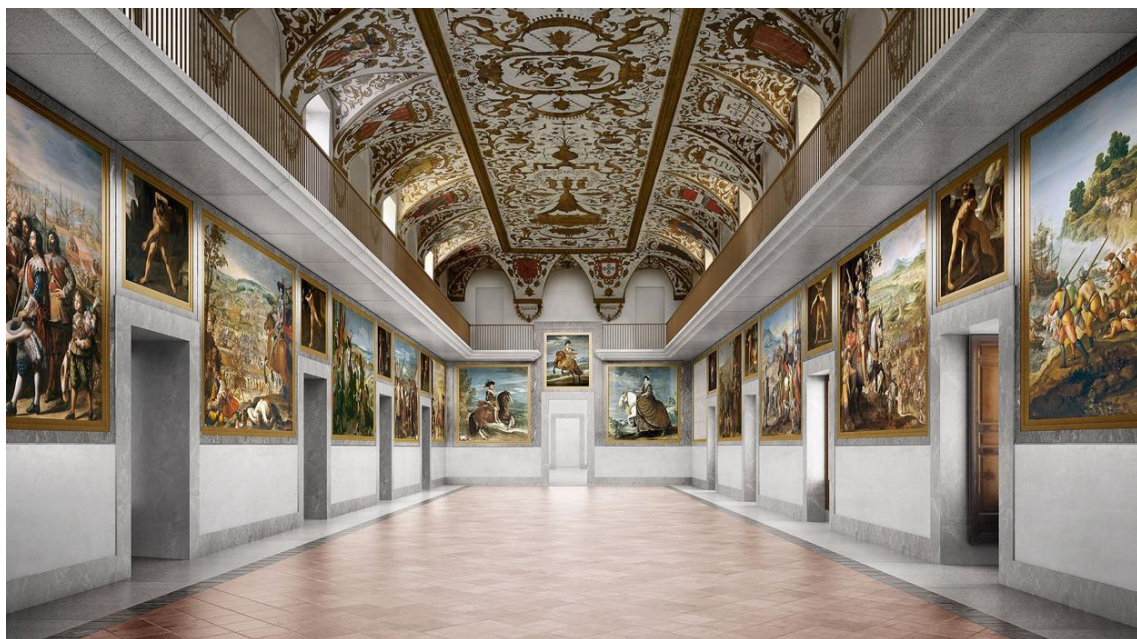


Fig. 16: Reconstrucción Virtual

(Fuente: Blasco, Carmen. 2001. *Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid: Fundación Cultural COAM. Pag: 114.)

