

Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

ISSN: 2530-4887

ISSN-e: 2990-367X

<https://dx.doi.org/10.5209/ABAT.57012>



EDICIONES
COMPLUTENSE

Primeras representaciones gráficas del Prado de San Jerónimo de Madrid

José Miguel Muñoz de la Nava Chacón¹

Recibido: 18 de septiembre de 2019 / Aceptado: 19 de octubre de 2019

Resumen. En el presente trabajo nos referimos a los momentos iniciales del desarrollo del Prado de San Jerónimo como paseo público durante el reinado de Felipe II y nos ocupamos de las primeras representaciones gráficas conocidas actualmente de este espacio público, surgidas en el reinado de Felipe III tras el regreso de la Corte de Valladolid.

Palabras clave: urbanismo; pintura; Madrid; Paseo del Prado.

[en] First graphical representations of the Prado de San Jerónimo of Madrid

Abstract. In the present work we refer to the initial moments of the development of San Jerónimo's Meadow as public walk during the reign of Philip II and deal with the first graphical representations known nowadays about this public space, arisen in the reign of Philip III after the return of the Court of Valladolid.

Keywords: Urbanism; painting; Madrid; Paseo del Prado.

Cómo citar: Muñoz de la Nava Chacón, J. M. (2023). Primeras representaciones gráficas del Prado de San Jerónimo de Madrid. *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 1(1), 79-91.

Hacia la parte oriental luego en saliendo de las casas, sobre una altura que se hace, hay un suntuosísimo monasterio de frailes hierónimos, con aposentamientos y cuartos para recibimiento y hospedería de reyes, con una hermosísima y extendida huerta. Entre las casas y este monasterio hay, a la mano izquierda en saliendo del pueblo, una grande y hermosísima alameda, puestos los álamos en tres órdenes, que hacen dos calles muy anchas y muy largas, con cuatro fuentes hermosísimas y de lindísima agua, a trechos puestas, por la una

calle, y por la otra muchos rosales entretejidos a los pies de los árboles por toda la carrera. Aquí en esta alameda hay un estanque de agua que ayuda mucho a la grande hermosura y recreación de la alameda².

El desconocimiento de que este párrafo era una de las adiciones realizadas en 1595 por Diego Pérez de Mesa a la obra de Pedro de Medina *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*³ llevó a algunos autores a afirmar que el Prado de San Jerónimo ya había sido configurado como pa-

¹ Doctor *cum laude* en Historia del Arte. Numerario del Instituto de Estudios Madrileños. Museo de Historia de Madrid. jmiguelchacon@hotmail.com

² PÉREZ DE MESA, Diego, en MEDINA, 1595, fols. 204v-205r.

³ MEDINA, 1543; *id.*, Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1548; *id.*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1549; Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1566; *id.*, Alcalá de Henares, «véndese en casa de Luys Gutiérrez», 1568; *id.*, Madrid, 1568; *id.*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, a costa de Luys Méndez, 1590. La referencia al Prado de San Jerónimo aparece por primera vez en la edición revisada por Pérez de Mesa en 1595. Vid. DÍAZ DÍAZ, 1995, p. 380; MEDINA, 1944 (Clásicos españoles, I).

seo público durante el reinado de Carlos V⁴. Sin embargo, las primeras actuaciones que transformaron este espacio rural de la periferia de Madrid en un paseo cortesano se iniciaron inmediatamente después de la decisión de Felipe II de trasladar la Corte a la Villa en 1561 y experimentaron un notable impulso en el de Felipe III.

Tres son las imágenes del Prado de San Jerónimo más antiguas de las que actualmente conocemos, elaboradas en el reinado de este último monarca. Y además tenemos noticias documentales de otras representaciones del Prado o de sus fuentes que no hemos podido localizar. El 24 de febrero de 1576 los regidores adoptaron el siguiente acuerdo relacionado con una traza realizada por Diego de Orejón, maestro fontanero de la Villa:

[...] traza Prado de San Jerónimo / Acordóse que Diego de Orejón haga pintar en pergamino la traza del prado de San Jerónimo de la forma que la entregó en papel y lo que se gastare en esto se pague por libranza del señor corregidor y del señor don Pedro de Herrera⁵.

Unos días después, el 10 de marzo, acordó la Villa «que a Diego de Orejón se le libre el salario de un año conforme a la provisión de su Majestad, atento que ha hecho la planta del Prado»⁶. También eran de carácter utilitario las trazas a las que se refirió este otro acuerdo de 1614: «Que de las fuentes que tienen trazas en el Prado no consientan las guardas de él que de ellas se coja agua desde las cinco de la tarde

hasta las diez de la noche, ni beban en ningún tiempo en ellas las cabalgaduras»⁷.

El 26 de abril de 1617 se ocupó la Villa de la escritura de obligación del fontanero Antonio Otáñez para el «riego del Prado de San Jerónimo y calle de los Recoletos Agustinos y aderezo de las fuentes y conservación de las alamedas y plantío de ellas por cuatro años»⁸; entre las obligaciones contraídas por Otáñez figuraba la de reparar los encañados «desde los nacimientos de las aguas hasta donde corran las diez tazas de las dichas calles», y se añadía: «de que se le entregará planta».

La que creemos más antigua de las tres representaciones mencionadas es un conocido lienzo anónimo, propiedad de los marqueses de Santa Cruz⁹.

Fue expuesto en la exposición *El antiguo Madrid* celebrada en el Hospicio de San Fernando en 1926, antecedente de la fundación del Museo Municipal (actual Museo de Historia de Madrid) en 1929. Aparecía en su catálogo con el número 348, en la sección tercera, bajo el epígrafe «Vida social y política», como «*Visita de Felipe III al Palacio del Duque de Lerma, situado en la Carrera de San Jerónimo* (donde hoy se alza el *Palace Hotel*)». Se indicaba también que era un «cuadro al óleo del siglo XVII. Anónimo. Ancho, 1,75; alto, 1,27. Col. Marqués de la Torrecilla»¹⁰.

