

# Arte y Poesía en el Madrid de Felipe IV: Juan Silvestre Gómez y la descripción de la galería del VI conde de Monterrey<sup>1</sup>

ÁNGEL RIVAS ALBALADEJO

Universidad Complutense de Madrid

**Título:** Arte y Poesía en el Madrid de Felipe IV: Juan Silvestre Gómez y la descripción de la galería del VI conde de Monterrey.

**Title:** Art and Poetry in the Madrid of Felipe IV: Juan Silvestre Gómez and the Description of 6<sup>th</sup> Count of Monterrey Gallery.

**Resumen:** El presente artículo analiza la descripción en verso por Juan Silvestre Gómez de la galería que don Manuel de Fonseca y Zúñiga encargó a Juan Gómez de Mora en 1638 en su casa-jardín del Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid. La galería albergó buena parte de su colección de pinturas y esculturas, así como ricos objetos de mobiliario que aparecen descritos en el *Jardín florido del excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes*, publicado en 1640. El texto se pone en relación con diferentes documentos que permiten reconstruir, en parte, aquel singular espacio y su decoración.

**Abstract:** In 1638, Manuel de Fonseca y Zúñiga commissioned Juan Gómez de Mora to design a gallery for his garden house on Prado Viejo de San Jerónimo in Madrid. In this study, a description of this gallery written in verse by Juan Silvestre Gómez is analyzed. The gallery held a good part of his collection of paintings and sculptures, such as the lavish furniture that appear in the descriptions of *Jardín florido del excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes*, published in 1640. The text is connected to several documents that allow us to reconstruct, in part, that unique space and its decoration.

**Palabras clave:** Juan Gómez de Mora, coleccionismo, nobleza, jardines, Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid.

**Key words:** Juan Gómez de Mora, Collecting, Nobility, Gardens, Prado Viejo de San Jerónimo in Madrid.

**Fecha de recepción:** 5/4/2021.

**Date of Receipt:** 5/4/2021.

**Fecha de aceptación:** 6/4/2021.

**Date of Approval:** 6/4/2021.

1 Agradezco a José Manuel Cruz Valdovinos, Jesús Ponce Cárdenas y Rafael Bonilla Cerezo la atenta lectura del original de este trabajo y sus observaciones para mejorarlo. Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación dirigido desde la Universidad de Barcelona por el profesor Joan Lluís Palos Peñarroya y titulado “Poder y representaciones culturales: comunidades sensoriales y comunicación política en el Mundo Hispánico (siglos XV-XVIII)”, referencia: PID2020-115565GB-C21.

El Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid se había convertido desde el reinado del tercer Felipe en una de las principales zonas de recreo de la Villa y Corte, un lugar donde algunos de los más destacados nobles —como el duque de Lerma o los marqueses de Povar y de Távara— y de los más altos funcionarios de la Corte —como el regidor Juan Fernández— poseían residencias dotadas de jardines que les permitían una vida más relajada y en contacto con la naturaleza<sup>2</sup>, las cuales eran conocidas en la época como casas-jardín, en clara alusión a su uso y función. En este sentido, Juan Silvestre Gómez, ingenio aureosecular poco conocido, señaló acertadamente en su *Jardín florido del excelentísimo conde de Monterrey y de Fuentes*, publicado en Madrid por Pedro Tazo en 1640<sup>3</sup>, que el lugar era un verdadero “imán de la nobleza” (verso 24). Atraídos por su encanto, los VI condes de Monterrey, don Manuel de Fonseca y Zúñiga<sup>4</sup> y doña Leonor María de Guzmán<sup>5</sup> (Figs.

- 
- 2 La evolución urbanística del Prado Viejo de San Jerónimo desde finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII, así como las residencias ubicadas en el mismo han sido analizadas por Concepción Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-FFC, 2005. Sobre el Prado viejo resulta también imprescindible la obra de José Miguel Muñoz de la Nava Chacón, *Espacios públicos de ocio en el Madrid de Felipe II y Felipe III*, Madrid, Universidad Complutense, 2015 [tesis doctoral], pp. 399-1003.
  - 3 Recientemente el libro ha sido objeto de análisis y de una profunda edición crítica con amplios estudios introductorios, Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018. Sobre Juan Silvestre Gómez véase lo dicho por Jesús Ponce en esta monografía, pp. 167-206.
  - 4 Sobre su carrera política y su papel como mecenas y coleccionista permítasenos remitir a nuestra tesis doctoral, Ángel Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015 (puede consultarse en: <http://hdl.handle.net/10803/394097>) y al capítulo titulado “Semblanza de un estadista: don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey”, en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 11-60.
  - 5 Acerca de la condesa de Monterrey véase, Ángel Rivas Albaladejo, “Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de «embaxatriz» en Roma a «virreina» de Nápoles”, en *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades e la diplomacia española en la Edad Moderna*, dir. Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, UNED, 2016, pp. 289-319 (pp. 303-307).

1 y 2), adquirieron en 1626 una importante propiedad en la parte más cotizada de la zona, la comprendida entre la carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá<sup>6</sup>. Había pertenecido con anterioridad a diferentes propietarios, si bien los condes la compraron por cinco mil ducados de plata al noble genovés Bautista Serra, quien desempeñó el cargo de embajador de la República de Génova ante el rey Católico<sup>7</sup>. Gracias al plano de la Villa de Madrid de Antonio Mancelli, publicado en 1623, aunque cartografiado probablemente algunos años antes, podemos hacernos una idea del aspecto que por aquel entonces tenían la casa y sus jardines (Fig. 3). La residencia tenía su entrada principal por la calle del Árbol del Paraíso, después llamada calle de los Jardines y en la actualidad calle del Marqués de Cubas, y contaba, además, con un acceso directo al Prado Viejo.

---

6 Los orígenes de la propiedad y su evolución hasta su total desaparición a finales del siglo XIX fueron estudiados por Pío Sagüés Azcona, *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros (1683-1961)*, Madrid, Gráficas Canales, 1963. Más tarde fue analizada por la profesora Concepción Lopezosa Aparicio en varias de sus publicaciones, “La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), pp. 277-285, “La iglesia de San Fermín de los navarros, antigua residencia de los Monterrey”, *Príncipe de Viana*, LV, 202 (1994), pp. 273-297, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital, paseo de Agustinos Recoletos, paseo del Prado Viejo de san Jerónimo y paseo de Atocha*, Madrid, Universidad Complutense, 1999 [tesis doctoral], pp. 583-607 y 709-731; y *El Paseo del Prado de Madrid*, pp. 364-370. Recientemente se ha analizado la historia de la casa-jardín, su decoración y la descripción que de la misma hizo el poeta Juan Silvestre Gómez en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 61-117.

7 Para Bautista Serra véase Yasmina Ben Yessaf Garfia, “Bautista Serra, un agente genovés en la Corte de Felipe III: lo particular y lo público en la negociación política”, *Hispania*, LXXIII, 245 (2013), pp. 647-672.



Fig. 1. Autor desconocido. *Retrato de don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey*, 1624-1630 c., óleo sobre lienzo, 192 x 102 cm. Colección particular. Fig. 2. Autor desconocido. *Retrato de doña Leonor María de Guzmán, VI condesa de Monterrey*, 1624-1630 c., óleo sobre lienzo, 197 x 111 cm. Colección particular.

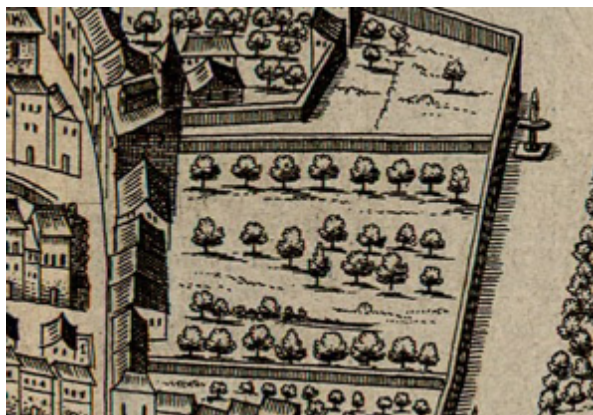


Fig. 3. Antonio Mancelli, *La villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de Espanna*, 1623. Detalle de la que, a partir de 1626, será la casa-jardín de los condes de Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid.

Como puede apreciarse en el plano, la casa-jardín contaba en su parte oeste —la que daba a la calle del árbol del Paraíso— con una zona de vivienda con varias plantas y unas edificaciones anejas que servían de caballerizas, cocheras, graneros y pajares. El lugar que ocupaba la casa-jardín era privilegiado ya por aquel entonces y pronto, a partir de la construcción al otro lado del Prado Viejo del palacio del Buen Retiro inaugurado a finales de 1633<sup>8</sup>, lo sería todavía más. Cuando los condes adquirieron la casa jardín no contaban con otra propiedad en la villa sino que vivían de alquiler —al menos desde 1621— en las inmediaciones del Alcázar, en una casa<sup>9</sup> por la que pagaban 1.000 ducados anuales<sup>10</sup> y que pertenecía a don Pompeo de Tassis y Soto, gentilhombre de la boca del rey<sup>11</sup>. Esa era su vivienda habitual, mientras que la casa-jardín fue para los condes una residencia de recreo en la que descansaban con frecuencia. Cuando adquirió la propiedad, don Manuel disfrutaba ya de una sólida posición en la Corte de Felipe IV, pues había sido embajador de obediencia ante Gregorio XV en 1622, era presidente del Consejo de Italia desde octubre de 1622 y miembro de los consejos de Estado y Guerra desde 1624. Pero su carrera brillará todavía más, pues en 1628 partió hacia Italia para desempeñar los puestos de embajador en Roma, entre 1629 y 1631, y virrey de Nápoles, entre este último año y 1637. A su regreso a la corte, el conde ordenó la remodelación y mejora de su casa-jardín encargando la intervención a Juan Gómez de Mora. Una

---

8 Sobre el Real Sitio resulta imprescindible la obra de Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Barcelona, Taurus, 2003. Su decoración en tiempos de Felipe IV ha sido analizada por Mercedes Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”, en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica. Arte, coleccionismo y sitios reales*, dirs. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, III, 4, 2017, pp. 2339-2566.

9 Sobre esa casa véase Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 70-74.

10 El pago se hizo el 26 de abril de 1621, Marqués del Saltillo, “Casas madrileñas del pasado”, *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 51 (1945), pp. 25-102 (p. 28).

11 Fue caballero de la orden de Alcántara y gentilhombre de la boca desde 1613. Su expediente de concesión del hábito se conserva en Archivo Histórico Nacional (AHN), Ordenes Militares, caballeros de Alcántara, exp. 13.216. Sobre él véase Alonso López de Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, p. 34.

vez terminadas las obras a finales de marzo de 1639, los Monterreyes residieron cada vez con más frecuencia en su casa-jardín. Cuando don Manuel falleció la propiedad pasó a su esposa y, a la muerte de ella, fue heredada por los VII condes, doña Inés Francisca de Zúñiga y don Juan Domingo de Haro y Guzmán<sup>12</sup>. Al fallecer ambos sin descendencia el inmueble pasó, en 1716, a sus herederos quienes terminaron vendiéndolo a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros en 1744. Al año siguiente se hicieron obras de mejora para convertir la galería en el templo de la congregación, cambiando así su aspecto y morfología. Finalmente, en 1885 la Real Congregación vendió el solar al Banco de España<sup>13</sup>, edificado sobre parte de la galería, de modo que nada queda ya de aquel espacio de cuya reconstrucción nos ocuparemos en las próximas páginas.

### 1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA GALERÍA

Tras pasar una década en Italia al servicio del Rey Planeta, don Manuel regresó junto con su esposa a Madrid a finales de agosto de 1638. Poco después ordenaron la realización de importantes obras de mejora en su casa-jardín para convertirla, a toda prisa, en un sitio verdaderamente acorde a su elevada posición, un lugar en el que depositarían buena parte de las muchas pinturas, esculturas y objetos suntuarios que habían traído desde Italia.

Aquellas obras llamaron la atención del poeta y diplomático emiliano Fulvio Testi, a la sazón embajador del duque de Módena en Madrid, quien en una carta fechada el 19 noviembre y dirigida a su señor aporta noticias muy relevantes sobre el asunto que nos ocupa. En su misiva Testi informaba a Francesco I d'Este de que, por aquel entonces, los Monterreyes se habían cambiado de casa, de que su nueva residencia estaba situada en la plaza de Santo Domingo y de que acababan de ordenar la construc-

---

12 Pere Molas i Ribalta, "Juan Domingo de Haro y Guzmán, conde de Monterrey", en *Modernitas: estudios en homenaje al Profesor Baudilio Barreiro Mallón*, ed. Manuel García Hurtado, A Coruña, Universidade da Coruña, 2008, pp. 147-160.

13 Sobre la evolución de la propiedad véanse los estudios citados en la nota 5 de este trabajo.

ción de una galería en su casa-jardín del Prado Viejo de San Jerónimo que les iba a suponer un importante desembolso económico:

il conte di Monterey si muta di casa e fa una buonissima spesa per accomodarsi nella piazza di San Domingo, e nel giardino ch'egli tiene al Prado ha cominciata una fabbrica d'una galeria che gli costerà un secolo<sup>14</sup>.

Como demostraron el marqués del Saltillo<sup>15</sup>, Sagüés Azcona<sup>16</sup>, Lopezosa Aparicio<sup>17</sup> y más recientemente nosotros mismos<sup>18</sup>, el 13 de noviembre de 1638 el maestro de obras José de Almelda<sup>19</sup> se comprometió mediante una escritura formalizada ante el escribano Francisco de Cartagena a realizar importantes obras de mejora en la casa-jardín de los condes y a construir en la misma una galería *ex novo*<sup>20</sup>. Aunque Almelda ejecutó las obras, el verdadero responsable de la intervención y quien hizo las trazas de la misma fue el maestro más afamado del Madrid del momento, Juan Gómez de Mora, quien ya había trabajado en otras casas-jardín del Prado Viejo y realizado múltiples intervenciones en la Villa y Corte. Desde 1636 Gómez de Mora estaba algo menos ocupado pues ese año fue cesado en su cargo de maestro mayor de las obras del Alcázar y no volverá a su puesto hasta la caída de Olivares en 1643 por lo que a su vuelta de Italia Monterrey pudo

---

14 Carta de Fuvio Testi al duque de Módena, Madrid, 19 de noviembre de 1638, publicada en Fulvio Testi, *Lettere*, ed. Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, vol. III, carta 1345, p. 117.