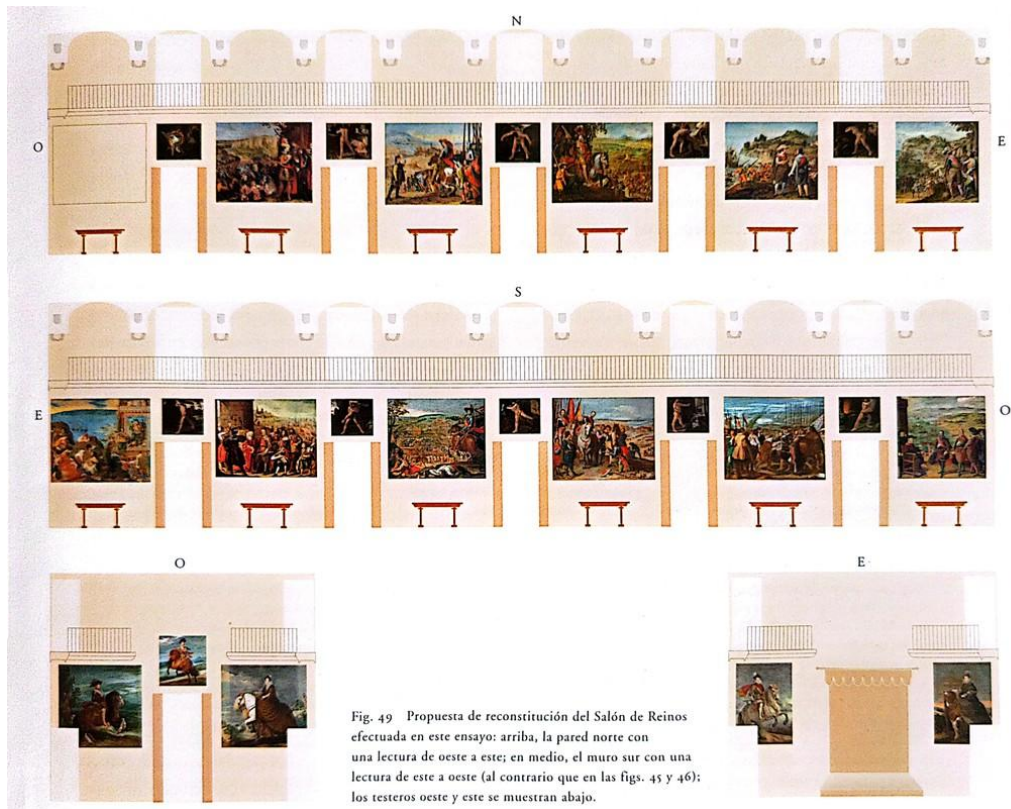


Fig. 17: Reconstrucción Álvarez Lopera

(Fuente: Álvarez Lopera, José. 2005. «La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión». En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., 91–167. Madrid: Museo Nacional del Prado.)



Fig. 18: Vicente Carducho: *La victoria de Fleurus* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 19: Vicente Carducho: *La expugnación de Rheinfelden 1634*. Madrid, Museo del Prado



Fig. 20: Vicente Carducho: *El socorro de la plaza de Constanza 1634*. Madrid, Museo del Prado



Fig. 21: Félix Castello: *La recuperación de la isla de San Cristóbal* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 22: Antonio Pereda: *El socorro de Génova* 1634-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 23: Eugenio Cajés: *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*. 1634-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 24: Francisco de Zurbarán: *La defensa de Cádiz contra los ingleses* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 25: Jusepe Leonardo: *La rendición de Juliers* 1634-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 26: Jusepe Leonardo: *El socorro de Brisach* 1634-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 27: Juan Bautista Maíno: *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* 1634-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 28: Diego Velázquez: *La rendición de Breda* 1636. Madrid, Museo del Prado



Fig. 29: Jacques Callot: *El sitio de Breda*. 1626-1628. Madrid, Museo del Prado



Fig. 30: Peeter Snayers: *Vista caballera del sitio de Breda*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 31: Bernard Salomon: *Abraham y Melchisedec*

(Fuente: Angulo Íñiguez, Diego. 1999. *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre él*. Tres Cantos (Madrid): Istmo)



Fig. 32: Marten de Vos: *Abraham y Melchisedec*

(Fuente: Angulo Íñiguez, Diego. 1999. *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre él*. Tres Cantos (Madrid): Istmo)



Fig. 33: Francisco de Zurbarán: *Hércules en el estrecho de Gibraltar* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 34: Francisco de Zurbarán: *Hércules dando muerte al rey Gerión* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 35: Francisco de Zurbarán: *Hércules lucha con el león de Nemea* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 36: Francisco de Zurbarán: *Hércules lucha con la hidra de Lerna* 1634. Madrid, Museo del Prado