En esa exposición figuró también, con el número 349, una copia del lienzo realizada por Valentín Carderera y Solano: «*Visita de Felipe III*.— Copia del cuadro anterior, ejecutada a la acuarela por D. Valentín Carderera. Ancho, 0,535; alto, 0,313. D^a Dolores Pavía Carderera de Amunátegui»¹¹. No nos ha sido posible localizar el paradero actual de ese dibujo acuatelado ni ninguna reproducción, pero señalaremos que sus proporciones no se corresponden con las del lienzo; dado que este mide 126 x 176 cm, el dibujo, de 31,3 cm de alto, debería medir 43,72 de ancho, no 53,5; esos 9,78 cm de diferencia equivaldrían aproximadamente a 32,17 cm en el lienzo; es decir, que si Carderera respetó las proporcio-

⁴ El error fue advertido por José Simón Díaz: «La supuesta descripción de Pedro de Medina no es suya, ni de 1548, pues fue añadida por Diego Pérez de Mesa en la quinta edición del «Libro de las grandezas» (1595)» (SIMÓN DÍAZ, 1997, p. 432). Incurre en el error MESONERO ROMANOS, 1861, pp. 222-223. Entre los autores más recientes que lo secundan, Carmen Añón se remite a la primera edición del libro de Pérez de Mesa, de 1543: AÑÓN, Carmen, «Real Jardín Botánico del Prado», en *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes, 1755-1781*, Madrid, CSIC, 1987, p. 37; id., 2005, p. 59; id., 2000, vol. 2, p. 225; id., en AÑÓN, 1983, p. 21. Lo hace a la edición de 1548 BRANDIS GARCÍA, Dolores, «La construcción y difusión de imágenes del Paseo del Prado de Madrid en los relatos de viajes», *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación*, 2011, p. 173. Cita la edición de 1560, remitiéndose expresamente a Mesonero Romanos, JIMÉNEZ GARNICA, (2002), p. 160.

⁵ Archivo de Villa (A.V.), *Secretaría, Acuerdos*, 24 de febrero de 1576.

⁶ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 10 de marzo de 1576.

⁷ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 13 de agosto de 1614.

⁸ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 26 de abril de 1617. A.H.P.M., prot. 309, Pedro Martínez, fols. 167-ss.

⁹ *Carrera de San Jerónimo desde el Prado* (¿1614?), óleo sobre lienzo, 126 x 176 cm. Madrid, col. Marqueses de Santa Cruz, Fundación Álvaro de Bazán.

¹⁰ *El antiguo Madrid*, catálogo general ilustrado, Madrid, Gráficas Reunidas, 1926, p. 290.

¹¹ *Ibidem*.



Anónimo, *Carrera de San Jerónimo desde el Prado* (¿1614?)
Óleo sobre lienzo, 126 x 176 cm Madrid, col. Marqueses de Santa Cruz,
Fundación Álvaro de Bazán.

nes del lienzo, este debería medir 212,75 cm de ancho cuando lo copió. En trabajos anteriores hemos expuesto nuestra sospecha de que el lienzo de los marqueses de Santa Cruz pudo ser recortado por ambos lados en algún momento anterior a la exposición de 1926 (en cuyo catálogo se consignaron sus dimensiones actuales); especialmente llama la atención en ese lienzo que la torre de música no fuese representada completa. Sin embargo, si el dibujo de Carderera representaba el lienzo antes de ser recortado, parece extraño que en el catálogo no se mencionase este hecho, por lo que cabría pensar que o bien no se consignaron adecuadamente sus dimensiones, o quizá Carderera no representó la zona superior del cuadro o alteró sus proporciones.

Tampoco se señalaron diferencias entre el lienzo original y la copia de Carderera en el catálogo de la *Exposición de dibujos originales 1750-1860*, organizada en 1922 por la Sociedad Española de Amigos del Arte y cuyo *alma mater* fue también Félix Boix; apareció en su catálogo con el número 96, junto a otras obras de Carderera, y

se consignó que medía 0,500 x 0,306 y que pertenecía al gran mecenas de Carderera, el duque de Villahermosa:

VISTA DE LA CARRERA DE SAN JERÓNIMO EN EL SIGLO XVII.—Tomada desde el Prado, con el palacio del Duque de Lerma a la izquierda del espectador, y ante su puerta varias figuras de la escolta de Felipe IV [sic], que, en su carroza, se supone va a visitar al Duque. En primer término, dueñas y caballeros, y entre éstos, uno a caballo, que saluda, chambergo en mano, a una dama que va en su coche. Dibujo acuarelado. Ancho, 0,500; alto, 0,306.

Es copia de un óleo anónimo de la época, perteneciente al Marqués de la Torrecilla.
Expositor: DUQUE DE VILLAHERMOSA¹².

En una carta a Mesonero Romanos, sin fechar, escribió Carderera:

¹² Boix, 1922, p. 96.

Sr. D. Ramón de Mesonero.

Mi estimado amigo: Necesito con precisión aquel libro que presté a V. sobre los vecinos de Madrid y le agradeceré que se lo entregue al dador si lo tiene a mano. Estoy copiando un cuadro curiosísimo de la Carrera de San Jerónimo y parte del Prado, pintado en tiempo de Felipe III y deseo verificar los dueños de algunas casas y edificios, etc. Venga V. a verlo pronto porque tengo que devolverlo, verá V. también otra vista del Buen Retiro, etc. El domingo estaré toda la mañana hasta la una, o cualquier otro día a esta dicha hora. Su yo admo. amigo¹³.

Respecto al marqués de la Torrecilla al que se refería el catálogo de 1926, fue Andrés Avelino de Salabert y Arteaga (1864-1925), VIII marqués de la Torrecilla, grande de España, Jefe Superior de Palacio y sumiller de corps (desde 1909) del rey Alfonso XIII, fue presidente de la Sociedad de Amigos del Arte y miembro del Patronato del Museo Nacional del Prado, y entre otros cargos políticos desempeñados por él, era concejal del Ayuntamiento de Madrid cuando falleció el 24 de febrero de 1925, sin descendencia, por lo que heredó sus títulos nobiliarios su hermana, Casilda Remigia de Salabert y Arteaga (1858-1936), viuda de Luis Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas, XVI duque de Medinaceli, hijo del XIII duque de Lerma. Casilda de Salabert, en su segundo matrimonio con Mariano Fernández de Henestrosa y Ortiz de Míoño (1858-1919), duque de Santo Mauro, fue madre de Casilda Fernández de Henestrosa y Salabert (1888-1987), la cual contrajo matrimonio en 1912 con Mariano de Silva Bazán y Carvajal Vargas (1875-1940), XIII marqués de Santa Cruz. Una hija de ambos, Casilda de Silva y Fernández de Henestrosa (1914-2008), recibió, tras el fallecimiento sin descendencia de su hermano Álvaro (1944) los títulos familiares, entre ellos el de XIV marquesa de Santa Cruz (o de Santa Cruz de Mudela); su actual titular es su hijo, Álvaro Fernández Villaverde y de Silva, actual propietario del lienzo que nos ocupa. En definitiva, si bien el lienzo se encontraba en poder de los descendientes de los duques de Lerma y de Medinaceli, no nos es posible afirmar que originalmente fuese un encargo del duque de Lerma y que se mantuviese ininterrumpidamente en poder de sus descendientes, aunque tampoco disponemos de datos que nos hagan descartar esta posibilidad.