15 Marqués del Saltillo, *op. cit.*, p. 71.

16 Pío Sagüés Azcona, *op. cit.*, pp. 111-120.

17 Lopezosa Aparicio, "La casa de los Monterrey", pp. 277-285; *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*, pp. 711-720 y *El Paseo del Prado de Madrid*, pp. 364-367.

18 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 61-117.

19 Sobre José de Almelda véase la voz realizada por Juan María Cruz Yábar en la *Guía de arquitectos* del Instituto de Estudios Madrileños (publicación *on line*): [https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio\\_page/a-4-jose-de-almelda/](https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio_page/a-4-jose-de-almelda/). Fecha de consulta: 2 de abril de 2021.

20 "Escritura que otorgó Joseph Almelda maestro de obras y otros sobre la obra del conde de Monterrey", Archivo Histórico de Protocolos notariales de Madrid (AHP-NM), prot. 3520, escribano Andrés de Cartagena, f. 457r-466v. Lopezosa Aparicio transcribió parcialmente el texto en su tesis doctoral, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*, documento 124 de su Apéndice Documental, pp. 1315-1322.

contar con él para su nuevo proyecto edilicio. Aquella fue la primera vez que Gómez de Mora trabajó para los condes pero no será la única pues, seguramente como consecuencia de su satisfacción con la obra realizada en su casa-jardín, recibió el encargo de ejecutar las trazas del convento de la Inmaculada Concepción de monjas agustinas recoletas fundado por los Monterreyes en Salamanca<sup>21</sup> frente a su magnífico palacio. Llama la atención el hecho de que Gómez de Mora fuera el maestro elegido por el conde pues es conocida su enemistad con Olivares<sup>22</sup>, de quien Monterrey, además de primo hermano, era cuñado por partida doble.

El referido contrato especificaba que para la realización de estas obras José de Almelda recibió unas trazas firmadas por don Manuel y por Gómez de Mora que debían de incluir una “planta de aguadas coloradas”, es decir, un plano de la intervención proyectada por el arquitecto que, desgraciadamente, hoy no se conoce. No nos detendremos demasiado en explicar la intervención realizada en la casa y en los jardines de la propiedad pues nos ocupamos de ello en otro lugar al que remitimos al lector interesado<sup>23</sup>, pero sí en la de la galería pues ello ayudará a entender mejor la descripción que de la misma hizo Juan Silvestre Gómez. A modo de resumen, las obras consistieron básicamente en la ampliación de la zona de vivienda ubicada en la parte oeste de la propiedad, en la mejora, reorganización y decoración de los jardines con fuentes y esculturas —muchas de las cuales fueron traídas de Italia por los condes—, en la remodelación completa y ampliación de la gruta ya existente y en la construcción de una galería en la zona que daba al Prado Viejo.

El contrato de obras tenía un apartado dedicado en su totalidad a la galería<sup>24</sup>. Según el mismo, sus cimientos serían de “mampostería de

---

21 La intervención de Gómez de Mora en el convento salmantino fue explicada por Ángela Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos / CSIC, 1983, pp. 112-115 y 179. Véase también su tesis doctoral, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pp. 299-307. Conviene recordar que Gómez de Mora realizó las trazas de otro importante edificio salmantino, el Real Colegio del Espíritu Santo, conocido como la Clerecía.

22 José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 105.

23 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 80-117.

24 AHPNM, prot. 3520, f. 461r.- 463v.



piedra de Carabanchel” y las paredes tendrían “una vara<sup>25</sup> de grueso” siendo hasta una altura de “dos pies”<sup>26</sup> de mampostería y por encima de ellos de “pilares de ladrillo con sus verdugos y tapias de piedra aceradas con cal” hasta llegar a los “diez y ocho pies” que era la altura que tendría la pared de la galería. El edificio tendría en su planta baja un total de “cinco puertas ventanas” siendo la central más ancha y alta que las laterales, si bien todas ellas permitían el acceso desde el interior de la galería al jardín. La anchura de esta puerta central era de “siete pies” mientras que las otras cuatro serían algo más pequeñas, de “seis pies”. Respecto a la altura de las puertas ventanas, debía ser la misma “que las ventanas que hoy miran al Prado”. Por tanto, se aprovechó para la construcción de la galería la pared ya edificada que servía de separación entre el Prado y la propiedad y que haría de fachada de la galería hacia el Prado Viejo.

Las vigas del techo debían ser “labradas de bovedillas de quarta<sup>27</sup> y sexma<sup>28</sup> y de largo veinte y cuatro pies unas y otra de veinte y cinco”, que sería en realidad la medida del ancho de la galería. Así, en el contrato se indica la altura de las paredes de la galería (18 pies) y la anchura de la misma (25 pies) pero no su longitud, seguramente porque esta estaba bien definida pues sería la de la pared ya edificada que separaba la propiedad del Prado Viejo. Sobre las paredes se asentaría el armazón de madera que sostendría la cubierta de la galería que debía de ser a dos aguas. Bajo el armazón estaba la segunda planta de la galería, a modo de desván. La cubierta del edificio debía incluir un total de “ocho buardas” o bohardillas, muy típicas en la arquitectura madrileña de la época, de las cuales tres se situarían en la vertiente que daba al Prado Viejo y las otras cinco en la que daba al jardín. Seguramente, cada una de las cinco buhardillas que daban al jardín se situaban justo encima de las puertas-ventanas de la planta baja, dando así un aspecto uniforme a esta fachada. Una de esas buhardillas, no se especifica cuál, debía de ser más ancha “para subida de la escalera”. Respecto a las buhardillas que daban al Prado, es probable que la central se situara sobre la puerta principal de la planta baja que debía de quedar en el centro mismo

---

25 La vara castellana equivale a 84 cm.

26 Un pie castellano equivale a 28 cm.

27 La cuarta equivale a 20 cm.

28 La sexma equivale a 14 cm.

de la galería y las otras dos estarían próximas a los extremos. En cuanto al tejado de la galería, debía de cubrirse con “teja de Torrejón u de Velilla”.

Asimismo, en el contrato de obras se especificaba que “por la parte de adentro” de la galería se debían “romper ocho nichos”, cuatro “en la pared que mira al Prado” y otros cuatro en la “pared nueva”, es decir, en la que daba al jardín. Los “nichos” u hornacinas tendrían una anchura de “una vara” y una altura de “siete pies” y el suelo de los mismos “se pondría al alto que Su Excelencia mandare para que las figuras”, es decir, las esculturas que se colocarían en ellos, “queden al alto que convenga”. Este apartado del contrato indica que el conde estaba muy al tanto del proceso de construcción de la galería. Si tenemos en cuenta que la estatura del conde era bastante escasa, como indican varios testimonios de la época<sup>29</sup>, los nichos no debieron colocarse a demasiada altura. Por otro lado, en el interior se colocarían tres tabiques “para la división de la galería”. El tabique de la “pieza” y el de la “entrada” debían ser “entramados con madera” y en ellos se debían “sentar las puertas y alacenas que se demuestran en la dicha planta”, es decir, en la planta de la galería realizada por Juan Gómez de Mora que no conocemos. Por su parte, las ventanas de la galería que daban al jardín debían estar “enrasadas y con los mismos herrajes y clavazón” que tenían las de la pared que daba al Prado y las puertas “grandes y pequeñas” del interior debían ser de tableros de madera de nogal como las que debían ponerse en la zona de vivienda ubicada al otro lado del jardín. Además, “toda esta pieza, su entrada y aposento al fin de ella”, es decir, las tres estancias en las que se dividía la galería<sup>30</sup>, debían ser jaharradas de cal y blanqueadas “en la forma ordinaria” debiéndose dar aceite a las “maderas y cercos de los postigos y ventanas”. Así, los muros del interior de la galería eran completamente blancos, tal y como refiere Silvestre Gómez en el verso 79 del poema: “La blanca nieve sus paredes visten”. En cuanto a los suelos, la “galería y aposento al fin de ella” se solarían con “ladrillo de To-

---

29 En un manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), se indica que el conde tenía una “statura di pigmeo”, Mss. X.B.51, f. 4 v; y Casiano dal Pozzo indicó en su diario que don Manuel era “piccolo assai di statura”. Véase *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi, Madrid, Doce Calles-Fundación Carolina, 2004, pp. 263-264.

30 Esos espacios eran la “galería”, la “pieza” y la “entrada” AHPNM, prot. 3520, f. 462r.

ledo y chapar de dos cintillas de azulejo y un ladrillo”. Toda la galería tenía una altura ligeramente superior a la del jardín, concretamente “una grada más”, de modo que para salvar el desnivel debía de colocarse un escalón de piedra berroqueña en cada una de las cinco puertas ventanas que tenía la fachada que daba al jardín. Los escalones serían de “media vara de ancho” y de “siete pies” de largo, salvo el de la puerta ventana central que, al ser más ancha que las otras cuatro, tendría ocho pies. Además, debía de existir un “pasillo” que iría desde “el Prado al jardín por delante de la galería”, que debía blanquearse “como lo demás” y cuyo suelo se tenía que “empedrar con piedra menuda”, siendo los “rodapiés” de “yeso negro labrado”.

Por otro lado, la galería tendría una escalera “secreta” que llevaría desde ese “pasillo” ubicado delante de la fachada “a los desvanes”. Esta escalera permitiría la subida al piso superior donde, como ya se indicó, una de las buhardillas era algo más ancha que las otras cinco para poder albergarla. Asimismo, se colocaría un bordillo o sardinel “de ladrillo con dos filetes” tanto en la parte del Prado Viejo como en la del jardín. En el contrato que venimos comentando se especificaba que las ventanas existentes en la pared de la galería que daba al Prado Viejo se debían arreglar y cubrirse con rejas hechas al modo de la que ya existía, que, según Silvestre Gómez eran “vistosas” (v. 39). Por las obras realizadas en todo el conjunto de la propiedad José de Almelda recibiría 6.600 ducados<sup>31</sup>.

Evidentemente, estas obras afectaron también a los jardines que fueron ampliamente remodelados por el maestro de cantería Miguel Collado. Dichas obras fueron medidas el once de septiembre de 1639 por Pedro de la Peña y Domingo de la O, “maestros de obras y alarifes de esta Villa de Madrid”<sup>32</sup>. La intervención en los jardines consistió, fundamentalmente, en la colocación de algunas escaleras y pasamanos y en una remodelación completa de la gruta que existía en el jardín. Además, en la escritura se especificaba que se debían de acondicionar unas antiguas columnas y colocar sobre los capiteles de las mismas unas esculturas que representaban a emperadores romanos<sup>33</sup> y a las que se refirió Juan Silvestre

---

31 AHPNM, prot. 3520, f. 461r- 467v.

32 AHPNM, prot. 3965, escribanía de Mateo Camargo, 11 de septiembre de 1639, *apud* Lopezosa Aparicio, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*, pp. 719-720 y *El Paseo del Prado de Madrid*, p. 367.

33 AHPNM, prot. 3965, escribanía de Matero Camargo, 11 de septiembre de 1639.

Gómez en su descripción de la galería (vv. 115-120). Como bien recordó Lopezosa Aparicio, esta gruta debe ponerse en relación con los jardines manieristas italianos y, en concreto —salvando las distancias— con los de Bomarzo en Viterbo o con los de Boboli en Florencia<sup>34</sup>. Don Manuel conocía bien éstos últimos pues se detuvo en Florencia tanto en 1622 como en 1638, durante sus viajes de vuelta a Madrid y sabemos con certeza que, al menos durante su estancia en la ciudad del Arno en 1622, los visitó.

Los jardines de la propiedad se organizaban en dos alturas y estaban unidos por medio de una gran escalera de dos tiros entre los cuales se situaba la gruta. Un huerto y diferentes variedades de árboles frutales, plantas y flores eran adorno vivo del jardín que incluía también otras construcciones como un estanque, un aviario o pajarera, varias fuentes y diferentes esculturas. Gracias a la *Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira* fechada en 1656 (Fig. 4) conocemos el aspecto aproximado que tenía la propiedad en torno a aquella fecha, si bien, debemos indicar que en el plano no se representan con demasiada precisión todos los elementos que la componían pues no se aprecian, por ejemplo, las escaleras que separaban el jardín alto y el bajo y tampoco la gruta ni las esculturas, aunque sí algunas de las fuentes y los diferentes cuadros en que se dividía.

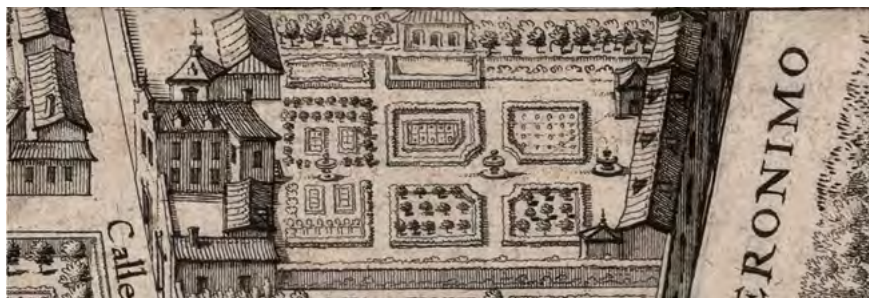


Fig. 4. Pedro Texeira, *Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira*, 1656. Detalle de la casa-jardín de los condes de Monterrey en el Prado Viejo de san Jerónimo tras las obras comenzadas en 1638.

---

Lopezosa Aparicio, aporta la transcripción del documento en el doc. 126 del Apéndice Documental (pp. 1345-1346) de su tesis *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital*.

34 Lopezosa Aparicio, “La casa de los Monterrey”, p. 282.

Todo el conjunto de la propiedad fue descrito en verso por el bachiller Juan Silvestre Gómez quien, en el arco temporal comprendido entre el 31 de marzo de 1639 —fecha en que debían de finalizar las obras según se estipulaba en el referido contrato firmado el 13 de noviembre de 1638— y el 22 de diciembre de ese año —cuando don Pedro Calderón de la Barca aprobó el libro<sup>35</sup>— pintó en versos preñados del *estilo culto* de signo latinizante promovido por Góngora<sup>36</sup> la morada de los Monterreyes. Lo hizo en su libro titulado *Jardín Florido del Excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes* que salió de las prensas madrileñas de Pedro Tazo en 1640. Pensamos que la idea de perpetuar mediante un texto publicado el aspecto y características de aquella residencia y sus jardines fue del conde quien quizá encargó la descripción de su casa-jardín al autor —su “criado y capellán”<sup>37</sup>—, si bien es posible que el vate la hiciera por su cuenta con el ánimo de satisfacer a su señor, a quien dedicó la obra. Sea como fuere, lo cierto es que los 762 versos estructurados en 127 estrofas que siguen la forma métrica de la sextina narrativa hicieron inmarcesible aquel efímero jardín barroco hoy desaparecido.