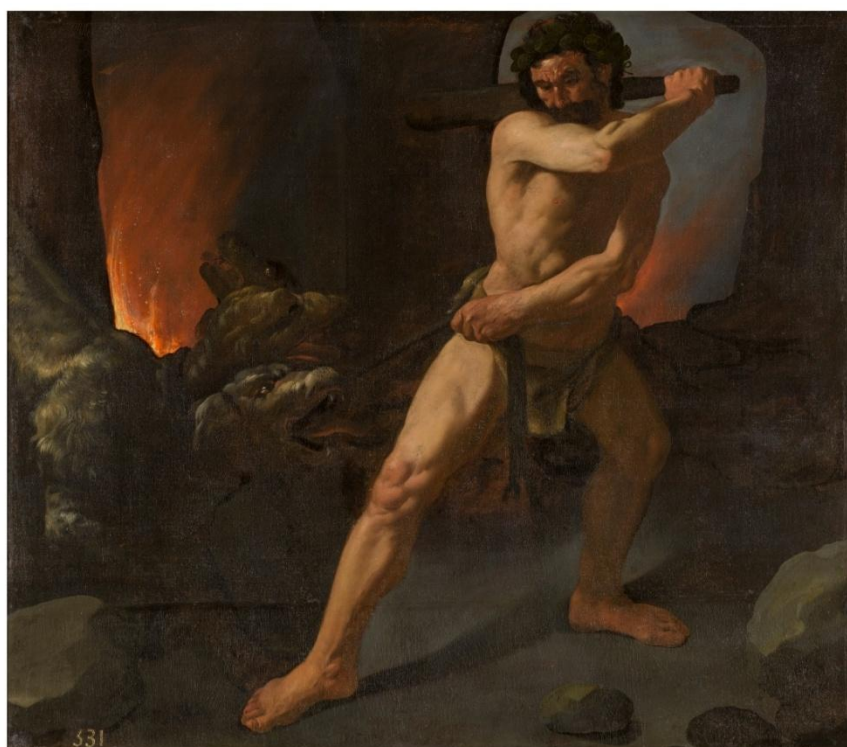


Fig. 37: Francisco de Zurbarán: *Hércules y el Cancerbero* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 38: Francisco de Zurbarán: *Hércules lucha con el toro de Creta* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 39: Francisco de Zurbarán: *Hércules lucha con el jabalí de Erimanto* 1634. Madrid, Museo del Prado

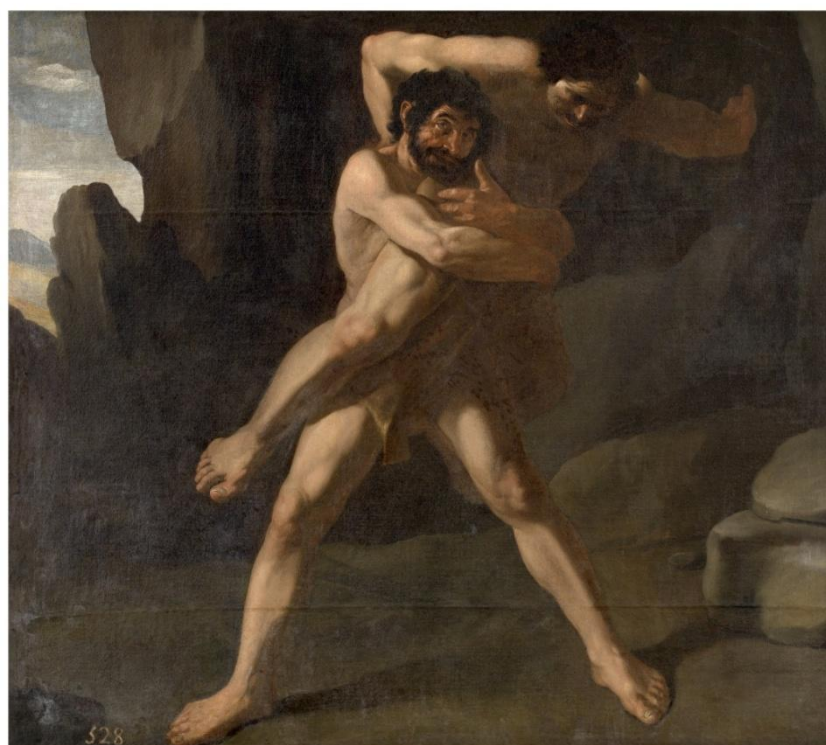


Fig. 40: Francisco de Zurbarán: *Hércules lucha con Anteo* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 41: Francisco de Zurbarán: *Muerte de Hércules* 1634. Madrid, Museo del Prado