Cuando se aceptaba comúnmente que la torre-cilla de música del Prado había sido construida en 1620, evidentemente no podía considerarse que el lienzo fuese anterior, si bien González de Amezúa, uno de los pocos autores que se habían ocupado de este lienzo, llegó a proponer que el lienzo tuvo que ser pintado poco antes de 1611, basándose en que ese año se habían prohibido los coches tirados por solo dos caballos¹⁴.

Sáinz de Robles publicó en *Historia y estampas de la villa de Madrid* una reproducción del lienzo, en blanco y negro, bajo la que consignó que era un grabado, así como que se encontraba en el Museo Municipal de Madrid. Lo cierto es que actualmente no se encuentra ese grabado (si realmente era tal) en el hoy llamado Museo de Historia de Madrid, ni hay constancia de que formase alguna vez parte de sus colecciones; tal vez se tratase de una copia de la fotografía publicada en el catálogo ilustrado de la mencionada exposición de 1926. Esto es lo que consignó Sáinz de Robles al pie de la reproducción:

Grabado de época. A la fiesta del palacio de Lerma.

En la Carrera de San Jerónimo —donde hoy se alza el «Palace Hotel»— tuvo el poderoso valido su mansión, en nada inferior a la de un Médicis, mecenas de las artes, o a la de un Visconti, émulo de Maquiavelo. A ella acudían con frecuencia los reyes y la nobleza, porque en ella organizaban Lerma y Calderón festejos innumerables —estrechos y dijes, adivinanzas y comedias— que servían para adular la pueril voluntad de los monarcas y exaltar el poder de los validos. En la estampa, don Rodrigo acude a recibir a la condesa de Villalonga, camarera de la reina, mujer intrigante, hermosa y bastante honesta.

Foto Iberia, del Mus. Mun. de M¹⁵.

Lamentablemente, el autor no tenía costumbre de citar las fuentes de sus afirmaciones; en primer lugar, no es correcto que a la huerta asistiesen con frecuencia «los reyes»; el único monarca que frecuentó la huerta fue Felipe III, viudo desde 1611; por otra parte, tampoco se exaltaba con los festejos el poder de «los validos»; el valido del monarca en esos momentos era el duque de Lerma, propietario de la huerta. Tampoco sabemos en qué basó la afirmación de que el caballero del primer término es Rodrigo de Calderón, cuya estrella ya había comen-

¹³ VARELA HERVÍAS, 1975, p. 95.

¹⁴ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, 1941, pp. 374-376.

¹⁵ SÁINZ DE ROBLES, 1984, vol. I, p. 185.



Detalle: Posesión de Luis Sánchez García.

zado a declinar en esos momentos, ni la de que la dama del carruaje es la «condesa de Villalonga, camarera de la reina»; en realidad, las dos camareras de la reina durante el reinado de Felipe III fueron, en primer lugar, Catalina de la Cerda, duquesa y esposa de Lerma, fallecida en 1603, y Catalina de Sandoval, condesa de Lemos y hermana de Lerma, promovida al cargo por el duque ese mismo año, cuando enfermó su esposa. En cuanto a la condesa de Villalonga, Cabrera de Córdoba escribió el 7 de julio de 1607 que «a la condesa de Villalonga han mandado quitar las guardas que tenía»¹⁶; su esposo, Pedro Franqueza, conde de Villalonga, uno de los principales validos de Lerma, había caído en desgracia durante el envite contra el duque en 1606; fue hecho preso en Torreloz y después en Ocaña, en tanto que su familia fue desterrada a Torrejón de Ardoz; trasladado a León, falleció allí en 1614, momento en que el condado de Villalonga fue renombrado como de Villafranqueza. Descartamos, pues, que ese caballero vuelto de espaldas y de rostro desconocido sea Rodrigo de Calderón y que la dama representada sea la condesa de Villalonga.

Nuestra constatación de que la torrecilla de música había sido terminada en 1613, y no en 1620 como ha sido habitual afirmar, nos llevó hace unos años a proponer que el lienzo no podía haber sido pintado antes de junio de 1613 (momento en que comenzó a utilizarse la torre) ni posteriormente a 1618, cuando se produjo la caída del duque de Lerma¹⁷. Hoy podemos intentar pre-

cisar algo más la datación: en el verano de 1613 acordó la Villa que se cortasen las posesiones del lateral occidental del Prado, para su ensanche¹⁸; en diciembre de 1614, Luis Sánchez García, propietario de la finca situada en la esquina entre el Prado y la carrera de San Jerónimo, en el lugar donde hoy se encuentra el Museo Thyssen, solicitó a la Villa permiso para acordelar su propiedad y que se le concediese un pedazo de sitio público que hacía esconce en la esquina¹⁹. En el lienzo se representa la posesión de Luis Sánchez antes de que se realizasen estas obras.

Otro dato a tener en cuenta es que en este lienzo, si bien aparecen los cercos de hierro que en enero de 1613 acordó la Villa disponer en las tazas de las fuentes que estaban delante de la huerta del duque de Lerma para protegerlas²⁰, todavía no se representan pintados de verde, como acordó la Villa el 11 de abril de 1614: «que el señor Juan Fernández haga dar de verde los cercos de hierro que se han puesto para la guarda de las fuentes que están en el Prado delante del mirador de la huerta del Duque de Lerma, en la forma que le pareciere, como no se doren»²¹; esto podría indicar que el lienzo se pintó antes de esa fecha.

En el lienzo no se representa una fiesta pública, sino una escena cotidiana. Algunos ca-

¹⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, 1997, p. 306.

¹⁷ MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, 1999; Ídem, 2000, pp. 149 a 165; Ídem, 2007, pp. 29-36.

¹⁸ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 29 de mayo de 1613; A.V., *Secretaría*, 5-391-16, 1 de junio: «Sobre hacer las calles nuevas del Prado de San Jerónimo y cortas de güertas para ella».

¹⁹ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 15 de diciembre de 1614.

²⁰ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 28 de enero de 1613.

²¹ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 11 de abril de 1614.



Anónimo, *Festejo en el Prado de San Jerónimo* (¿1615?) Óleo sobre lienzo, 96 x 200 cm Col. Khevenhüller-Metsch, castillo de Hochosterwitz (Carintia, Austria).

balleros han bajado a pasear; también lo hacen algunos religiosos, y coinciden con diversos personajes del pueblo, aunque estos últimos no están paseando: naranjeros, aguadores, dos plebeyos riñendo en el primer término; una moza intenta recoger los fragmentos de su cántaro, una figura frecuente en otras vistas madrileñas de similar carácter.