En los apartados siguientes analizaremos con detalle una parte de aquel conjunto edilicio, la galería ubicada en el extremo este de la propiedad y lo haremos a través de la descripción realizada por Juan Silvestre Gómez, del contrato de obras al que hemos hecho alusión y de diferentes inventarios y tasaciones de bienes de los sextos y séptimos condes.

## 2. LA DESCRIPCIÓN DE LA GALERÍA POR JUAN SILVESTRE GÓMEZ

Como paso previo y necesario para analizar la descripción de la galería realizada por Juan Silvestre Gómez en su *Jardín florido del Excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes*, en este apartado reproducimos la totalidad de la misma incluida entre las estrofas VII y XXIII (vv. 37-138)

---

35 Así se indica en los preliminares de la obra de Silvestre Gómez.

36 Sobre Góngora y el estilo culto, véase Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016.

37 Dedicatoria al conde de Monterrey, en Juan Silvestre Gómez, *Jardín Florido del Excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes*, Madrid, Pedro Tazo, 1640.

del poema, basándonos para ello en la edición crítica del texto publicada recientemente<sup>38</sup>:

## VII

Su bella galería resplandece  
con lustrosa pared, en quien ofrece  
en pórticos del Sol rejas vistosas  
a las ninfas hermosas 40  
con verdes celosías y por ellas  
cielos permite, recibiendo estrellas.

## VIII

Así mismo ventanas con sus puertas  
responden al jardín y, estando abiertas,  
divisa el bello Prado desde afuera 45  
la rica Primavera,  
que en presencia de Flora y de Pomona  
de verdes esmeraldas se corona.

## IX

Seis veces veinte pies tiene de largo  
la sala por de dentro, sin embargo 50  
de una pieza que el paso manifiesta  
de la bella floresta  
con puertas a la misma Galería  
donde muere la noche y nace el día.

## X

Sobre esta pieza mira otro aposento 55  
el erizado Bóreas, dando asiento  
a personas que estiman —recogidas—  
no ser reconocidas

---

38 La misma se incluye en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 216-218.

y aquí pueden, no siendo manifiestas,  
en ocasión precisa ver las fiestas. 60

XI

Por la parte del Austro se anticipa  
con puerta que del Prado participa  
otro bello retrete más vistoso,  
Retiro venturoso  
para su majestad y no me admiro 65  
que de aquí procediese el Buen Retiro.

XII

Parto dichoso es suyo el que gigante  
acredita el poder del gran Atlante,  
autor de su fortuna y bien colijo  
que es más que el padre el hijo; 70  
mas el ser glorioso es bien le cuadre  
porque es gloria el buen hijo de su padre.

XIII

Vuelvo a la sala principal, a donde  
con igual proporción se corresponde  
altura y latitud a su largueza, 75  
cuya grande belleza  
con adorno admirable causa empeño  
de eternas alabanzas a su dueño.

XIV

La blanca nieve sus paredes visten  
y con vistosos cuadros se revisten 80  
de precio y de valor, cuyos pinceles  
—venciendo los de Apeles—  
en sucesos humanos y divinos  
objetos representan peregrinos.

XV

Con figuras algunos tan activas 85  
en acciones tan propias y atractivas  
que suspenden y elevan los sentidos  
en ellas divertidos,  
que es al fin la pintura —en lienzo o tabla—  
muda poesía que sin lenguas habla. 90

XVI

Julio César, Augusto, Otón, Vitelio,  
Tiberio, Vespasiano y Marco Aurelio  
con su mujer Faustina y los mejores  
de Roma emperadores  
son adorno vistoso a las dos piezas, 95  
esculpidas en jaspe sus cabezas.

XVII

Varones que en el orbe florecieron  
y eternizar su nombre merecieron  
por sus hechos, valor, ingenio raro  
en mármoles de Paro, 100  
entre sillas, escaños y bufetes  
acompañan la sala y los retretes.

XVIII

De admirable grandeza un cristal puro,  
brillante girasol en blanco muro,  
de la parte que al Austro se dilata, 105  
más hermosa retrata  
la galería toda y quien le mira  
cuanto deja detrás delante admira.



XIX

Una mesa de jaspes ochavada,  
de notable artificio, matizada 110  
con joyas infinitas, reverbera  
en medio de esta esfera,  
por quien pasan las Auras matutinas  
a una calle de fuentes peregrinas.

XX

Adornan los umbrales de una puerta, 115  
espejo del jardín y de la huerta,  
en dos columnas dos emperadores  
y a las plantas y flores  
cada cual en su frente representa  
arboles del sol cuando se ausenta. 120

XXI

De jaspe negro y blanco fabricada,  
la diosa de la fruta, levantada  
en un gran pedestal a man derecha,  
del puesto satisfecha,  
a su dueño convida con sus bienes, 125  
ofreciendo coronas a sus sienas.

XXII

De bruñido alabastro, en la siniestra,  
un gladiator valiente se demuestra,  
empresa del gran Hércules tebano  
que con la espada en mano 130  
a Pomona defiende su tesoro,  
guardando el árbol de los pomos de oro.

XXIII

Igual capacidad en los confines  
a dos torres ofrecen dos casines  
que en alfombras descubran de los montes        135  
dorados horizontes  
y argentados parezcan mirabeles  
con los rayos del sol sus chapiteles.

3. *ANÁLISIS DE LA GALERÍA Y DE SU DECORACIÓN*

Como acabamos de exponer, el autor dedica un total de 96 versos (vv. 37-132) de su *Jardín Florido* a describir la “bella galería” (v. 37) y otros 6 más a las dos edificaciones (casines) situadas en los extremos de la misma que daban a la parte del jardín (vv. 133-138).

Comienza la descripción de la galería con la fachada situada al Este, la que daba al Prado. En estos primeros versos dedicados al edificio el vate resalta la importancia de la luz del sol que, por la mañana, haría de ella una “lustrosa pared” (v. 38), convertiría en “pórticos de sol” los marcos de las ventanas y de las puertas realizados en piedra y en “rejas vistosas” (v. 39) las que protegían las ventanas tras las cuales existían unas “verdes celosías” (v. 41) que dejaban pasar la luz hacia el interior de la galería. Además, esas celosías pintadas de verde también permitirían a las personas que estuvieran dentro ver, a través de ellas, el cielo y recibir “estrellas” (v. 42). Suponemos que estas celosías debían tener una decoración de motivos decorativos geométricos en forma de estrella que permitían el paso de la luz, de manera que la misma penetraría en el interior de la galería dibujando esas formas que, posiblemente, harían alusión a las estrellas del escudo de los Fonseca.

Tras ello, indica el poeta que la fachada oeste de la galería, que daba al jardín, tenía “ventanas con sus puertas” (v. 43) que, en este caso, carecían de rejas y permitían el acceso al jardín desde el interior de la galería. Como vimos, de las cinco puertas-ventanas de la fachada del jardín, cuatro medían “seis pies de ancho” (1,68 metros), siendo la situada en medio de las mismas algo más grande, de “siete pies” (1,96 metros)<sup>39</sup>. Sabemos que las

---

39 AHPNM, protocolo 3520, f. 461v.

ventanas de la fachada de la galería que daban al jardín eran de madera<sup>40</sup> y, seguramente, estaban pintadas de color verde, al menos en su parte exterior, al igual que las celosías colocadas tras las ventanas que daban al Prado Viejo y que las ventanas de la zona de vivienda ubicada en el otro extremo del jardín<sup>41</sup>, estableciéndose así una unidad cromática en todas las ventanas de los edificios que conformaban la propiedad y dando un aspecto homogéneo al conjunto de los mismos, acorde con el color predominante en el jardín. Esas puertas-ventanas que daban al jardín, “estando abiertas” (v. 44), permitían, si las que daban al Prado Viejo también lo estaban, divisar desde el mismo “la rica Primavera” (v. 46) que era el jardín del conde, un lugar que, en presencia de otros dos númenes, Flora (la diosa de las flores) y Pomona (la de los huertos), se corona de verdes esmeraldas (vv. 47-48). Estos versos no son simplemente una metáfora del aristocrático jardín protegido por Primavera, Flora y Pomona, sino que se dedican, en parte, a una escultura que existía en la galería y a la que más adelante el vate volverá a referirse. Se trata de una estatua de Pomona que debía portar una corona entre sus manos y que estaba situada junto a la puerta principal de la galería que daba hacia el jardín (vv. 121-126, *vide infra*).

El poema continúa apuntando la longitud total del edificio: “seis veces veinte pies tiene de largo / la sala de por dentro” (vv. 49-50). Así, la galería tenía según Silvestre Gómez 120 pies de largo lo que equivale a 33,60 metros de longitud. La afirmación del poeta se ve refrendada por la Planimetría de Madrid realizada en la segunda mitad del siglo XVIII que indica que la casa número 5 de la manzana 273 que se corresponde con esa parte de la propiedad tenía 121 pies de ancho. Sin embargo, nada dice Silvestre Gómez de la altura ni de la anchura de la galería, si bien, como ya indicamos, aquella era de 18 pies (5,04 m.) y esta de 25 (7 m.)<sup>42</sup>.

Los siguientes versos (vv. 51-60) se dedican a una de las tres piezas de la galería, seguramente la de menor tamaño, que estaba comunicada con el jardín a través de una puerta y con la sala principal a través de otra (“de

---

40 Esas ventanas estaban realizadas en madera de pino y “tablero de lo mismo”, AHP-NM, prot. 3520, f. 463r.

41 El v. 367 del poema (“De verde ventanaje guarnecido”) se refiere al color de las ventanas de la zona de vivienda de los condes, ubicada en el la parte alta de la propiedad.

42 AHPNM, prot. 3520, f. 461v.

una pieza que el paso manifiesta / de la bella floresta / con puertas a la misma Galería”, vv. 51-52). Además, en el 54 el autor desvela la orientación este-oeste que tenía el edificio al indicar que en el mismo “muere la noche y nace el día”. Esta sala debía tener sobre ella, en el piso superior (“sobre esta pieza mira otro aposento”, v. 55), otro “aposento” que daba al “erizado Bóreas” (v. 56), es decir, al norte. Este espacio ubicado en el piso superior daba “asiento” (v. 56) “a personas que estiman —recogidas— / no ser reconocidas / y aquí pueden, no siendo manifiestas, / en ocasión precisa ver las fiestas” (v. 57-60). Según se desprende de la descripción proporcionada por Silvestre Gómez, desde las ventanas de esta sala —las de las buhardillas a las que hicimos alusión— de la planta superior las personas que quisieran pasar inadvertidas podrían ver las fiestas o celebraciones que podían tener lugar tanto en el Prado Viejo como en el propio jardín. Se trataría, sin duda, de personas cercanas a los condes como los Olivares e incluso los reyes, quienes habían estado en la propiedad en varias ocasiones<sup>43</sup>.

Tras referirse a la primera de las tres salas, pasa a describir brevemente la segunda (vv. 61-66), ubicada en la “parte del Austro” (v. 61), es decir, en la parte sur, en el extremo opuesto del edificio. Así, la de mayor tamaño quedaría en medio de estas dos pequeñas salas ubicadas en los extremos del edificio. Esta segunda sala situada en la parte sur tenía una puerta que daba al Prado (“con puerta que del Prado participa”, v. 62) y era “otro bello retrete<sup>44</sup> más vistoso” (v. 63) que el primero (el ubicado en la parte norte) y “Retiro venturoso / para su magestad y no me admiro / que de aquí procediese el Buen Retiro” (vv. 64-65).

Después de entretenerse durante unos versos en el monarca (vv. 66-73), el autor vuelve a la descripción de la sala más amplia de la galería (“vuelvo a la sala principal”, v. 73), la ubicada en medio de las otras dos, de la que se ocupará en los versos siguientes (vv. 73-131). Sobre la disposición de las tres salas de la galería, debemos hacer ahora referencia al documento de compra de la propiedad de los Monterreyes por la Real Congregación de San Fermín de los Navarros fechado el 22 de abril de 1744, ya que aclara la distribución de las mismas: “hacia la parte del Prado hay

---

43 Sobre ello véase lo indicado en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 75-79.

44 Covarrubias define “Retrete” como “el aposento pequeño, y recogido en la parte más secreta de la casa, y mas apartada, y assi se dixo de retro”, Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 11.

una galería y dos piezas a los extremos, que la una es la primer entrada”<sup>45</sup>.

Según Silvestre Gómez la altura y la anchura de esta “sala principal” tenían la misma proporción que su longitud (“con igual proporción se corresponde / altura y latitud a su largueza”, vv. 74-75). Este singular espacio de “grande belleza” (v. 76) y “adorno admirable” (v. 77) era el más ricamente decorado de toda la galería a juicio del vate y el que, según él, causaría “empeño / de eternas alabanzas a su dueño” (vv. 77-78).

Tras ello se detiene el autor en describir, en un admirable ejercicio de écfrasis o trasposición del arte<sup>46</sup>, el aspecto interior de la sala principal y su decoración. “La blanca nieve sus paredes visten” (v. 79) dice el poeta al referir la albura de los muros de la estancia, afirmación que, como se indicó, se ve refrendada por el contrato de obras. Esas blancas paredes se revestían de “vistosos cuadros” (v. 80) “de precio y de valor” (v. 81) en los que estaban representados “sucesos humanos y divinos / objetos” (vv. 83-84). En algunas de esas pinturas aparecían figuras “tan activas / en acciones tan propias y atractivas / que suspenden y elevan los sentidos / en ellas divertidos”. Cierra el literato esta escueta referencia a las pinturas de la colección del conde que colgaban de los muros de la galería indicando “que es al fin la pintura —en lienzo o tabla— / muda poesía que sin lenguas habla” (vv. 89-90). Con ello Silvestre Gómez no hace sino reproducir, con una breve alteración, la conocida sentencia de Simónides de Ceos que había sido transmitida por Plutarco en sus *Moralia* y que fue recordada con frecuencia por diversos escritores de nuestro Siglo de Oro: “La pintura es poesía muda, la poesía es pintura elocuente”<sup>47</sup>. Más adelante, hará otra magra referencia a las pinturas que colgaban de los muros de la zona de vivienda ubicada al otro lado del jardín: “Dejo de referir la gran belleza / en balcones y rejas, la riqueza / de colgadores, cuadros y ornamentos / en salas y aposentos, / que no se atreve con tan corta pluma / ingenio débil a tan grande suma” (vv. 373-378).