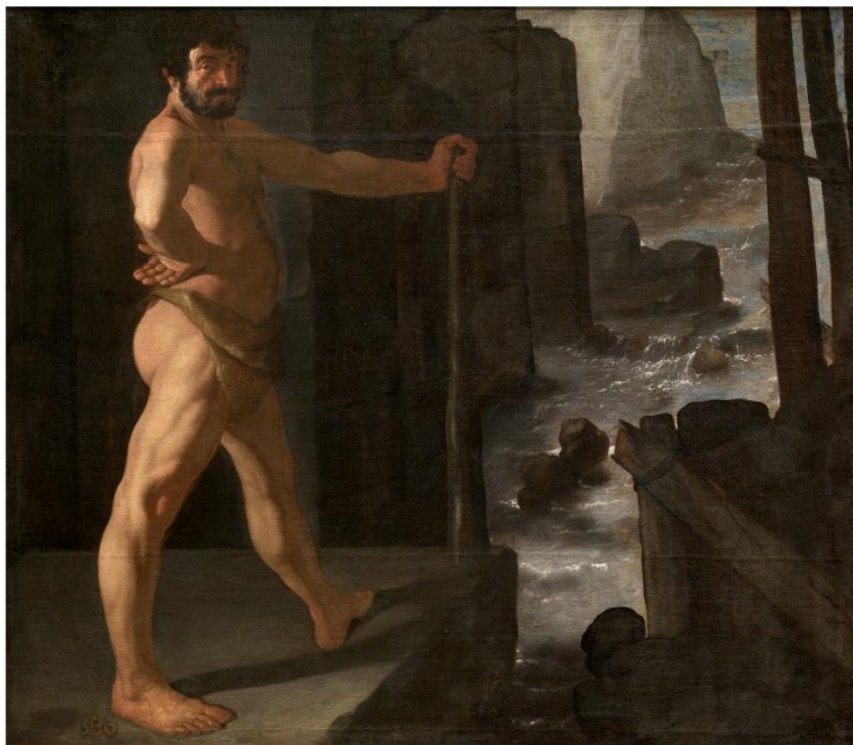


Fig. 42: Francisco de Zurbarán: *Hércules desvía el curso del rio Alfeo* 1634. Madrid, Museo del Prado



Fig. 43: Diego Velázquez y otros: *Felipe III a caballo* 1628-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 44: Diego Velázquez y otros: *Margarita de Austria a caballo* 1628-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 45: Diego Velázquez: *Felipe IV a caballo* 1628-1635. Madrid, Museo del Prado



Fig. 46: Diego Velázquez y otros: *La reina doña Isabel de Francia a caballo* 1628-1635.
Madrid, Museo del Prado

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. 2002. *Historias inmortales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Álvarez Lopera, José. 2005. «La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión». En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., 91–167. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Angulo Íñiguez, Diego. 2010. *La mitología en el arte español: Del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Angulo Íñiguez, Diego. 1999. *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre él*. Tres Cantos (Madrid): Istmo.
- Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso E. Pérez Sánchez. 1983. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Barghahn, Bárbara Von. 1986. *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro: In the Tradition of Caesar*. Nueva York: Garland Publishing.
- Beruete, Aureliano de. 1987. *Velázquez*. Madrid: Cepsa.
- Blasco, Carmen. 2001. *Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid: Fundación Cultural COAM.
- Bottineau, Yves. 1958. “Felipe V y El Buen Retiro.” *Archivo Español de Arte* 31, núm. 122: 117–124.
- Brown, Jonathan. 2005a. «Felipe IV como mecenas y coleccionista». En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Catálogo de exposición., 45-62. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Brown, Jonathan. 2005b. «El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes». En *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Catálogo de exposición., 65-71. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Brown, J., y J. H. Elliott. 1980. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. Londres: Yale University Press.
- Brown, J., y J. H. Elliott. 2003. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camacho López-Escobar, Diego, y Carmen Montilla Castillo. 1998. “El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.” *Ejército de Tierra Español (ed. impresa)*, núm. 693: 46–53.
- Caturla, María Luisa. 1947. *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid: Revista de Occidente.