Este ambiente anecdótico, cotidiano, es precisamente lo que realza el elemento más importante simbólicamente: la comitiva del monarca, Felipe III, desciende discretamente por la carrera de San Jerónimo y está a punto de entrar a la huerta del duque de Lerma. Esto es lo esencial del lienzo: la imagen del monarca acudiendo, como cualquier otro día, a pasar la tarde en la huerta del valido, algo tan habitual que ni siquiera parece captar la atención de otros personajes representados en el lienzo. En este sentido coincide con la representación de la Plaza Mayor (1623) de Antonio Mancelli²², en la que también vemos escenas cotidianas y la comitiva del monarca atravesando con toda normalidad la plaza en diagonal, procedente de Atocha. El mensaje parece claro: se subraya, por un lado, el poder del duque de Lerma y su ascendente sobre el monarca, pero también debe relacionarse con las abundantes empresas llevadas a cabo en estos años, tras el regreso de la Corte en 1606, para transmitir la imagen de Madrid como su sede estable, la estrecha y definitiva vinculación entre la Villa y la Corte.

Hace varios años tuvimos la fortuna de conocer un segundo lienzo, perteneciente a la familia Khevenhüller²³, con evidentes similitudes y también notables diferencias con el de los marqueses de Santa Cruz.

Debe de ser algo posterior al de los marqueses de Santa Cruz: en el de Khevenhüller aparece el pasadizo que el duque de Lerma hizo construir entre las casas de su huerta y la iglesia del convento de Santa Catalina de Sena, del que era patrón y que había sido fundado en el edificio del antiguo Hospital General tras el traslado de este al albergue existente en la actual glorieta de Atocha. La Villa había acordado el 16 de enero de 1615 autorizar su construcción y esta se llevó a cabo, con trazas de Gómez de Mora, en los siguientes meses; del 5 de marzo de ese año es un pago a Pedro de Herrera, maestro de obras, por «la obra de albañilería, yestería y cantería, manifiatura y materiales del pasadizo que va haciendo por mandado de su excelencia desde el monasterio de capuchinas descalzas hasta la tribuna del de santa Catalina de Sena»²⁴, y del 18 de julio otro «a buena cuenta de lo que ha de haber de la obra que está a su cargo del pasadizo que se hace desde las casas que su excelencia tiene junto al Prado de san Gerónimo desta dicha villa hasta su monasterio de santa Catalina de Sena della». No sabemos en qué momento exacto se dio por terminada esa obra del pasadizo, ni si lo que estaba

²² *Verdadero retrato del suntuoso edificio de la Plaça de la muy noble Villa de Madrid*, Grabado, 46 x 90,5 cm, Londres, British Library. Maps K.Top.73.15.c.

²³ *Festejo en el Prado de San Jerónimo* (¿1615?). Óleo sobre lienzo, 96 x 200 cm. Col. Khevenhüller-Metsch, castillo de Hochosterwitz (Carintia, Austria).

²⁴ A.H.P.M., prot. 1.868, Esteban de Liaño, fol. 91r, 5 de marzo de 1615.



Detalle: esquina del Prado con la carrera de San Jerónimo, frente a la huerta del duque de Lerma.

haciendo Pedro de Herrera en julio de 1615 afectaba solo a su interior, pero el exterior ya tenía el aspecto con el que aparece representado en el lienzo; en todo caso, nos permite proponer como *terminus post quem* del lienzo la primavera o el verano de 1615.

También es de señalar que en el lienzo de la colección Khevenhüller aparecen ya los cercos de la fuente bajo el mirador de la huerta de Lerma pintados de verde, como había acordado la Villa el 11 de abril de 1614.

Otro importante detalle para fijar tanto el *terminus post quem* como el *ante quem* del lienzo de Khevenhüller es que ya han sido cortadas las posesiones del lateral occidental del Prado e incluso se han plantado árboles en él; pero todavía no se han hecho las tapias que por decisión del duque de Lerma dispuso la Villa, el 18 de abril de 1616, que hiciesen los propietarios de posesiones en ese lateral²⁵; todavía el 6 de febrero de 1617 se ocupó la Villa del acordamiento de la esquina que estaba junto a la huerta de Luis Sánchez²⁶.

A diferencia del lienzo de los marqueses de Santa Cruz, en el de Khevenhüller se representa un momento festivo; hay profusión de personajes engalanados, comenzando por los ministriles, vestidos de librea, en la torrecilla de música; bajo la galería de la huerta del duque de Lerma se está celebrando un juego caballeresco; por la

carrera de San Jerónimo bajan varias cuadrillas... No queremos ignorar la opinión de Francesco Benigno sobre la abundancia de festejos durante el valimiento de Lerma; para él, esas continuas fiestas no se produjeron, como ha solido en cambio mantenerse, con el único propósito de mantener al monarca distraído, enajenado de sus funciones regias, ni siquiera para exaltar la figura de Lerma, o no tan solo la imagen del duque, sino la de la nobleza cortesana²⁷; este fue uno de los aspectos que hicieron más diferentes los valimientos de Lerma y Olivares: Lerma no dejaría de contar y aliarse con la nobleza y de apoyarse en ella, en tanto que Olivares llegó a prescindir de los demás nobles cuando le fue conveniente. Además, añadiremos nosotros, Lerma se encargó de que la gran mayoría de los miembros de la nobleza cortesana fuesen parientes suyos. El lienzo de Khevenhüller parece una exaltación no solo del monarca, su familia y el valido, sino también de la nobleza asentada en la Corte de Madrid y vinculada con ella, e incluso de la propia Villa, dado el protagonismo de los caballeros regidores en el lienzo.

Muchos de los personajes que aparecen en este lienzo parecen retratos reconocibles, si bien no nos ha sido posible, a la vista de las relaciones de festejos de esos momentos que hemos consultado, hacer encajar por completo el rompecabezas y atrevernos a afirmar que se trata de alguno en concreto, posiblemente relacionado con las ce-

²⁵ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 18 de abril de 1616.

²⁶ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 6 de febrero de 1617. Volvió a tratarse de ello el día 9 del mismo mes.

²⁷ BENIGNO, Francisco, 1994, p. 15.



Detalle: Balcón de la huerta del duque de Lerma.

lebraciones por las dobles bodas reales en 1615, del príncipe Felipe (futuro Felipe IV) con Isabel de Borbón y del hermano de esta, Luis XIII de Francia, con la hermana del príncipe, Ana María de Austria; sería preciso verificar con exactitud quiénes son los personajes que parecen más destacados y comprobar que coincidieron todos ellos en alguno de los festejos celebrados entonces. Este hecho ha llevado al profesor Alfredo Alvar a la conclusión de que se trata de una vista imaginaria, que no representa un festejo en concreto, sino una especie de alegoría de la Corte: «no hay representada ninguna escena concreta. Sino muchas, que como piezas de un rompecabezas, acabarán dando vida a la Corte del Rey Católico, en la más poderosa ciudad del mundo. Es un poema pintado»²⁸.