Afortunadamente, los inventarios y tasaciones de los bienes del conde y de la condesa de Monterrey suplen el silencio del poeta y nos permiten conocer la disposición de las pinturas en cada una de las tres salas de la ga-

---

45 AHPNM, prot. 15.223, f. 302.

46 En torno a ese tipo de nexo inter-artístico, remitimos a la sugerente monografía de Ponce Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.

47 *Apud* Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 244.

lería, si bien, resulta imposible identificar la gran mayoría de ellas debido a las breves descripciones que se hicieron de las mismas. El inventario<sup>48</sup> y la tasación de las pinturas del conde<sup>49</sup> realizados a su muerte, acaecida el 22 de marzo de 1653, indica que sus pinturas se conservaban tanto “en las casas del conde” —probablemente en la zona de vivienda cuya fachada daba a la calle del Árbol del Paraíso— como en el “jardín”. El 22 de abril de 1653 se inventariaron las “pinturas del jardín”<sup>50</sup>, donde se encontraban casi la mitad de las pinturas inventariadas; se trataba, sin duda, de las que colgaban de los muros de la galería. Al hacer el inventario sus autores comenzaron por la “sala primera”<sup>51</sup> continuaron por la “2ª Sala”<sup>52</sup> y finalizaron su trabajo en la “Sala vieja”<sup>53</sup>, dispuesta entre las otras dos. Es de suponer que quienes hicieron el inventario siguieron en su realización el recorrido habitual que realizaban las personas que visitaban la galería y que fue el mismo que realizó Silvestre Gómez en su descripción, es decir, primero uno de los retretes, después el otro ubicado en el otro extremo del edificio y, finalmente, la sala principal que quedaría en medio de ambos. Probablemente en la redacción del inventario participaron, al menos, dos personas, una que describiría lo que veía y que no era otro que el pintor Antonio de Pereda<sup>54</sup>, y otra que apuntaba lo que este dictaba. Seguramente quien escribía estaba sentado en una silla y se apoyaba en una mesa

---

48 El inventario de pinturas se conserva en AHPNM, prot. 7684, f. 291-302r.

49 La tasación de las pinturas en AHPNM, prot. 7684, f. 332r.-350v. Alfonso E. Pérez Sánchez analizó este inventario y la tasación de las pinturas en su estudio “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174 (1977), pp. 417-459. La tasación fue realizada por el pintor Antonio de Pereda los días 5, 6, 7 y 9 de mayo de 1653. Burke y Cherry se refirieron a la colección y publicaron el inventario y la tasación de las pinturas realizado a la muerte del conde así como la tasación de las de la condesa, Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, I, 1997, pp. 146-149, 501-520 y 529-532. A pesar de que tanto el inventario como la tasación han sido publicados, preferimos seguir en este estudio el documento original conservado en el AHPNM.

50 AHPNM, prot. 7684, f. 298r-302v.

51 AHPNM, prot. 7684, f. 298r-298v.

52 AHPNM, prot. 7684, f. 298v-299v.

53 AHPNM, prot. 7684, f. 299r-302v.

54 En AHPNM, prot. 7684, f. 343r, se indica que el pintor Antonio de Pereda, después de haber hecho el inventario de las pinturas realizó también la tasación de las mismas.

que, entendemos, formaban parte del mobiliario de la galería, realizando así la breve descripción de las pinturas. Una vez finalizado, el inventario fue firmado por uno de los servidores del conde, Ario Dante Petrarca, quien quedó a cargo de los bienes, siendo testigos del acto Miguel Sotelo y Francisco de Ochoa, criados de don Manuel<sup>55</sup>. En la “sala primera”, se inventariaron 17 pinturas, en la “2ª Sala” 31 y en la “Sala bieja” 98, de modo que cuando se hizo el inventario a la muerte del conde, de las paredes de la galería colgaban nada menos que 146 pinturas<sup>56</sup> mientras que en la zona de vivienda se inventariaron otras 148<sup>57</sup>. Si tenemos en cuenta que la galería tenía 120 pies de largo, las 146 pinturas debían disponerse, como era habitual en la época, ocupando la práctica totalidad de los muros de las salas. Pensamos, por la descripción de Silvestre Gómez y por el hecho de que según el inventario el mayor número de pinturas estaba en la “Sala bieja”, que las dos primeras salas eran los “retretes” a los que se refiere en el verso 102 del poema, mientras que la “sala principal” indicada en el verso 73 se corresponde con la “Sala bieja” del inventario.

Como queda dicho, en la denominada “sala primera” se inventariaron 17 pinturas de las que dos eran retratos del rey y de la reina realizados por Velázquez<sup>58</sup>, seis pinturas religiosas<sup>59</sup>, dos paisajes realizados en tabla (uno de ellos redondo), una pintura mitológica<sup>60</sup> y, por último, aparecen “seis cabezas de Eugenio”, quizás estudios de cabezas o retratos realizados por el pintor Eugenio Cajés. Las pinturas de esta sala alcanzaron precios

---

55 AHPNM, prot. 7684, f. 302v.

56 Al igual que sucede con las pinturas inventariadas en la zona de vivienda, no todas las pinturas de la galería tienen una entrada individualizada en el inventario sino que, en algunas de ellas, se describen en una única entrada varias como, por ejemplo, las “dos pinturas de Rey y Reina de mano de Velázquez” que aparecen en la Sala Primera (f. 298r).

57 El resto del inventario de las pinturas del conde correspondiente a la zona de la vivienda recoge 148 pinturas, 11 “láminas” (pinturas realizadas en cobre o tal vez estampas) y 6 “dibujos”, AHPNM, 7684, f. 291v-298r.

58 “Primeramente dos pinturas de Rey y Reyna de mano de Velázquez”.

59 Una Magdalena, una Adoración de los Reyes Magos “en bosquejo blanco y negro”, un San Jerónimo “copia de Joseph de Rivera”, un San Francisco en oración, una Verónica y una “imagen de nuestra Señora Antigua con el niño Jesús en su caja con puertas embutido en nácar”.

60 “Una pintura de Andrómeda en tabla”.

modestos en la tasación, siendo los más elevados los 1000 reales de los dos retratos de Velázquez (500 cada uno) del rey y de la reina<sup>61</sup> o los 550 de un “San Francisco en oración”<sup>62</sup>.

Las 31 (y “una lámina del Santo Rey don Fernando”) de la “2ª Sala” también pueden agruparse en géneros diferentes como la pintura de frutas<sup>63</sup>, el bodegón<sup>64</sup>, la pintura religiosa<sup>65</sup>, el paisaje<sup>66</sup>, la pintura mitoló-

---

61 AHPNM, prot. 7684, f. 343r. No se indica en el inventario si se trataba de un retrato de la reina Isabel de Borbón o de Mariana de Austria. Es posible que en origen se colgara en la galería un retrato de la reina Isabel ya que la galería fue decorada antes de su muerte y del advenimiento al trono de la reina Mariana, pero parece lógico pensar que fuera sustituido por un retrato de la nueva reina y que ese sea el que aparece en el inventario. Para Pérez Sánchez eran retratos de busto y el de la reina representaría a Mariana de Austria, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, p. 446.

62 AHPNM, prot. 7684, f. 343r-v.

63 “Dos fruteros”, “un frutero con un pastel” y “dos bufetes pequeños” que en la tasación aparecen como “dos fruteros pequeños”, AHPNM, prot. 7684, f. 344r.

64 “Un quadro que llaman bodegón de dos bars”.

65 “Un cuadro de San Buenaventura con cornisa dorada orando con dos ángeles”, “una pintura de san Juan en tabla”, “un pintura de la Piedad con Nuestra Señora”, “una pintura de san Francisco puesto en oración delante de un Santo Cristo”, “una pintura de nuestra Señora antigua en tabla”, “una Santa Águeda martirizándola que está atada en una encina”, “una pintura en tabla de la Magdalena en carnes”, un “nacimiento”, una Virgen con el Niño, san Joaquín y santa Ana, una “Magdalena”, otra Virgen con el Niño, san Joaquín y santa Ana, otra “Magdalena”, un “San Gerónimo arrodillado”, una Virgen con el Niño “san Joseph y San Juan de tres cuartas” con marco de madera que es copia de Rafael”, un “Santo Cristo de medio cuerpo a la antigua con la cruz a cuestas”, un “Santo Domingo con una azucena en la mano y un perro con el hacha en la mano” y “un quadro de san Genaro y el incendio de Roma”. Respecto a esta última pintura debemos advertir que quien realizó el inventario se confundió ya que se trataba, sin duda, de una representación de San Jenaro con una vista de Nápoles y la erupción del Vesubio de 1631. En la tasación de las pinturas aparece como “San Genaro y el incendio de Soma”, refiriéndose al monte de Soma o Vesubio. Alcanzó una tasación de 350 reales y, muy probablemente, sea el magnífico *San Jenaro* de José Ribera conservado hoy en el crucero de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Salamanca fundada, junto al convento adyacente, por los condes.

66 “Un paisito pequeño”.



gica<sup>67</sup>, el retrato<sup>68</sup>, las marinas<sup>69</sup>, las vistas de lugares<sup>70</sup>, y otra de difícil clasificación, “una pintura de un músico de parte de noche”<sup>71</sup>.

De todas las pinturas de esta segunda sala la que alcanzó un mayor precio, bastante por encima del resto y seguida muy de lejos por un San Buenaventura que se tasó en 500 reales, fue un “cuadro grande de una fábula con una mujer, dos niños y un hombre conbertido en rrana”, valorado nada menos que en 2750 reales<sup>72</sup>. Hace algunos años se identificó esta pintura con la soberbia *Fábula de Latona* o *Latona convierte a los campesinos de Licia en ranas* del pintor genovés Orazio de Ferrari<sup>73</sup> (Fig. 5), cuadro excepcional por su calidad, asunto y dimensiones<sup>74</sup>; y también por el hecho de ser una de las pocas obras firmadas por el artífice<sup>75</sup>. Debió de venderse en almoneda a la muerte del conde en 1653, pues en la tasación de los bienes de la condesa, realizada en febrero de 1654<sup>76</sup>, ya no aparece, al igual que buena parte de las que conformaron la colección de don Manuel. En el 2005 el cuadro de *Latona* de Orazio de Ferrari apareció en el mercado español del arte<sup>77</sup>, proveniente de la colección de los duques del

---

67 “Un cuadro grande de una fábula con una mujer, dos niños y un hombre conbertido en rrana”, “un cuadro grande de Europa con el toro”.

68 “Un cuadro de “una mujer” y otro “de una mujer flamenca”.

69 “Dos marinejas”.

70 Una vista de “la ciudad de Benecia”, “un cuadro pintado en el puerto de Cádiz grande”.

71 *Ibidem*, f. 298v-299v.

72 Pérez Sánchez identificó el tema representado en la pintura y destacó el elevado precio que alcanzó en la tasación, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, p. 448.

73 Sobre la pintura véase Elena De Laurentiis, “Latona convierte en ranas a los campesinos de Licia”, en *Maestros del Barroco Europeo*, coord. Adriana Fernández, Madrid, Coll & Cortés, 2005, pp. 84-86; y los estudios contenidos en *La favola di Latona di Orazio de Ferrari. Il ritorno di un capolavoro. Con aggiunte al catalogo del pittore*, ed. Anna Orlando, Genova, Sagep Editori, 2016, especialmente el de Piero Boccardo, titulado “Le rane del conte di Monterrey” (pp. 31-39). Agradezco a Piero Boccardo el haberme facilitado una copia de su estudio.

74 La pintura tiene unas dimensiones de 193 x 261 cm.

75 En el cayado sostenido por el campesino de la izquierda de la pintura aparece escrito: “HORAT. FERRAR. GENO”.

76 AHPNM, prot. 7684, f. 861r-866v.

77 La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte autorizó la salida de la pintura del territorio español en el año 2008 y, de nuevo, en 2016, apareciendo después en el mercado del arte internacional.

Infantado, donde se conservaba desde antiguo. La procedencia española de esta pintura y la descripción del inventario de Monterrey permiten suponer que la obra del pintor genovés sea la de la colección del conde.



Fig. 5. Orazio de Ferrari, *Latona convierte a los campesinos de Licia en ranas*, Óleo sobre lienzo, 193 x 261 cm. Colección particular.

El asunto, no raro, pero tampoco demasiado habitual en la pintura del *Seicento* italiano, proviene del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, que relata cómo Latona, huyendo de la ira de Juno, llegó a la región de Licia. Allí, sedienta tras un largo peregrinar, se acercó junto a sus hijos gemelos Apolo y Diana —fruto de su relación con Júpiter— a beber a una laguna. En la orilla se encontró a unos campesinos que, a pesar de sus súplicas, se lo impidieron, ensuciando la pequeña laguna al mover el lodo del fondo de la misma. Ante tal comportamiento y la prepotencia de los campesinos, la diosa les condenó a vivir eternamente en la laguna, convirtiéndoles en ranas, siendo precisamente el momento de la metamorfosis el representado por el pintor en este magnífico lienzo. Sin duda, la fábula tenía una intención moralizante y probablemente un trasfondo cristiano relacionado con una de las siete obras de misericordia: la de dar de beber al sediento. La obra de Orazio de Ferrari alcanzó cierta fama en la época, pues llegó a

ser descrita en un interesante ejercicio de écfrasis por Luca Assarino en su libro titulado *Riguagli di Cipro* publicado en Bolonia en 1642<sup>78</sup>. Boccardo piensa que el lienzo fue comprado por Monterrey en Génova cuando se detuvo en la ciudad en su viaje de vuelta de Nápoles<sup>79</sup>. Efectivamente, si esta pintura es la de la colección de Monterrey, como nos parece, el conde debió de adquirirla en Génova en su viaje de vuelta a Madrid donde permaneció por diferentes motivos entre finales de febrero y el 2 de julio de 1638<sup>80</sup>, por lo que Assarino debió de ver la pintura que describió en su libro publicado en 1642 antes de que esta fuera enviada a España.