Caturla, María Luisa. 1960. "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro." *Archivo Español de Arte*, núm. 33: 333–355.

Deleito y Piñuela, José. 2006. *El rey se divierte*. Madrid: Alianza.

Díaz González, Francisco Javier. 2002. *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias*. Madrid: Dykinson.

Díez del Corral, Luis. 1979. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Domínguez Ortiz, Antonio, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, y Julián Gállego. 1990. *Velázquez: [Catálogo de exposición] Museo del Prado, 23 enero–31 marzo 1990*. Madrid: Ministerio de Cultura.

El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro. 2005. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Elliott, J. H. 2005. *La España Imperial 1469–1716*. Barcelona: Vicens Vives.

Elliott, J. H. 2006. "Felipe IV, mecenas." En *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, editado por Anthony J. Close. Madrid: Editorial Iberoamericana, Vervuert.

Foster + Partners. 2025. "Proyectos" *Salón de Reinos, Museo del Prado*. Accedido el 31 de mayo de 2025. <https://www.fosterandpartners.com/projects/salon-de-reinos-prado-museum>

García Sánchez, Laura. 2021. "El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y la propaganda atlántica en tiempos de Felipe IV." *Cuadernos de Historia del Arte* 29: 103–128.

Gil Saura, Yolanda. 2014. "El conde-duque de Olivares y la imagen de poder en el Palacio del Buen Retiro: el caso del Salón de Reinos." *Anales de Historia del Arte* 24: 231–256.

Granado-Castro, Gabriel, Joaquín Aguilar-Camacho, y Elena Cabrera-Revuelta. 2023. "El Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro como improvisado cuarto de maquetas (1779–1803)." *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 28, núm. 44: 64–75.

Jiménez Blanco, María Dolores. 2016. *La Guía del Prado*. 6ª ed. rev. Madrid: Museo Nacional del Prado.

López Torrijos, Rosa. 1985. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Madroñal López, Irene. 2020. "La imagen del poder en las batallas del Salón de Reinos: entre el documento histórico y el arte de propaganda." *RAEF. Revista de Arte y Estética Figural* 12: 75–102.

Marías, Fernando, y Carmen Sanz Ayán. 2012. *Pinturas de historia, imágenes políticas: Repensando el Salón de Reinos*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Menéndez Pidal, Ramón, José María Jover Zamora, y Francisco Tomás y Valiente. 1996. *Historia de España Menéndez Pidal*. 25, *La España de Felipe IV: El gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.

Morán, J. Miguel, y Fernando Checa Cremades. 1985. *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.

Museo Nacional del Prado. 2025. "Salón de Reinos." *Enciclopedia del Museo del Prado*. Accedido el 5 de abril de 2025. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/salon-de-reinos/03fd727a-703a-4032-9df6-92a045c76be5>

Navarrete Prieto, Benito. 1998. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Pérez Sánchez, Alfonso E. 1992. *Pintura barroca en España 1600–1750*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Soria, M. S. 1954. "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez." *Archivo Español de Arte* 27 (106): 93–108.

Tormo, E. 1911–1912. "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y Pintor." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XIX y XX.

Virginia Tovar. 1986. *Juan Gómez de Mora (1586–1648): Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid: Museo Municipal, mayo 1986*. Madrid: Concejalía de Cultura.

Varona, María Cruz de Carlos, y Leticia Ruiz Gómez. 2009. *Juan Bautista Maíno: 1581–1649*. Madrid: Museo Nacional del Prado

Vosters, Simon A. 1974. *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*. Londres: Tamesis Books.