En cualquier caso, parece evidente el esfuerzo del artista por representar personajes y hechos concretos, respondiesen o no a un acontecimiento determinado. No nos adentraremos aquí en el intento de identificar uno a uno a los personajes que parecen más destacados en el lienzo; señalaremos como ejemplo el caballero situado en primer término, que Sáinz de Robles afirmó que en el lienzo de los marqueses de Santa Cruz era don Rodrigo de Calderón, aunque aparece allí prácticamente de espaldas y sin rostro, saludando a una dama, y que en el lienzo de la familia Khevenhüller es representado de lado, con el rostro aparentemente identificable, luciendo la cruz de Calatrava y en el

fajín la llave dorada que le acredita como gentil-hombre de cámara u otro cargo de Palacio con acceso a las dependencias regias. También la dama representada en este lienzo parece identificable, lo que no ocurre tampoco en el primero.

Lo mismo ocurre con el balcón de la huerta del duque: en el lienzo de los marqueses de Santa Cruz apenas se indica más que su existencia, muy metida en sombras, y se percibe que hay en él unas damas. En cambio, en el lienzo de Khevenhüller parece que sería posible reconocer a todos los personajes que se encuentran en el balcón, aunque, como hemos señalado, no estemos ahora en condiciones de afirmar quiénes son varios de ellos.

Sí es evidente que el monarca, Felipe III, se encuentra a la izquierda, y el personaje situado tras él podría identificarse con el duque de Lerma. El grupo de jóvenes o niños situados junto al rey parecen ser el príncipe Felipe (1605-1665), la inminente reina de Francia, Ana María Mauricia (1601-1666), María Ana (1606-1646), Carlos (1607-1632) y Fernando (1609-1641); recordaremos que la infanta Ana María se marchó de Madrid, camino de París, en octubre de 1615 y no regresaría nunca a España.

Es posible que el personaje representado tras ellos sea Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, que tomó parte activa en los casamientos y en octubre de 1615 fue nombrado gentil-hombre de cámara del príncipe Felipe. De ser esto cierto, de por sí parece un documento excepcional contar con una representación del futuro conde-duque de Olivares en el balcón de la huerta del duque de

²⁸ ALVAR EZQUERRA, 2015, pp. 745-750 (p. 747).

Lerma; y si realmente es este el que aparece detrás del monarca, tendríamos la imagen de Felipe III, su sucesor Felipe IV y sus respectivos validos más destacados juntos todos ellos en el balcón.

Aún llamaremos la atención sobre la monja representada en la galería, que podría ser Margarita de Austria (1567-1633), hija de la emperatriz María y del emperador Maximiliano II, profesa en las Descalzas Reales.

Nada nuevo habíamos añadido en anteriores investigaciones sobre la autoría del lienzo de los marqueses de Santa Cruz; todo lo más, señalamos las curiosas coincidencias de algunos de sus detalles con los de otras representaciones de lugares de Madrid en la misma época, también con escenas cotidianas. Tampoco podemos atribuir con certeza la autoría del lienzo de los Khevenhüller, evidentemente de manos distintas al de Santa Cruz, aunque haremos algunas consideraciones al respecto.

En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid se conserva abundante documentación relativa a múltiples actuaciones en la huerta del duque de Lerma; uno de los documentos es el pago a Fabricio Castello (1562-1617) de quinientos reales, efectuado el 30 de mayo de 1615, «a cuenta de lo que ha de haber del cuadro de pinturas que hace de la casa y huerta de junto al Prado de San Jerónimo»²⁹. Del 7 de julio del mismo año es un pago de 225 reales «de resto» efectuado el 6 de julio de 1615 a Juan de Ocaña, carpintero, por «un marco dorado de veintidós pies de largo y nueve de ancho «que hizo para el lienzo y pintura de la perspectiva de la Casa y Huerta que su Excelencia tiene junto al Prado de San Jerónimo de esta Villa, con sus escuadras de hierro a las esquinas»³⁰.

No fue el único trabajo de Fabricio Castello para la huerta de Lerma; Cristóbal Pérez Pastor anotó en una de sus recopilaciones documentales:

Carta de pago de Fabricio Castello, pintor, en favor del duque de Lerma, por 1.200 reales, que le da a cuenta de las obras de su oficio, que hace en la casa y huerta de Su Excelencia, junto al Prado. Madrid, 8 de octubre de 1615³¹.

Con mayor exactitud, lo que se dice en esa carta de pago es que el pintor cobró...

seiscientos reales que valen veinte mil y cuatrocientos maravedíes a cuenta de mil y du-

cientos reales que su excelencia [el duque de Lerma] por libranza firmada de su mano de veinte y seis de septiembre deste año le manda pagar a buena cuenta de lo que hubiere de haber por las obras que de su oficio hace en la casa y huerta que su excelencia tiene junto al prado de san Gerónimo desta dicha villa³².

Los trabajos de Fabricio Castello en la huerta de Lerma le tuvieron ocupado todo el año 1615, y ya habían comenzado, cuando menos, el año anterior; del 8 de enero de 1615 es una carta de pago de...

cuatrocientos reales que valen trece mil y seiscientos maravedíes que su Excelencia, por libranza firmada de su mano fecha en el Pardo a veinte y ocho de noviembre del año pasado de seiscientos y catorce le manda pagar a cuenta de lo que ha de haber por las obras que de su oficio está haciendo en sus casas principales y huerta de junto al prado de San Jerónimo de esta dicha villa de Madrid³³.

Y del 14 de diciembre de 1615 es otro pago «por las obras que hace de su oficio en la huerta de junto al Prado de San Gerónimo y servicio de su excelencia»³⁴. Blázquez Mateos, en relación con las pinturas realizadas por Fabricio para la casa huerta de Lerma, que él indicó que fueron realizadas en mayo de 1615 (en realidad, tan solo sabemos que en mayo estaba trabajando en la huerta del duque, pero no sabemos con exactitud cuándo empezó a hacerlo ni cuándo concluyó sus trabajos), señaló lo siguiente:

Poco antes de su muerte, en mayo 1615, realizó para el Duque de Lerma diferentes pinturas para su «casa-huerta», junto al Prado de San Jerónimo. Una actividad que debió [de] centrarse en una serie de pinturas de paisajes —por las que cobró 500 reales—, incluyendo en el ciclo un programa similar al desarrollado en la Florencia del Renacimiento por Giovanni Stradano y Giusto de Utens, que, en clave bucólica, expresaron una sensible variación con respecto al tema de la «veduta» topográfica³⁵.

²⁹ A.H.P.M., prot. 1.868, Esteban de Liaño, fol. 176r, 30 de mayo de 1615.

³⁰ A.H.P.M., prot. 1.868, Esteban de Liaño, fol. 215r. Vid. ALVAR EZQUERRA, 2010, pp. 417-427.

³¹ PÉREZ PASTOR, 1914, p. 151.

³² A.H.P.M., prot. 1.868, Esteban de Liaño, fol. 389r, 8 de octubre de 1615.

³³ Ibidem, fol. 129r, 8 de enero de 1615.