En relación al asunto representado en la pintura no podemos dejar de referir el pasaje de la *Felsina Pittrice* de Malvasia en el que se recoge que entre las pinturas inventariadas en el estudio de Guido Reni tras su muerte había “un inmenso telone, che costò quaranta scudi” en el que estaba representada “la favola de Latona pe’l Rè di Spagna”, es decir, para Felipe IV, quien dolido con sus embajadores en Roma por la gestión del encargo de la pintura del *Rapto de Elena* hoy conservada en el Museo del Louvre, la había encargado al pintor<sup>81</sup>. Los embajadores del rey de España a los

---

78 Luca Assarino, *Riguagli di Cipro*, Bologna, 1642, pp. 167-168; *apud* De Laurentiis, *op. cit.*, p. 84; y Orlando, *op. cit.*, p. 13. Assarino describe la pintura del siguiente modo: “una tela, ove si veda Latona, che oltraggiata nell’aqua da alcuni villani, alzava gli occhi al Cielo per domandar vendetta ed essi in tanto rimaneano a poco, a poco, tramutatti in rane. Era indicibile il vedere con quale stunda maestria havea a mano operatrice saputo esprimer gli affetti della Dea, e la confusione di quei malnati. Con quale industria in un solo individuo havea multiplicato l’essenza di due differentissimi animali, e con qual ingegno inferendo in un collo humano il capo d’una bestia, gli era riuscito il dinudar altrui un piede, e calzarlo colla zampa d’un mostro acquatile: Non si poteva a pieno lodare la dispositione delle figure, l’attitudine delle membra, il disegno il colorito, e’l rilievo di tutta l’historia. Ond’ esclamando Gustavo come astratto interrogò la Regina, chi era l’autore di così mirabil opra”. Tras esta descripción de la pintura, se indica el nombre del autor de la misma en mayúsculas, “ORATIO de FERRARI” y se añade sobre él: la “cui habilità nel dipingere crescea così stupenda, ch’ella l’havea con ogni ragione stimato degno tra alcuni altri, c’hoggi di vivono al Mondo, d’esser posto nella sua Galeria”.

79 Boccardo, *op. cit.*, pp. 35-36.

80 Sobre la estancia de los condes en Génova en 1638, véase Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles*, pp. 679-683.

81 “Rimase insimma un immenso telone, che costò quaranta scudi, in cui andava rappresentato la favola di Latona pe’l Rè di Spagna, che risaputo il successo del ratto

que se refiere Malvasia no eran sino el conde de Oñate y el mismo conde de Monterrey. El encargo de la pintura del *Rapto de Elena* a Guido Reni es conocido y no podemos detenernos en explicarlo<sup>82</sup>. Lo que nos interesa ahora es destacar que, probablemente, Monterrey estuvo detrás del encargo del monarca a Guido Reni de una pintura en la que se representaba la fábula de Latona y que, imitando sus gustos, el conde adquirió en Italia otra del mismo asunto y la colgó de las paredes de su galería<sup>83</sup>.

Aquel no fue el único cuadro de la escuela genovesa que don Manuel adquirió durante esa estancia en la República. Un coleccionista de su talla no podía dejar pasar la ocasión, de modo que supo aprovechar las múltiples posibilidades que ofrecía el mercado artístico liguero. Efectivamente, en la iglesia del convento fundado por los condes en Salamanca<sup>84</sup> se conserva

---

di Elena, dolutosene co'gli Ambasciatorim avea fatto ordinargli questo”, Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori Bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 56. Agradezco a David García Cueto el haber llamado mi atención sobre la Latona pintada por Guido Reni.

82 Se han referido a ello Anthony Colantuono, *Guido Reni's abduction of Helen: the politics and rhetoric of painting in seventeenth-century Europe*, Cambridge, University Press, 1997; y, sobre todo, Stephen. D. Pepper, “La storia del «Ratto di Elena» di Guido Reni: la conferma del resoconto di Sandrart del 1632”, en *Nicolas Poussin: i primi anni romani*, dir. Denis Mahon, Milano, Electa, 1998, pp. 129-143. Véase, asimismo, David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 198-201; José Luis Colomer Barrigón, “Guido Reni en las colecciones reales españolas”, en *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, dirs. José Luis Colomer Barrigón y Amadeo Serra Desfilis, Madrid, CEEH, 2006, pp. 213-239 (pp. 217-220); y Rivas Albaladejo, “Viaje, casa, secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma”, en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomacia e politica*, ed. Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 310-339 (pp. 319-320).

83 La pintura de *La fábula de Latona* atribuida a Guido Reni por Colantuono en 2008, cuyas medidas son 143,5 x 115,5 cm, no puede ser la que poseyó el conde en su colección ya que en el inventario de bienes del Monterrey la pintura del mismo asunto aparece descrita como “un cuadro grande de una fábula con una mujer, dos niños y un hombre conbvertido en rrana” y, por tamaño, aquella no parece corresponderse con tal descripción, Anthony Colantuono, “Guido Reni's Latona for King Philip IV: An Unfinished Masterpiece. Lost, Forgotten, Rediscovered and Restored”, *Artibus et Historiae*, 2008, XXIX, 58 (2008), pp. 201-216.

84 Sobre esta fundación de los condes son imprescindibles la monografía de Ángela

una *Adoración de los pastores* fechada en 1635 y firmada en Génova por el pintor Luciano Borzone<sup>85</sup>.

Por último, en la llamada “Sala Bieja” se encontraba un mayor número de pinturas, 98 como queda dicho, lo que demuestra que era la sala más grande, la “principal” según Silvestre Gómez (v. 73). Las pinturas de esta sala también eran de varios géneros siendo el de la pintura religiosa el más representado (40) seguido del de la pintura mitológica (12), el paisaje (8), la pintura de flores, los retratos (8 ejemplares de cada género), las “perspectivas” (7), marinas (3), vistas de ciudades (2), filósofos (“dos retratos de filósofos”), pinturas de batallas (1), una alegoría realizada por el Greco (“un cuadro de una mujer soplando la lumbre con dos figuras que es de mano del griego pequeñas”)<sup>86</sup>, y otros seis cuadros de difícil clasificación como “un niño monstruo en carnes de mano de Joseph de Rivera con marco negro” o “una pintura de una escuela con cinco medias figuras con su marco negro”<sup>87</sup>. Las tasaciones más elevadas de esta sala correspondieron a algunas obras de Ribera como las pinturas de “Tántalo y Sífico” (*sic*), que alcanzaron un valor de 3300 reales cada una<sup>88</sup> o el “niño monstruo en carnes” que fue tasado en 1000 reales<sup>89</sup>. Un pintura de “Leocontes figura grande con dos niños figuras” (*sic*) se tasó en 2800 reales<sup>90</sup> y otra de “Venus y Adonis y un cupido con un rayo de fuego” en 2200. Al margen de las citadas, por encima de los 1000 reales solo se tasaron “dos perspectivas de bara y media de alto y dos de ancho” en 1100 cada una<sup>91</sup>, “una Magdalena recostada sobre un libro” en 1100, “cuatro pinturas

---

Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina*, y su tesis doctoral, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*.

85 La pintura ha sido analizada por Francisca Azucena García Hernández, “Un cuadro de Luciano Borzone en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSSA*, LXI (1995), pp. 389-394. La obra tiene en la parte inferior derecha la siguiente inscripción: “L.B.F. IN/ GENOVA/ 1635”.

86 Quizá sea alguna de las tres versiones que se conservan de mano del pintor con ese número de figuras, una en el Museo del Prado (nº inv. P-7657), otra en la colección del conde de Harewood y la última en la National Gallery of Scotland.

87 AHPNM, prot. 7684, f. 299v-302r.

88 AHPNM, prot. 7684, f. 349v.

89 AHPNM, prot. 7684, f. 346r-346v.

90 AHPNM, prot. 7684, f. 348v.

91 AHPNM, prot. 7684, f. 347v-348r.

de los cuatro evangelistas” en 1200 cada una de ellas<sup>92</sup>, “un cuadro del juicio de Parides con las diosas” (*sic*) en otros 1200<sup>93</sup>, “un lienzo chico de cuando Nuestro Señor entró en casa de Lázaro con moldura dorada y labrada de Francisco Bazán” en 1300<sup>94</sup>, “un convite de Alemania con diferentes figuras grande de tres varas de largo” en otros 1300<sup>95</sup> y, por último, “un lienzo de Adán y Eva” en 1400. Por debajo de los 1000 reales se encontraban buena parte de las pinturas, aunque muchas de ellas estaban cerca de esa cifra, como “un quadro de Santa Catalina de Artemisia con un ángel que tiene una espada de fuego”<sup>96</sup>, sin duda obra de Artemisia Gentileschi o “un laboratorio de San Agustín labando los pies a Cristo”<sup>97</sup>, que se tasó en 800 y que pensamos es la magnífica obra de Giovanni Lanfranco hoy conservada en la clausura del convento salmantino de la Purísima fundado por los condes (Fig. 6) y que debió ser un encargo realizado por el conde al artífice en Nápoles, al igual que otras obras del autor hoy conservadas en la iglesia de dicho convento.



Fig. 6. Giovanni Lanfranco, *San Agustín lavando los pies a Cristo*, óleo sobre lienzo, 1636 c. Convento de la Inmaculada Concepción de Agustinas Recoletas, Salamanca.

---

92 AHPNM, prot. 7684, f. 348v.

93 AHPNM, prot. 7684, f. 350r.

94 AHPNM, prot. 7684, f. 349v.

95 AHPNM, prot. 7684, f. 350r-350v.

96 AHPNM, prot. 7684, f. 345r.

97 AHPNM, prot. 7684, f. 349r.

Al final del inventario de las pinturas “del jardín” y dentro del apartado de la “Sala Bieja”, existe una entrada en la que se recogen los “bufetes de piedra y estatuas de mármol del jardín”<sup>98</sup> que nos ayuda a comprender mejor los versos de Silvestre Gómez dedicados a las piezas de escultura (vv. 91-102 y 115-132) y a la magnífica mesa de piedras duras (vv. 109-114) que decoraban la galería y a las que enseguida haremos alusión. Esta entrada recoge, en primer lugar, cuatro mesas que estaban repartidas por la galería: “un bufete de piedra ochavado de seis pies de diámetro de diferentes enbutidos computado los pies” —sobre el que volveremos ya que Silvestre Gómez se refirió al mismo en los versos 109-114—, un “bufete prolongado”, otro “bufete de piedra” y “otro bufetillo de San Pablo”<sup>99</sup>. Tras las mesas, la entrada incluye también dos “figuras grandes de mármol de cuerpos enteros”<sup>100</sup>. Como se verá, gracias a Silvestre Gómez conocemos mejor esas dos esculturas tan someramente descritas en el inventario (v. 121-132). Además, también había en la galería “cuatro tablas de relieve”, sin duda, esculpidas en madera, “una figura de Hércules en forma de término” (a la que quizá se dedique el v. 129)<sup>101</sup>, “cuatro bolas de jaspe de Soria”, “dos figuras pequeñas de mármol” y nada menos que “cuarenta y tres medallas de medio cuerpo” de “figuras antiguas” (a las que tal vez hagan referencia los vv. 96-102)<sup>102</sup>. Algunos de esos medallones se conservaban todavía en 1667 pues en un inventario realizado en época de los VII condes de Monterrey aparecen recogidos seis medallones o tondos que representaban en relieve a diferentes personajes que tenían “la cabeza de mármol blanco y el ropaje de alabastro oriental de colores”, otro

---

98 AHPNM, prot. 7684, f. 302r-302v.

99 El “bufetillo de San Pablo” debía ser una producción española realizada con piedras provenientes de San Pablo de los Montes, localidad toledana de donde se extrajeron parte de los mármoles del panteón real del monasterio de El Escorial. Véase Juan José Martín González, “El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47 (1981), pp. 265-284 (pp. 270-272).

100 AHPNM, prot. 7684, f. 302r-302v.

101 En una “memoria” de los bienes que quedaron en el jardín realizado en época de los VII condes de Monterrey, el 11 de marzo de 1667, aparece recogido “un Hércules en forma de pilastra con el pie y pedestal de Berroqueño”, Archivo de los Duques de Alba (ADA), Caja 197, exp. 7, “Memoria de lo que ha quedado a cargo de Juan Genaro en el jardín del conde mi señor”.

102 AHPNM, prot. 7684, f. 302r-v.

medallón “de mármol blanco” con el “retrato de Carlos Quinto”, otro similar que representaba a Cicerón, “cuatro medallas de mármol blanco” y “otras dos antiguas” que, desgraciadamente, no fueron identificadas<sup>103</sup>. Años más tarde, en una tasación de bienes del VII conde de Monterrey se recogen “ocho medallas de bajo relieve de lo antiguo”<sup>104</sup>.

El poeta continúa su descripción pintando en verso un conjunto de esculturas dispuestas a lo largo de la galería (vv. 91-108) y realizadas tanto en “jaspe” (v. 96) como en “mármoles de Paro” (v. 100). En primer lugar se refiere a unos bustos de emperadores romanos que servían de “adorno vistoso a las dos piezas” (v. 95) —la sala segunda y la principal o galería— y cuyas cabezas estaban “esculpidas en jaspe” (v.96). Concretamente cita a “Julio César, Augusto, Otón, Vitelio, / Tiberio, Vespasiano y Marco Aurelio / con su mujer Faustina y los mejores / de Roma emperadores” (vv. 91-94). Es posible que tales esculturas fueran bustos de época romana pues no debe olvidarse el interés del conde por la escultura antigua, del cual se hicieron eco algunos de sus contemporáneos. Así, en su *Biblioteca Napoletana*, Nicolo Toppi llegó a afirmar que siendo virrey de Nápoles don Manuel ordenó recoger del jardín del palacio de la familia Piatti en la capital del reino tres estatuas enviándolas después a España<sup>105</sup>, muy probablemente, a su casa-jardín del Prado y que incluso promovió excavaciones —o más bien remociones de tierra— para extraer tesoros antiguos en la ciudad de Pozzuoli donde acudió desde Nápoles en 1637 movido por la curiosidad que le habían despertado los comentarios de algunos habitantes del lugar y en las que llegó a encontrar una “smisurata statua d’un gigante di marmo” al que le faltaba la cabeza<sup>106</sup>. Sin embargo, quizá sea más probable que los bustos de emperadores romanos descritos por

---

103 ADA, Caja 197, exp. 7, “Memoria de lo que ha quedado a cargo de Juan Genaro en el jardín del conde mi señor”. Sobre la decoración de la galería en tiempos de los VII condes, véase Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 99-102.

104 Archivo General de Palacio (AGP), Administración General, leg. 1214, exp. 9.

105 Nicolo Toppi, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli hvomini illustri in lettere di Napoli; e del Regno delle famiglie, terre, città e religioni che sono nello stesso regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678*, Napoli, Antonio Bulifon all’insegna della Sirena, 1678, p. 219.