³⁴ A.H.P.M., prot. 1.875, Esteban de Liaño, fol. 49r, 14 de diciembre de 1615.

³⁵ BLÁZQUEZ MATEOS, 1996, pp. 55-63.

Así, propuso que las pinturas hechas por Castello para la huerta en el Prado debían de estar relacionadas entre ellas, configurando una serie homogénea de paisajes, aunque no indicó en qué basaba esta suposición, que sin embargo no deja de ser atractiva. Pero quizá no fueron hechas, o no todas, o no solamente, para la huerta, como veremos enseguida.

En cuanto al pago a Castello de quinientos reales efectuado en mayo de 1615 a cuenta de lo que había de haber por ese «cuadro de pinturas que hace de la casa y huerta de junto al Prado de San Jerónimo», no necesariamente debemos concluir que se refiere a la vista de Santa Cruz o la de Khevenhüller; es más, si, como se indica en uno de los documentos, era una «perspectiva de la casa y huerta», cabe pensar que tendría que ser muy distinta, partiendo de un punto de vista más elevado y reflejando las instalaciones con mayor amplitud.

Respecto al marco cobrado en julio de 1615 por el carpintero Juan de Ocaña, hemos visto que medía «veintidós pies de largo y nueve de ancho»; es decir, aproximadamente 6,13 x 2,51 m. El lienzo de los marqueses de Santa Cruz, aunque quizá esté recortado, mide tan solo 1,26 m de alto y 1,76 de ancho, en tanto que el de la familia Khevenhüller mide 0,96 m de alto y 2,00 de ancho.

Pero sí podría estar relacionado con esa vista o perspectiva de la huerta en la que estaba trabajando Castello el 30 de mayo: Cervera Vera dio cuenta de obras de arte conservadas en el palacio ducal de la villa de Lerma, según diversos inventarios realizados en 1616 y 1622³⁶; en uno de ellos, el de 30 de noviembre de 1617, se consigna que en la Torre del Rey del palacio ducal había «un lienzo muy grande, que tiene pintada la huerta y casa y conventos allí arrimados, de Madrid, que es el que hizo Fabricio Castelo»³⁷; en la misma torre se encontraban otro lienzo de gran tamaño con la vista de Venecia y otros trece países. Cervera Vera menciona también que en el palacio ducal de Lerma había unos cuantos «países» más y descripciones de ciudades; en la Galería de la Plaza o «pasadizo grande nuevo», además de los retratos de Felipe III y del duque de Cesa «siendo niños» estaban los del duque de Lerma y sus des-

endientes, así como otros veintisiete retratos «de diferentes personas»³⁸.

En la Galería alta había «nueve países, análogos a los de la galería de la Plaza y quince grandes lienzos «de más de cinco varas de alto» (4,18 m), que representaban los doce meses del año, y otros tres distintos momentos del día —aurora, tarde y noche»³⁹. También menciona Cervera otro pago a Fabricio Castello, este de 1614:

En Madrid, el día 20 de mayo de 1614, el pintor Fabricio Castelo otorgó carta de pago a favor del duque de Lerma, por cuarenta ducados «que su ex^a... le manda pagar por los dibuxos que hizo de los reposteros, con diferencia de çenefas...»⁴⁰

Sabemos, pues, que Fabricio Castello pintó un lienzo de gran tamaño con la perspectiva de la huerta del duque de Lerma, y que un par de años después ese lienzo estaba inventariado en el palacio ducal de la villa de Lerma, para el cual posiblemente fuese pintado originalmente. Pero de la constancia de estos trabajos de Castello no podemos deducir ni que él fuese necesariamente el autor de alguno de los dos lienzos que nos ocupan, ni tampoco que fuese el duque de Lerma quien encargase alguno de ellos o los dos. Pudieron ser pintados por unos cuantos artistas activos en Madrid en esos momentos, y no podemos ignorar la posibilidad de que fuesen encargados por personajes distintos al duque de Lerma. Pérez Sánchez mencionó, entre los pintores italianos del momento activos en Madrid, y como «las personalidades más fuertes», a los hermanos Bartolomé (h. 1560-1608) y Vicente (h. 1578-1638) Carducho, pero añadió a los Cajés o Caxés, Patricio (m. 1612) y su hijo Eugenio (1574-1635), a los Castello, Fabricio (m. 1617) y su hijo Félix (1595-1651), Ángelo Nardi (1584-1664), llegado a Madrid hacia 1607; y se refirió también a los artistas de origen flamenco como Felipe Diricksen (1590-1678), Juan van der Hamen (1596-1631) y Juan de la Corte (h. 1580-1662), concluyendo: «Junto a ellos, como es lógico, hay muchos artistas españoles de nacimiento y familia, con análoga educación»⁴¹.

Varios de ellos eran seguramente demasiado jóvenes en 1614 o 1615 para que pensemos en ellos como candidatos, y otros ya habían fallecido; pero hubo en Madrid unos cuantos artistas más, también

³⁶ CERVERA VERA, 1967. Alfredo Alvar ha publicado el inventario de 1622: ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *El Duque de Lerma...*, pp. 519-547.

³⁷ Archivo Histórico de Protocolos de la villa de Lerma, *Pedro Lozano*, 1617, f. 587: «En la villa de Lerma, el día 30 de noviembre de 1617, Sebastián Rugier, casero del duque de Lerma, recibió de Duarte Coronel, guardarropa del duque, «todas las pinturas, lienzos y cuadros que están en el palacio, pasadizo de su excelencia y otras partes»» (CERVERA VERA, Luís, *Bienes muebles...*, nota 11, pp. 55-56).

³⁸ CERVERA VERA, Luís, *Bienes muebles...*, pp. 27-28.

³⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁰ A.H.P.M., prot. 1.866, Esteban de Liaño, f. 1.787 (CERVERA VERA, Luís, *Bienes muebles...*, nota 317, p. 86).

⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 76.

relacionados con la Casa Real y el duque de Lerma, o simplemente activos en el Madrid de los últimos años del reinado de Felipe III, influenciados por el estilo manierista del momento, especialmente por los pintores que decoraron El Escorial; incluso pudieron colaborar varios pintores distintos, especialmente en el lienzo propiedad de Khevenhüller, en el que abundan los retratos de personajes concretos.

Vicencio Carducho, en su *Diálogo de la pintura* (1633), dedicado a Felipe IV, se ocupó de las decoraciones que deberían tener las distintas dependencias palaciegas, poniendo como ejemplo la decoración del palacio de El Pardo llevada a cabo en tiempos de Felipe III, citando entre sus autores, además de a sí mismo, a Eugenio Cajés, Bartolomé Carduchi, hermano de Vicencio, Juan de Soto, Gerónimo de Cabrera y Teodosio Mingot, Fabricio Castelo, Luis de Carvaka, Alejandro Semin, Gerónimo de Mora, Pedro de Guzmán *el Cojo*, Bartolomé González, Francisco López⁴². Son pintores con estilos similares, así como relacionados con la Corte y con el duque de Lerma, a los que podríamos añadir un buen puñado de nombres más, como Pedro Antonio Vidal o Santiago Morán el Viejo.