106 Michele Gottardi, *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli, Dispacci. Volume VII, 16 novembre 1632-18 maggio 1638*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 427.



el vate hubieran sido realizados en el Renacimiento y que formaran parte de una serie de los doce emperadores, conjunto cuya presencia en algunas colecciones reales europeas, de la alta nobleza o de potentados cardenales, era relativamente habitual desde el siglo XVI. Como puso de relieve Stephan Schröder en su estudio sobre las series de los Doce Emperadores romanos, Felipe II llegó a poseer cinco series completas que ingresaron en la colección real por diferentes vías<sup>107</sup>. Según este autor, las vidas de los Doce Emperadores se conocían, fundamentalmente, a través de las *Vitae Caesarum* de Suetonio y fueron “considerados por unos como máximo ejemplo del soberano modélico y por otros —por el contrario— como personas abominables”<sup>108</sup>. La mayoría de los ejemplares pertenecientes a estas series que se conservan en nuestro país como, por ejemplo, los del Museo del Prado o los del Palacio Real de Madrid<sup>109</sup>, no son originales romanos sino obras realizadas por escultores del Renacimiento italiano<sup>110</sup>, por lo que es muy posible que los bustos de la colección Monterrey fueran también de esta época y no de la Antigüedad Romana.

Llegados a este punto, no podemos dejar de referirnos a la disposición de una de estas series en un pequeño jardín ubicado junto a una de las galerías más significativas del Alcázar de Madrid en una fecha no muy lejana a la construcción de la galería de los condes, pues consideramos que puede ser un precedente de la misma que conviene tener en cuenta. En su descripción del Alcázar incluida en el *Teatro de las grandezas de la*

---

107 Stephan Schröder, “Las series de los Doce Emperadores”, en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, coord. Matteo Mancini, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 43-60 (p. 49).

108 *Ibidem*, p. 43.

109 Sobre las colecciones de escultura de la época de los Austrias que se conservaron en el Alcázar véase Miguel Morán Turina, “Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas del los Austrias”, en *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, coord. Fernando Checa Cremades, Madrid, CSIC, 1994, pp. 249-263. Sobre los bustos de emperadores romanos conservados en el Museo del Prado, véase Stephan Schröder, “Los retratos romanos”, en Stephan Schröder, *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, I; y Rosario Coppel Aréizaga, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de Época Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

110 Schröder, “Las series de los Doce Emperadores”, p. 43.

*Villa de Madrid* publicado en 1623, Gil González Dávila<sup>111</sup> indica que tras pasar “por diferentes salas y retretes”<sup>112</sup> del Alcázar se llegaba a la “Torre dorada” y a un espacio cuya magra descripción nos recuerda, salvando las distancias, a la galería de los Monterrey: “una hermosa galería compuesta de pinturas, mesas de jaspe, y cosas extraordinarias”. Continúa González Dávila indicando que cerca de la misma existía “un jardín adornado de fuentes, y estatuas de Emperadores Romanos y la del gran Carlos V”. Aquella galería era la conocida como Galería del Mediodía, identificada en uno de los planos del Alcázar firmados por Juan Gómez de Mora en 1626<sup>113</sup> —el dedicado a la planta alta ubicada “al andar del suelo principal”— con el número 13 y que se correspondía con la “Galería principal donde el rey asiste de ordinario”. Más tarde, aquellos espacios se convertirían en el Cuarto del príncipe Baltasar Carlos y su interior, andando el tiempo, sería representado por Velázquez en *Las Meninas*<sup>114</sup>. Según otro plano firmado por el arquitecto y en el que se representa la planta baja del Alcázar —la ubicada “al andar los patios y aposentos de los entresuelos”—, la galería tenía debajo la pieza número 25, es decir, la “Galería de la Reyna que tiene ventanas al jardín de los Emperadores”<sup>115</sup>.

---

111 *Apud* Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 223-224. La descripción del Alcázar realizada por Gil González Dávila fue reproducida en *El Alcázar de Madrid*, coord. Fernando Checa Cremades, Madrid, Nerea, 1994, pp. 495-496.

112 Aunque es casual, nótese la similitud con el verso 102 del poema de Silvestre Gómez: “acompañan la sala y los retretes”.

113 Se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Barberini Latini, 4372. Se trata de una memoria firmada por el arquitecto en la que describía las casas del rey de España, aportando planos de algunas de ellas. Al Alcázar de Madrid se dedican dos detalladas plantas en las que se identifican las diferentes salas mediante números que se corresponden con un texto identificativo de cada uno de ellos. Al conservarse en el fondo Barberini de la BAV tradicionalmente se ha considerado que debió de tratarse de un regalo entregado al cardenal Francesco Barberini, legado *ad latere* de Urbano VIII, quien visitó Madrid en 1626.

114 José Manuel Barbeito, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar” en el catálogo de la exposición *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 113-131 (p. 123).

115 BAV, Barberini Latini, 4372.

Como ha puesto de manifiesto Checa Cremades, en el inventario del Alcázar realizado en 1636 este espacio aparece recogido como “la galería que mira al mediodía sobre el jardín de los Emperadores”<sup>116</sup>, en clara alusión a su ubicación junto al jardín en el que se exhibía parte o quizá la totalidad de una de las series de los Doce Emperadores de la colección real. Junto al jardín había “unas quadras” en las que existían “pinturas de diferentes fábulas, de mano del gran Ticiano” y también “mesas de jaspes de diferentes colores” entre la que destacaba una “obra con gran primor, taraceada de piedras extraordinarias” que había sido entregada por el cardenal Miguel Bonelo Alejandrino, sobrino del papa Pío V, a Felipe II<sup>117</sup>. Aquellas “cuadras” eran las conocidas como “bóvedas de Ticiano” y estaban situadas bajo la galería<sup>118</sup>. Debemos destacar que una de las mesas de piedras duras que formaba parte de la decoración de esas “cuadras” era ochavada<sup>119</sup>, al igual que lo era una de las mesas de la galería de los Monterrey. Como en esas “cuadras” del Alcázar, de los muros de la galería de los Monterrey también colgaban pinturas y en ella existía también una mesa de “jaspes” (“una mesa de jaspes ochavada, / de notable artificio,

---

116 Fernando Checa Cremades, “La galería del Mediodía”, en *El Alcázar de Madrid*, pp. 400-402. Sobre este destacado espacio del Alcázar madrileño véanse también Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 144-153; Ángel Aterido Fernández, “Conjuntos iconográficos del Alcázar en tiempos de Felipe IV”, en *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y coleccionismo*, coords. José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid, FUE, 2006, pp. 305-336; Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666*, Madrid, Polifemo, 2015, pp. 37-38 y 49-50; y Barbeito, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, pp. 123-126.

117 Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa y corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, Tomás Iunti, 1623, p. 310. Alvar González Palacios ha identificado la mesa enviada por el sobrino del papa Pío V a Felipe II con la realizada en talleres romanos y conservada en el Museo del Prado (invent.: O-452), *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001 pp. 59-64.

118 José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, pp. 92 y 149.

119 Se trataba de “una mesa de mármol blanco ochavada y embutida en jaspes de diferentes colores”. Junto con algunas otras, en 1635 fue enviada al palacio del Buen Retiro. Véase Barbeito, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, pp. 123-124.

matizada/ con joyas infinitas”, vv. 109-111) y “cosas extraordinarias”. Los lugares referidos por González Dávila (“galería”, “cuadras”, “Torre Dorada” y “jardín”) se situaban en la parte izquierda de la fachada principal del Alcázar de Madrid y pueden verse en el plano de Texeira de 1656 (Fig. 7).



Fig. 7. Pedro Texeira, *Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira*, 1656. Detalle del Alcázar de Madrid en el que puede verse, en la parte izquierda de la fachada, la denominada Galería del Mediodía sobre el número 2 y el Jardín de los Emperadores.

El espacio del Alcázar descrito por Gil González Dávila no solo era bien conocido por Monterrey, quien en su calidad de gentilhombre de la Cámara del rey tenía acceso a esa zona del Alcázar, sino especialmente por el maestro que eligió para construir su galería, Juan Gómez de Mora, quien desde 1611 hasta su caída en desgracia en 1636 había sido maestro mayor de las obras del Alcázar<sup>120</sup>. Así, opinamos que es posible que la galería del Mediodía del Alcázar sirviera de inspiración a Juan Gómez de Mora para la ejecución de la galería de los condes de Monterrey.

Pero volvamos a la descripción de la galería de los Monterreyes realizada por Silvestre Gómez. De lo dicho por el autor en el verso 95 podemos deducir que las “cabezas” —probablemente bustos— de emperadores romanos y de Faustina —mujer de Marco Aurelio— estaban colocadas en dos de las tres salas de la galería y, concretamente, en uno de los “retretes” que se correspondería con la “sala segunda” del inventario de las pinturas

---

120 Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, pp. 294-295.

del conde y, sobre todo en la tercera, la principal (descrita entre los versos 73 a 132) e identificada en dicho inventario como “Sala Bieja”. Esas esculturas debieron ser adquiridas por don Manuel en Italia, bien en Roma durante su periodo como embajador, bien en Nápoles durante su virreinato. Sabemos con seguridad que algunas de ellas —Augusto, Vitelio, Tiberio, Vespasiano, Marco Aurelio y Faustina— fueron enviadas a Madrid desde la ciudad partenopea pues un inventario en el que se recogen los materiales con los que fueron realizadas las cajas en las que se embalaron las esculturas para su traslado a Madrid así lo demuestra<sup>121</sup>. Muchos años después, en 1744, cuando los herederos del VII conde vendieron la propiedad a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, estas esculturas se inventariaron como “doze estatuas de medio cuerpo maiores que del natural de mármol blanco y jaspes con su pie de madera que están en la galería”<sup>122</sup>.

Los versos siguientes (vv. 97 a 102) se dedican a otras esculturas de “Varones que en el orbe florecieron / y eternizar su nombre merecieron / por sus hechos, valor, ingenio raro / en mármoles de Paro” (vv. 97-100). Estas esculturas estaban realizadas no ya en “jaspe” como las otras, sino en “mármoles de Paro”, la piedra procedente de la isla griega de Paros utilizada en algunos de los ejemplares más destacados de la escultura de la Antigüedad griega y romana y también durante los siglos modernos. Las piezas estaban dispuestas entre el rico mobiliario que adornaba no solo dos de las tres salas en las que se dividía la galería como las otras que acabamos de analizar, sino en todas ellas: “entre sillas<sup>123</sup>, escaños y bufes-

---

121 Archivo de los Duques de Alba (ADA), Caja 265, doc. 21. El inventario fue parcialmente publicado por Mercedes Simal López, “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”, en *Dimore signorile a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dall XVI al XX secolo*, eds. Antonio Ernesto Denunzio y Ciro Birra, Napoli, Arte’m, 2013, pp. 345-365 (pp. 364-365). Sobre las esculturas enviadas desde Nápoles por el conde véanse las pp. 349-352.

122 En 1710 fueron tasadas por el escultor Matías Carmannini en 4000 reales: AGP, Administración General 124-9, f. 32r y AHPNM, prot. 15.223, f. 303r.

123 En el inventario de los bienes del conde aparecen recogidos seis sitaliaes, AHPNM, prot. 7684, f. 282v-283r, cuatro sillas (f. 286v) y otras treinta y nueve más (f. 290r).

tes<sup>124</sup> / acompañan la sala y los retretes” (vv. 101-102). El inventario de bienes del conde no hace referencia a la disposición del mobiliario que estaba en su propiedad pero afortunadamente el de la condesa, realizado en febrero de 1655, tiene una entrada dedicada a “los que estaban en el jardín”, es decir, en la galería. Es posible que el mobiliario de la galería hubiera cambiado algo desde la descripción de Silvestre Gómez realizada en 1639 pero, sin duda, muchas de esas “sillas, escaños y bufetes” (v. 101) debían permanecer en el mismo sitio. En dicho inventario aparecen “dos escritorios de cuero de leche con dos bufetes”, “un bufete de nogal”, un “bufete pintado”, “otro bufete de piedra con sus pies de nogal”, “catorce sillas de cañamazo”, “cuatro taburetes de brocatel”, “tres sillas de baqueta respuntadas”, “dos bufetes grandes de caoba”, “dos bufetes cuadrados de lo mismo”, “otro bufetillo cuadrado de piedra mármol negro con sus pies de nogal”, “otro bufete ochavado de jaspe embutido” (sobre el que volveremos enseguida) y “otro bufete pequeño de jaspe embutido con sus pies de nogal”<sup>125</sup>.

Tras referirse a las esculturas y pinturas seguidamente le toca el turno a las que, a su juicio, eran las dos piezas más significativas del mobiliario que exornaba la galería: un gran espejo y una mesa octogonal de piedras duras.

Así, el vate describe a continuación un gigantesco espejo (“de admirable grandeza un cristal puro”, v. 103) que, a modo de “brillante girasol” (v. 104) colgaba de la pared sur de la sala principal (“en blanco muro, / de la parte que al Austro<sup>126</sup> se dilata”, vv. 104-105). Desde luego, la metáfora del girasol estaba bien traída pues no hay que olvidar que por la orientación de la galería la luz del sol entraría por las mañanas por las ventanas que daban al Este (al Prado Viejo) y por las tardes por las que daban al Oeste (a los jardines de la propiedad), de manera que el espejo reflejaría la luz solar a medida que avanzaba el día. De este modo, la lámina de azogue devolvería la luz del astro que entraba por las ventanas de la gale-

---

124 El inventario de bienes del conde recoge treinta y seis bufetes, AHPNM, prot. 7684, f. 289v-290r.

125 AHPNM, prot. 7685, f. 804v-805r. La tasación de esos bienes que quedaron a la muerte de la condesa en AHPNM, prot. 7685, f. 860r-860v.

126 Vuelve a recurrir —ya lo hizo en el v. 61— al nombre de la deidad clásica del viento para referirse al punto cardinal.

ría siguiendo en su destello, al igual que un “brillante girasol” (v. 104), el movimiento de su elíptica y contribuiría a llenar de luz aquel espacio. La enorme luna retrataba todavía “más hermosa” (v. 106) “la galería toda”, de modo que “quien le mira” (v. 107), “cuanto deja detrás delante admira” (v. 108). El poeta describe así el juego del caminante que, colocado de lejos delante del gran espejo, avanzaría hacia el mismo pudiendo ver en el reflejada “la galería toda”, pues, según parece, las salas estaban comunicadas a través de grandes puertas que, estando abiertas, permitirían tener una visión completa del interior del edificio. Según la descripción de Silvestre Gómez, quien recorriera las salas de la galería desde la parte norte mirando hacia el espejo ubicado en el muro sur podría ver reflejado en el mismo de manera incluso más bella (v. 106) la rica decoración que dejaba atrás (“y quien le mira / cuanto deja detrás delante admira”, vv. 107-108). Lamentablemente, la entrada del inventario de los bienes del conde dedicada a los espejos no indica el lugar donde estos se encontraban por lo que no es posible conocer su ubicación, si bien debemos advertir que en la misma se recogen un total de catorce espejos y que ninguno de ellos era de grandes dimensiones. La referencia al “brillante girasol” (v. 104) y el hecho de que no se encuentre entre sus bienes un espejo de grandes dimensiones, nos hace pensar en la posibilidad de que Silvestre Gómez no se esté refiriendo a un único espejo sino a varios colocados en la pared sur de la galería. En este sentido, cabe plantearse la posibilidad de que los “cuatro espejos de cristal con sus marcos grandes de ébano ondeado de bara y media de alto y una bara de ancho” que aparecen recogidos en el inventario del conde<sup>127</sup> estuvieran colocados juntos en la pared sur de la galería formando un gran espejo que reflejaría “la galería toda” (v. 107).

Tras ello el literato describe brevemente “Una mesa de jaspes ochavada, / de notable artificio, matizada / con joyas infinitas” (vv. 109-111). Con esta breve descripción no podemos hacernos una idea de las características de la mesa pero, al menos, nos informa de su forma octogonal, lo que nos permite identificarla en el inventario de bienes del conde, donde únicamente aparece una mesa con esa forma: “un bufete de piedra ochavado de seis pies de diámetro de diferentes enbutidos computado los pies”<sup>128</sup>. Así, la mesa tendría unas medidas máximas de 1,68 metros, si

---

127 AHPNM, prot. 7684, f. 288v.

128 AHPNM, prot. 7684, f. 302r.

bien, como veremos enseguida, debía ser algo más pequeña. Poco tiempo después, en el inventario de bienes de su esposa, la mesa aparece descrita como “otro bufete ochavado de jaspe enbutido”<sup>129</sup> siendo tasada en nada menos que 6000 reales<sup>130</sup>. En 1667 vuelve a aparecer inventariada en una memoria de los bienes de los VII condes como “un bufete de piedra grande ochavado embutido de diferentes piedras de colores con su pie de madera dado de negro y dorado”<sup>131</sup>. Andando el tiempo, el 23 de julio de 1710, el escultor Matías Carmannini realizó la tasación de las “estatuas de mármol que están en el jardín del Prado” y se refirió a la mesa en estos términos: “Yttem un bufete ochavado de mármol y piedras orientales embutido sobre mármol de Génova con su pie tallado dado de negro y dorado de cinco pies y medio de diámetro, vale 30.000 reales de vellón”<sup>132</sup>. La diferencia de las medidas, entre los 6 pies de diámetro con los que aparece en el inventario de bienes del VI conde y los 5,5 aportados por Carmannini se debe, probablemente, a que en el inventario de 1653 las medidas se dieron “computado los pies”, es decir, teniendo también en cuenta el pie de la mesa y el escultor aporta una medida referida sólo al tablero de piedras duras que en realidad debía medir 1,54 metros de diámetro. Con tales descripciones sólo podríamos afirmar que se trataba de una mesa de piedras duras realizada en Italia pero no saber con certeza si fue realizada en Roma o Florencia, los dos centros productores de este tipo de bienes suntuarios más relevantes de Europa desde el siglo XVI. Sin embargo, una relación de la visita realizada por el VI conde de Monterrey a la ciudad de Florencia en junio de 1622<sup>133</sup> nos hace plantear la posibilidad de que la mesa hubiera sido realizada en Florencia y, con-

---

129 AHPNM, prot. 7685, f. 805r.

130 AHPNM, prot. 7685, f. 860v.

131 ADA, Caja 197 exp. 7.

132 AGP, Administración General, leg. 1214 exp. 9 f. 32v. y leg. 1215, exp. 9, f. 5v.

133 En su viaje de vuelta desde Roma a Madrid tras realizar su embajada de obediencia ante el pontífice Gregorio XV Monterrey fue a Florencia por orden de Felipe IV para presentar el pésame en nombre de la familia real española a los Medici por la muerte del gran duque Cosme II. Sobre esta embajada, Rivas Albaladejo, “La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV”, en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, coords. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, I, pp. 703-749.



cretamente, en el *Opificio delle Pietre dure* fundado por Ferdinando I en 1588, un lugar que sabemos que don Manuel visitó durante su estadía en la ciudad. Gracias a esta relación, conocemos que la archiduquesa de Florencia, María Magdalena de Austria, tía de Felipe IV, regaló a la condesa de Monterrey<sup>134</sup> “una mesa grande de alabastro ochavada, embutida de ágatas, diaspros, nácares, y otras piedras Orientales”, que a nuestro entender se corresponde claramente con la mesa descrita por Silvestre Gómez en su *Jardín Florido* y con la que aparece en los inventarios y tasaciones indicadas más arriba<sup>135</sup>. Parece lógico pensar que, habiendo visitado don Manuel el *Opificio* y que siendo la mesa un regalo de la archiduquesa para su esposa, la misma hubiera sido realizada en los talleres florentinos. Debía tratarse de un ejemplar extraordinario, a juzgar por las descripciones que acabamos de recoger y por el elevado precio en el que fue tasada a la muerte de la condesa. Su aspecto debía ser similar al de algunos de los ejemplares conservados que salieron del *Opificio*, cuyos motivos podían ser heráldicos (como el ejemplar que perteneció al duque de Osuna<sup>136</sup> o el del Almirante de Castilla que incluye también panoplias y armas<sup>137</sup>), florales (como el que perteneció a don Rodrigo Calderón<sup>138</sup>), o florales y zoomórficos (como el que Inocencio Massimo envió a Felipe IV<sup>139</sup>), todos ellos conservados en el Museo del Prado aunque presentan una forma cuadrada o rectangular y no ochavada<sup>140</sup>. La forma octogonal u ochavada no era habitual en este tipo de tableros de piedras duras, habiéndose localizado hasta la fecha muy pocos ejemplares con esta morfología, únicamente cinco según María Paz Aguiló: uno en el palacio del Quirinal de Roma, otro en Arundel Castle en Gran Bretaña, otro que perteneció al dogo Agostino Doria conservado en colección particular, el descubierto

---

134 La condesa no acompañó a su esposo en este viaje a Italia realizado entre 1621 y 1622.

135 *Relación del recibimiento, y fiestas que el Gran Duque de Toscana mando hazer al Conde de Monte Rey, Embaxador extraordinario de su M. en la Ciudad de Florencia y sus estados.*

136 Museo del Prado, N° de inventario: O-501; 118 x 118 cm.

137 Museo del Prado, N° de inventario: O-419; 76,5 x 62 cm.

138 Museo del Prado, N° de inventario: O-498; 119 x 119 cm.

139 Museo del Prado, N° de inventario: O-431; 152 x 107,5 cm.

140 Sobre ellos véase las fichas 10, 11 y 12 de la publicación de González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, pp. 85-98.

por la investigadora en la sacristía de la abadía del Sacromonte en Granada<sup>141</sup> y, por último, la conservada en la sacristía de la parroquia de San Ginés de Arlés en Madrid<sup>142</sup>.

Aquella singular mesa de piedras duras debía estar situada en el mismo centro del edificio y, concretamente, en el espacio comprendido entre la puerta principal que daba acceso al Prado Viejo y la puerta central que permitía salir al jardín. Así, la mesa se ubicaba en el eje de simetría que iría desde la parte central de la puerta que daba al Prado hasta la zona de vivienda situada en el otro extremo del jardín y en el que estaban colocadas las fuentes principales del mismo como puede verse en el plano de Texeira (Fig. 4) pues, según el poeta, la mesa “reverbera / en medio de esta esfera, / por quien pasan las Auras matutinas / a una calle de fuentes peregrinas” (vv. 111-114).

Continúa Silvestre Gómez su descripción refiriéndose a la puerta que desde la sala principal salía al jardín (“una puerta / espejo del jardín y de la huerta”, vv. 115-116), y a dos columnas sobre las que estaban colocadas sendas piezas escultóricas, concretamente, dos bustos de emperadores romanos, quizá algunos de los ya referidos en los versos anteriores (vv. 91-96) o bien otros que formarían, o no, parte de la serie. Estas columnas y las esculturas ubicadas sobre ellas debían estar fuera de la galería, a ambos lados de la puerta central y en la parte que daba al jardín pues según la descripción del autor en la frente de cada César se veían reflejadas las plantas y las flores del jardín cuando la luz rojiza del atardecer incidía sobre ellas: “en dos columnas dos emperadores / y a las plantas y flores / cada cual en su frente representa / arboles del sol cuando se ausenta” (vv. 117-120). Quizá fueran las “dos estatuas antiguas” de medio cuerpo “mayores que del natural” que se inventariaron en la propiedad en 1744<sup>143</sup>.

Tras ello describe otras dos esculturas colocadas, según interpretamos a partir de lo dicho por el poeta, en las mismas jambas de la puerta que daba al jardín. Es probable que esas esculturas estuvieran colocadas en

---

141 María Paz Aguiló Alonso, “Para un corpus de las piedras duras en España. Algunas precisiones”, *Archivo Español de Arte*, LXXV, 299 (2002), pp. 255-267 (pp. 259-261).

142 María Paz Aguiló Alonso, “Tableros de mármoles y piedras duras italianos en España. Nuevas aportaciones”, *Ars & Renovatio*, 4 (2016), pp. 22-52 (pp. 34-37).

143 AHPNM, prot. 15223, f. 303r.- 303v.

dos de los ocho nichos u hornacinas que, como vimos, el conde ordenó que se abrieran en la galería<sup>144</sup>. La primera de ellas era una estatua polícroma (“de jaspe negro y blanco fabricada”, v. 121) de Pomona, “la diosa de la fruta” (v. 122), que estaba colocada “en un gran pedestal a man<sup>145</sup> derecha” (v. 123) de la puerta y que debía portar abundantes frutos que ofrecía “a su dueño” (v. 126), es decir, al conde de Monterrey. A nuestro entender, la colocación de esta escultura de la diosa de la fruta justo en la puerta principal que daba acceso al jardín es coherente y oportuna, pues en el mismo existía una enorme variedad de árboles frutales que aparecen reproducidos por el vate en algunos de los versos del poema<sup>146</sup>. Según Silvestre Gómez la escultura de Pomona estaba “satisfecha” del lugar que ocupaba (v. 124) en la galería y por ello “a su dueño convida con sus bienes, / ofreciendo coronas a sus sienes” (vv. 125-126), lo que nos lleva a pensar que portaba en sus manos unas coronas, que, según un verso anterior (v. 48) eran “de verdes esmeraldas”.

Realizada en “bruñido alabastro”, en la parte izquierda (“en la siniestra” v. 127) de la puerta que daba al jardín se encontraba la estatua de “un gladiator<sup>147</sup> valiente” que, como “empresa del gran Hércules tebano” (v. 130), defendía “espada en mano” (v. 130) el “tesoro” (v. 131), es decir, los frutos, que portaba Pomona, la escultura situada en el otro extremo de la puerta. Ninguno de los Doce Trabajos de Hércules estuvo relacionado con la lucha a espada con algún adversario, si bien, podría ser plausible que la alusión final de la estancia, “guardando el árbol de los pomos de oro” (v. 132) tuviera que ver con el mítico relato del robo de los frutos en el Jardín de las Hespérides. En cualquier caso, sabemos con certeza que la escultura del gladiator era de origen italiano pues fue traída desde Nápoles por el conde<sup>148</sup>.

---

144 AHPNM, prot. 3520, f. 462r.

145 Se trata de un italianismo consecuencia, quizá, del origen del poeta.

146 Silvestre Gómez hace alusión al elenco de frutas, flores y plantas que crecían en el jardín entre los versos 187-234, 277-354, 385-390, 397-402. Véanse los versos en la edición crítica del *Jardín Florido* y su análisis en los comentarios a los mismos (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*).

147 *Gladiator*: latinismo (‘gladiador’, ‘espadachín’). Esta forma era la habitual en la prosa miscelánea del Quinientos. Así aparece, por ejemplo, en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada y también en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía.

148 La escultura aparece en el inventario de los materiales con los que se realizaron las

La última estancia del poema dedicada a la galería tiene que ver con dos construcciones adosadas a la misma situadas en sus extremos norte y sur en la parte que daba al jardín. Se trata de dos pequeñas edificaciones que pueden verse claramente en el plano de Texeira (Fig. 4): “Igual capacidad en los confines / a dos torres ofrecen dos casines” (vv. 133-135). El término ‘casina’ procede del latín y tiene el sentido de ‘cabaña’ o ‘casita’, ya que se identifica desde el Medievo con un tipo de ‘vivienda rústica’ o ‘casa rural’. En el Renacimiento el vocablo adquirió el sentido —algo más restrictivo— que posee en este verso, pues se refiere a un edificio de reducidas dimensiones situado en el entorno de un jardín y cuya función era la de acoger a los visitantes del mismo. Quizá algunos de los ejemplos más relevantes de este tipo de edificaciones sean la casina de Pío IV ubicada en los jardines del Vaticano y diseñada por el arquitecto Pirro Ligorio<sup>149</sup> y la casina de los jardines del palazzo Farnese en Caprarola<sup>150</sup> proyectada seguramente por Vignola y concluida a su muerte por Giovanni Antonio Garzoni. Obviamente, estos “casines” (v. 134) del jardín de Monterrey eran de dimensiones mucho menores y, además, no eran independientes sino que estaban adosadas a la galería, si bien, salvando las distancias, los ejemplos referidos pueden ser un precedente que se ha de tener en cuenta pues con certeza Monterrey conocía la de Caprarola<sup>151</sup> y muy probablemente también la del Vaticano. La estancia finaliza con una referencia a los tejados de pizarra de los casines en la que se combinan dos hipotextos gongorinos: “que en alfombras descubran de los montes / dorados horizontes / y argentados parezcan mirabeles / con los rayos

---

cajas que en las que se embalaron y trasladaron las esculturas para su traslado a Madrid, Mercedes Simal López, “Antes y después de Nápoles”, p. 365.

149 Véase al respecto Marcello Faggiolo y Maria Luisa Madonna, “La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l’architettura come geroglifico”, *Storia dell’Arte*, 15-16 (1972), pp. 237-281.