La tercera imagen de la que nos ocuparemos es el plano de Antonio Mancelli, *La villa de Madrid, Corte de los reyes católicos de España*⁴³. Debemos remitirnos aquí a nuestros trabajos anteriores sobre Antonio Mancelli, su plano de Madrid y su vista de la Plaza Mayor⁴⁴, impresos ambos por primera vez en 1623 e inmediatamente vueltos a reimprimir por cuenta del propio Mancelli, aunque muy posiblemente ya sin los retratos de miembros de la familia real y santos nacidos en Madrid que le pidió la Villa que añadiese alrededor, y que seguramente fueron los mismos que se utilizaron, ese mismo año, en el *Libro de las grandezas de Madrid* de Gil González Dávila, excepción hecha del de los nuevos monarcas, Felipe IV y su esposa Isabel, de mayores dimensiones que los restantes y que tuvo que añadirse en el libro en el último momento.

No insistiremos aquí en la evidencia documental de que el plano fue dibujado por Mancelli, así como que la edición llevada a cabo por uno de los miembros de la familia Wit fue solo una de las posteriores, si no la última, realizadas por diversos impresores, utilizando siempre las dos planchas de la impresión de 1623. Tan solo

recordaremos una vez más que el italiano manifestó que había dedicado ocho años a su realización, así como que era el primer plano de Madrid («cosa que nadie se ha atrevido a hacer»):

Antonio Mancelli Romano dice que ha ocho años que anda trabajando con mucha puntualidad y costa por sacar una mapa desta Real corte por ser cosa que nadie se ha atrevido a hacer el dicho trabajo, y así v.s. se podrán informar de la manera que está sacada, y con la puntualidad que aquí aparece de presente, y del señor Juan Bautista Labaña, maestro de su Majestad y de la misma ciencia, el señor Gil González de Ávila, cronista deste reino, el señor Juan Gómez de Mora, trazador de las obras de su Majestad y de v.s. y otros maestros que v.s. mandaren, y así suplica se le dé una ayuda de costa para poderla poner en luz que todo el mundo lo vea una mapa tan digna de ser vista, pues es cabeza de tantos reinos y de tantas naciones deseada, que en todo recibirá merced, como de mano de unos tan grandes señores y amparadores de virtudes un muy humilde criado de v.s. suplica la merced.

En Madrid, a veinte de agosto de l.dcxix años, el Ayuntamiento. / Que el señor Lorenzo del Castillo lo vea y informe. Pedro Martínez⁴⁵.

Un año antes, el 11 de octubre de 1621, el regidor Lorenzo del Castillo había comunicado a la Villa «que tiene tratado con Juan Escotens, cortador, que haga una pintura de esta villa en el estado en que hoy está, en unas láminas de bronce, y concertado en quinientos ducados [...]»⁴⁶, lo que nos ha llevado a proponer que seguramente Mancelli ya había concluido entonces su plano, o lo tenía prácticamente finalizado, así como que ese «Juan Escotens» podría ser el prestigioso grabador Juan Schorquens, tan vinculado con la Casa Real.

El 11 de septiembre de 1622 se celebró el contrato entre la Villa y Antonio Mancelli y su esposa, Bernardina de Riaza⁴⁷, para las impresiones de su plano de Madrid y su vista de la Plaza Mayor, y cinco días después el Ayuntamiento pagó a Mancelli ciento cuarenta ducados⁴⁸. Del 6 de abril de 1623 era una orden de libramiento de doscientos cincuenta ducados a Mancelli para que hiciese la impresión definitiva⁴⁹ y del 26 de abril una carta de pago por doscientos diez ducados⁵⁰.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Antonio Mancelli: *La villa de Madrid, Corte de los reyes católicos de España*, 41 x 72,7 cm. Grabado en dos planchas; diversas impresiones y colecciones.

⁴⁴ MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, 2005, pp. 45-83; *id.*, 2006, pp. 165-219; *id.*, 2007, pp. 127-181; *id.*, 2007, pp. 141-190.

⁴⁵ A.V., *Secretaría*, 1-472-49.

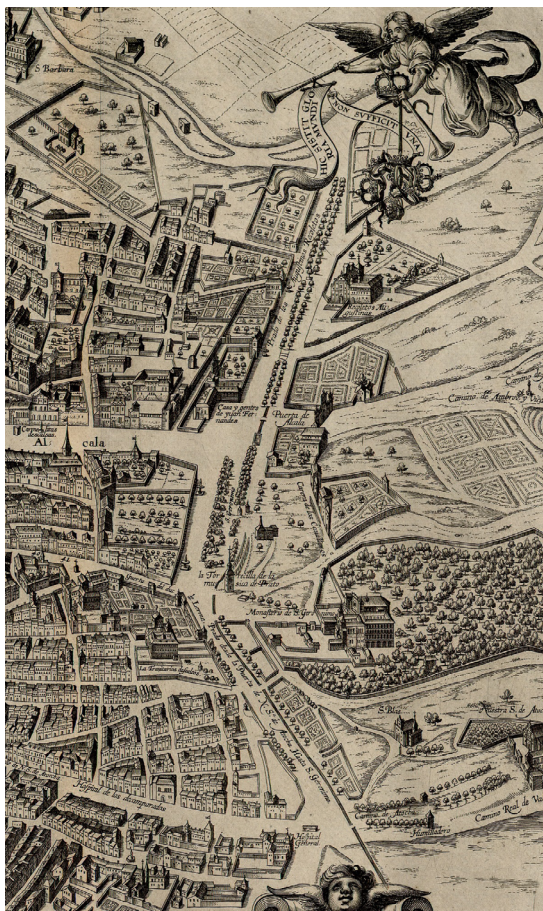
⁴⁶ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 11 de octubre de 1621.

⁴⁷ A.H.P.M., prot. 4.902, Diego de Rivera, 11 de septiembre de 1622, fols. 125r-126v

⁴⁸ *Ibidem*, 16 de septiembre de 1622, fol. 128v.

⁴⁹ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 6 de abril de 1623.

⁵⁰ A.H.P.M., prot. 4.902, Diego de Rivera, fol. 208.



Antonio Mancelli: *La Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España* (1623).
Detalle: Eje del Prado y su entorno.

Concluiremos señalando que Mancelli comenzó a dibujar su plano en los mismos momentos en que la Villa y la Corona habían comenzado a desarrollar un importantísimo proyecto, el de fijar los límites de la población de Madrid, fuera de los cuales no se pudiese edificar; un proyecto que, como otros de los últimos años de Felipe III, se llevaría definitivamente a efecto en los años iniciales del reinado de Felipe IV con la construcción de la cerca de Madrid.

Sobre *señalar límites de la población* / En este ayuntamiento Pedro Martínez, secretario mayor del ayuntamiento, dio un recaudo de parte de la sala del Gobierno, en que los señores de él mandan que esta Villa trate por dónde se señalaren los límites que ha de haber en la población desta Villa, para que de allí afuera nadie pueda labrar; y oído por ella se acordó que para el miércoles se llame la Villa para tratar desto y otros negocios tocantes a la policía⁵¹.

No parece, pues, descabellado pensar que el encargo de ese primer plano de la Villa elaborado por Mancelli estuviese relacionado con este proyecto de fijar los límites de la población y construir una cerca alrededor de ella.

Para concluir, señalaremos que en nuestra tesis doctoral pusimos especial empeño en ir cotejando con el plano de Antonio Mancelli las referencias documentales que fuimos localizando, lo cual nos hizo ratificarnos en la certeza de que en él se hace una representación muy fidedigna del Madrid de los últimos años del reinado de Felipe III⁵².

Referencias

- ALVAR EZQUERRA, A. (2015), «Una vista imaginaria de Madrid (¿1614?)», en *El embajador imperial Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*, Madrid: Boletín Oficial del Estado, pp. 745-750 (p. 747).
- ALVAR EZQUERRA, A. (2010), *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, Madrid: La Esfera de los Libros.
- AÑÓN, C. (2005), «Los orígenes del Real Jardín Botánico de Madrid», en *Eidon. Revista de la Fundación de Ciencias de la Salud*, 19, pp. XX-XX.
- AÑÓN, C. (2000), «Paisaje y urbanismo trascendente de Felipe II», en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique (coord.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía*, Madrid: Actas, vol. 2., pp. XX-XX.
- C. (1987), «Real Jardín Botánico del Prado», en *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes, 1755-1781*, Madrid: CSIC.
- AÑÓN, C. y CASTROVIEJO, S. (1983), FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Real Jardín Botánico de Madrid, Pabellón de Invernáculos*, Madrid: CSIC.
- BENIGNO, F. (1994), *La sombra del rey*, Madrid: Alianza.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (1996), «Entorno y obra de Fabrizio Castello (1562-1617), pintor de la corte madrileña de los Austrias», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 55-63.
- BOIX, F. (1922), *Exposición de dibujos originales 1750 a 1860. Catálogo General Ilustrado*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- BRANDIS GARCÍA, D. (2011), «La construcción y difusión de imágenes del Paseo del Prado de Madrid en los relatos de viajes», *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación*, XX-XX.

⁵¹ A.V., *Secretaría, Acuerdos*, 21 de mayo de 1612.

⁵² MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, *Espacios públicos de ocio en el Madrid de Felipe II y Felipe III*, tesis doctoral dirigida por el prof. José Manuel Cruz Valdovinos, Madrid, Universidad Complutense, 2016, disponible en: <http://eprints.ucm.es/39369>.

- CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1997), *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614* (ed. de Ricardo García Cárcel), Valladolid: Junta de Castilla y León.
- CERVERA VERA, L. (1967), *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*, Madrid: Castalia.
- DÍAZ DÍAZ, G. (1995), *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol. 5, Madrid: C.S.I.C., p. 380.
- El antiguo Madrid*, catálogo general ilustrado, Madrid: Gráficas Reunidas, 1926.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A. (1941), «La Carrera de San Jerónimo en tiempos de Felipe III», en VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Epistolario*, III, Madrid: Real Academia Española, pp. 374-376.
- JIMÉNEZ GARNICA, A. M^a (2002), «Urbanismo y Salud Pública. El Paseo del Prado madrileño: Un ejemplo de saludable armonía entre la Naturaleza y el Arte en el espacio urbano», *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, XX-XX.
- MEDINA, P. de (1568), Alcalá de Henares, «véndese en casa de Luys Gutiérrez».
- MEDINA, P. de (1590), Alcalá de Henares: Juan Gracián, a costa de Luys Méndez
- MEDINA, P. de (1566), Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Juan de Villanueva.
- MEDINA, P. de (1548), Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Juan de Villanueva.
- MEDINA, P. de (1543), *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla: Dominico de Robertis.
- MEDINA, P. de (1548), *Libro de las grandezas y cosas memorables. Agora de nuevo fecho y copilado por el Maestro Pedro de Medina*, Sevilla: Dominico de Robertis.
- MEDINA, P. de (1568), Madrid.
- MEDINA, P. de (1944), *Obras de Pedro de Medina: Libro de grandezas y cosas memorables de España y Libro de la Verdad*, ed. y prólogo de Ángel González Palencia, Madrid, C.S.I.C.: (Clásicos españoles, I).
- MEDINA, P. de (1549), Sevilla, Dominico de Robertis.
- MESONERO ROMANOS, P. de (1861), *El antiguo Madrid*, Madrid, Est. Tip. de don F. de P. Mellado.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (1999), *Música en el Prado de San Jerónimo*, trabajo de investigación, Madrid: Universidad Complutense.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2000), «El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marceli y la música», en *Torre de los Lujanes*, 42, pp. 149-165.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2005), «Antonio Mancelli, corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)», en *Torre de los Lujanes*, 57, pp. 45-83.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2006), «Antonio Mancelli, corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)», en *Torre de los Lujanes*, 58, pp. 165-219.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2007), «La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (I)», en *Torre de los Lujanes*, 60, pp. 127-181.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2007), «La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)», en *Torre de los Lujanes*, 61, pp. 141-190.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2007), «Vuelvan los músicos al Prado de San Jerónimo», en *Ilustración de Madrid*, 5, pp. 29-36.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2016), *Espacios públicos de ocio en el Madrid de Felipe II y Felipe III*, tesis doctoral dirigida por el prof. José Manuel Cruz Valdovinos, Madrid: Universidad Complutense, 2016, disponible en: <http://eprints.ucm.es/39369>.
- MEDINA, P. de (1595), *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España. Compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina, vecino de Sevilla, y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa, catedrático de Matemáticas en la Universidad de Alcalá*, Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- PÉREZ PASTOR, C. (1914), *Memorias de la Real Academia Española, vol. II, Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid: Real Academia Española.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992), *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid: Cátedra.
- SÁINZ DE ROBLES, F. (1984), *Historia y estampas de la Villa de Madrid*, Madrid, Iberia, 1933 (ed. facsímil, Madrid, Giner), vol. I.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1997), *Guía literaria de Madrid*, Madrid, vol. III, Madrid: IEM, La Librería.
- VARELA HERVÍAS, E. (1975), *Don Ramón de Mesonero Romanos y su círculo*, Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.