150 Sobre el palacio véase Gabriella Frezza y Fausto Benedetti, *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Roma, De Luca, 2001.

151 Conoció la villa Farnese por vez primera en junio de 1622 en su viaje de vuelta de Italia a Madrid tras realizar la embajada de obediencia en nombre de Felipe IV ante el pontífice Gregorio XV y volvió a visitarla en enero de 1629 cuando iba camino de Roma para desempeñar el cargo de embajador ante la Santa Sede. Los jardines de la villa se articulaban en dos alturas y en ellos el agua y las fuentes jugaban un papel muy destacado.

del sol sus chapiteles” (vv. 135-138). La visión de los juegos de luz y la rima *montes-horizontes* proviene del arranque de la *Soledad primera* (vv. 42-44)<sup>152</sup>, mientras que la imagen de los haces luminosos del Sol sobre la parte más alta de los edificios de la *Soledad segunda*<sup>153</sup>. Los chapiteles de los “casines” estaban cubiertos de pizarra y eran típicos en la arquitectura madrileña de la época. Según el literato, las cubiertas de pizarra de los casines reflejaban los “dorados horizontes” y cuando los rayos del sol incidían en los chapiteles “argentados” (v. 137) éstos parecían “mirabeles”, una de las múltiples variedades de ciruelos que daban un tipo de fruta de color amarillo intenso. Con esta estancia finalizaba la descripción de la “rica galería” (v. 37) que había comenzado en el verso 37.

A modo de pequeña coda referida a los objetos del inventario, estimamos necesario constatar una ausencia. En efecto, hay que destacar como hecho llamativo que en la rimada descripción de la galería no se haga alusión alguna a los tapices, a pesar de la importante colección que poseía el conde<sup>154</sup> ni tampoco a ninguna de sus muchas piezas de plata<sup>155</sup> u otros objetos que aparecen en el inventario y en la tasación de sus bienes como, por ejemplo, los relojes<sup>156</sup> o las alfombras<sup>157</sup>, que se inventariaron sin que se hiciera referencia al lugar donde se encontraban. La mayoría de esos bienes debían conservarse en la zona de vivienda de la casa-jardín, ubicada en la

---

152 “No bien pues de su *luz* los *horizontes*, / que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de *montes*” (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 207).

153 “Cuántas del Océano / *el Sol* trenzas desata / contaba en *los rayados chapiteles* / que espejos (aunque esféricos) fieles / bruñidos eran óvalos de plata” (Góngora, *op. cit.*, p. 521, vv. 701-705).

154 La colección de tapices de los condes de Monterrey ha sido analizada por Victoria Ramírez Ruiz tanto en su tesis doctoral, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2012, pp. 386-394, como en su estudio «La colección de tapices de los condes de Monterrey», *Libros de la Corte.es*, 10 (2015), pp. 30-59.

155 La plata de vajilla estaría guardada pero tal vez hubieran en la galería algunas piezas significativas. Sobre las piezas de plata del conde debemos remitir a nuestro estudio “Sobre la plata del VI conde de Monterrey y los plateros que trabajaron para él”, en *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. Alejandro Cañestro Donoso, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 201-232.

156 AHPNM, prot. 7684, f. 288v-289r.

157 AHPNM, prot. 7684, f. 290v-291v.

parte oeste de la propiedad, si bien quizá algunos de ellos formaban parte de la decoración de la galería, aunque nada podemos afirmar al respecto.

A continuación, el poco conocido Silvestre Gómez pasaba a describir el resto de la propiedad, deteniéndose en la estructura del jardín, las fuentes, la gruta, el estanque, el aviario o pajarera, la zona de vivienda y las múltiples flores, plantas y árboles que lo adornaban, y cuya descripción ha sido analizada en otro lugar<sup>158</sup>.

Antes de terminar este panorama debemos referirnos a la finalidad con la que fue construida esta galería. Pérez Sánchez indicó que don Manuel había ordenado su construcción “para servir de marco a lo más preciado de la colección del conde, siguiendo en ello evidentemente, modelos italianos”<sup>159</sup>. Brown y Elliott señalaron que en ella el conde “exponía las obras maestras de su colección”<sup>160</sup>; y Morán Turina y Checa Cremades que fue construida para “albergar parte de sus colecciones”, colocándose en ella “en general, las obras menos valoradas de la tasación [...], quedando la media de su calidad muy por debajo de la de las pinturas de la casa”<sup>161</sup>. Este último aspecto, aun siendo cierto en líneas generales, debe matizarse, pues en ella existían algunas pinturas que alcanzaron precios muy elevados en la tasación: como los 2750 reales del cuadro de *Latona* de Orazio de Ferrari, los 2800 de “un Leoconte figura grande con dos niños figuras”<sup>162</sup> o los 6600 de los dos cuadros de Ribera, el *Tántalo* y el *Sífico (sic)*<sup>163</sup>. Opinamos que el hecho de que las pinturas colocadas en la

---

158 Véase el resto del poema y los comentarios al mismo en Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*

159 Pérez Sánchez, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, p. 422.

160 Brown y Elliott, *op. cit.*, p. 121.

161 Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 288-289.

162 AHPNM, prot. 7684 f. 348v.

163 En la zona de vivienda las tasaciones más altas fueron las de una pintura mitológica “del Bordonon” (quizá París Bordone o tal vez de Pordenone) con “la historia de Mercurio” que fue tasada en 8.100 reales o un “cuadro grande de Adonis” de mano de Ribera que se tasó en 5.500 reales. Entre las religiosas, una Santa Catalina arrodillada de Tiziano se tasó en 4.950 reales (según Pérez Sánchez la del Museo de Bellas Artes de Boston) y una pintura de la Virgen con Cristo y San Jorge en 5500 reales. Véase Pérez Sánchez, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, pp. 423-424, 426-427 y 445.

galería no alcanzaran en la tasación realizada a la muerte del conde valores tan altos como las de algunas ubicadas en la zona de vivienda no quiere decir que no fueran las mejores o, al menos, las más apreciadas por el conde.

Los condes debieron utilizar la galería como un espacio para el deleite personal, un lugar para recrearse en la contemplación de sus pinturas y esculturas así como del rico mobiliario con que estaba decorada. Sin duda, también se empleó como un lugar para ser visitado por personas allegadas e interesadas en el arte siendo un espacio de prestigio y representación en el que se acogía a los invitados, se les mostraba la rica colección de piezas artísticas y, ocasionalmente, como indicó Muñoz González, es posible que también se celebraran en ella tertulias o academias<sup>164</sup>, pues el espacio era adecuado para ello. Además, es muy posible que fuera concebida como un lugar de retiro y descanso en el que leer los libros de su biblioteca. En este sentido, sabemos que al menos el VII conde de Monterrey, don Juan Domingo de Haro y Guzmán, tenía “en el jardín” una nutrida biblioteca en la que había 259 obras muchas de las cuales debían pertenecer a don Manuel<sup>165</sup>. Tal vez esos libros se guardaban en las “alacenas” que tenían los tabiques que separaban las piezas de la galería según se indicaba en el referido contrato de obras<sup>166</sup>. Por su parte, acertadamente en nuestra opinión, Madruga Real dijo que:

este edificio desde su concepción estuvo destinado única y exclusivamente a galería artística, a museo particular de los Monterrey para albergar la colección de obras de arte de don Manuel de Zúñiga que se había visto considerablemente incrementada con las obras adquiridas en Italia durante los diez años que estuvo allí. El construir un edificio expresamente para sus obras de arte, cuidando de que reuniese las mejores condiciones de luminosidad y adecuación

---

164 María Jesús Muñoz González, *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*, Madrid, FUE, 2006, p. 106, indicó que la galería “podría usarse como lugar de reunión, para tertulias, conciertos, centro de estudio para la celebración de academias, mentidero, espacio de paseo en tiempos fríos, mientras se contemplaban las obras de arte que contenía”,

165 ADA, Caja 197.8: “Memoria de los libros que están en el jardín en poder de Juan Genaro, españoles, italianos y franceses”. Véase Simal López, *op. cit.*, p. 356.

166 AHPNM, prot. 3520, f. 462r.

espacio-pintura-escultura, el aislar las obras del contexto del palacio dándolas un carácter unitario de colección, valorando así la obra por sí misma, por su esencia, al prescindir de lo que pudiera tener de decorativa, nos pone de manifiesto el sentimiento moderno de estimación de Monterrey hacia sus obras<sup>167</sup>.

Abundando en esta idea, Lopezosa Aparicio ha destacado “el sentido de modernidad” de la galería, dotada “de una función museística” en la que las obras allí expuestas “pasaban de ser valoradas como simples objetos decorativos a convertirse en objetos para ser contemplados y valorados en sí mismos”<sup>168</sup>.

Compartimos las opiniones anteriores y planteamos además la posibilidad de que tras la disposición de los objetos en la galería existiera un discurso que, en términos actuales, podríamos calificar de museológico en el que Italia y lo italiano tenían un especial protagonismo. Así, es probable que las obras de arte y los objetos colocados en la galería no fueran dispuestos con una intención meramente decorativa, sino que debían formar parte de un mensaje —o tal vez varios superpuestos— que los propietarios querían transmitir a las personas que visitaban la galería y que, lamentablemente, hoy no podemos interpretar en su totalidad. Entre esas personas además de los reyes que estuvieron en la propiedad al menos en dos ocasiones<sup>169</sup>, de los Olivares, del resto de la familia de los condes y de buena parte de la nobleza residente en la ciudad también debían estar las élites italianas presentes en Madrid que podrían admirar en la galería obras de los mejores artistas italianos. Entre ellas estaban los regentes italianos del Consejo de Italia, con los que don Manuel, al presidir el sínodo que en ocasiones se había reunido en su casa<sup>170</sup>, tenía especial trato.

En cualquier caso, parece evidente que la decoración de la galería debía responder al intento de los condes de demostrar a sus contemporáneos su elevada posición y su exquisito gusto, que les había llevado a adquirir importantes pinturas, esculturas y mobiliario a través de diferentes

---

167 Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina*, p. 41.

168 Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid*, p. 367.

169 *Vid. supra*, nota 43.

170 Sobre las celebraciones de las sesiones del Consejo de Italia en casa de los Monterreyes véase Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles*, pp. 158-161.



vías además de la compra entre las que destacaba el regalo diplomático<sup>171</sup>, del cual la referida mesa ochavada de piedras duras era una magnífica muestra. Quizá también formaban parte de la decoración de la galería otros presentes de este tipo como la pintura que el pontífice Gregorio XV regaló al conde cuando ambos se despidieron al finalizar su embajada de obediencia en 1622<sup>172</sup> o algunos de los cuadros que el príncipe de Sulmona, Marcantonio Borghese, le regaló en aquella ocasión<sup>173</sup>.

Sin duda, cuando el conde mostrara a sus allegados aquella galería construida ex profeso para albergar parte de su colección debía explicarles la procedencia de los objetos que la decoraban, muchos de los cuales habían sido adquiridos durante los años que estuvo en Italia como embajador en Roma y virrey de Nápoles. Fue en Italia donde acrisoló su refinado gusto y adquirió pinturas tanto de maestros antiguos —Tiziano o Francesco Bassano<sup>174</sup>— como de la vanguardia artística del momento —José de Ribera, Giovanni Lanfranco, Giovanni Baglione<sup>175</sup> o Artemisia Gentileschi—, representada en la galería con magníficas obras.

Ciertamente, la residencia de los Monterreyes en el Prado Viejo de San Jerónimo no fue el único espacio nobiliario del Madrid de Felipe IV en el que podían contemplarse obras de arte traídas de Italia. Otros destacados miembros de la nobleza que habían desempeñado cargos en el gobierno de la Italia española poseyeron residencias de recreo de carácter suburbano dotadas de jardines que decoraron con pinturas y objetos suntuosos adquiridos en Italia, bien en el propio Prado (como la mansión del almirante de Castilla<sup>176</sup>, que había sido virrey de Nápoles, situada

---

171 Sobre el regalo diplomático en el siglo XVII véase Diana Carrió-Invernizzi, “Gift and Diplomacy in Seventeenth Century Spanish Italy”, *The Historical Journal*, 51 (2008), pp. 881-899.

172 “Un quadro di pittura gioiellato di molto valore et di 2 reliquie principalissime” BAV, Urb. Lat. 1091, f. 434v-435r, aviso de 8 de junio de 1622; *apud* Alessandra Anselmi, *Il palazzo dell’Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, Edizioni de Luca, 2001, p. 200.

173 *Ibidem*.

174 AHPNM, prot. 7684, f. 349v: “Un lienzo chico de mano de Francesco Bazan que es de cuando Nuestro Señor entró en casa de Lázaro”, tasado en 1300 reales.

175 De él aparece en el inventario “Una pintura de Noé haciendo un sacrificio del Bailón”, AHPNM, prot. 7684, f. 346v.

176 Sobre la residencia del almirante de Castilla en el Prado de Recoletos, véase Lope-

en la zona más cercana al convento de los Agustinos Recoletos), bien en otras zonas de la capital (como la morada del marqués de Leganés<sup>177</sup>, que a su vez había sido gobernador de Milán, sita en el llamado barrio de Amaniel, en las inmediaciones de la calle de San Bernardo). Sin embargo, la de Monterrey tiene el mérito no solo de ser una de las primeras en las que el arte italiano tuvo un protagonismo preponderante, sino también de ser una de las más destacadas y en la que los jardines cobraron mayor importancia.

En definitiva, consideramos que para poder entender aquel remanso italiano en el Madrid del cuarto Felipe es imprescindible tener en cuenta el hecho de que, desde octubre de 1622 hasta su muerte en 1653, don Manuel fue presidente del Consejo de Italia y que pasó más de diez años de su vida en aquella península. Sólo así puede entenderse aquel espacio de representación y deleite para los sentidos en toda su dimensión.

---

zosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-FFC, 2005, pp. 385-389; y Cristina Agüero Carnerero, *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*, UNED, 2018 [tesis doctoral]. La colección de escultura y de pintura del IX y X almirante de Castilla ha sido estudiada con gran rigor por Juan María Cruz Yábar, “Las esculturas del IX y el X almirantes de Castilla”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 38 (2019), pp. 149-168; “Contribuciones a las pinturas del IX Almirante de Castilla”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 57 (2017), pp. 527-558, y “Contribuciones a las pinturas del X almirante de Castilla”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 58 (2018), pp. 67-102.

177 Leganés fue gobernador de Milán entre 1635 y 1641. Sobre su residencia, véase José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2010 [tesis doctoral], pp. 535-548.