

EL MARQUÉS DEL CARPIO RECIBE A SUS VISITANTES CON UN ACERTIJO: UNA GALERÍA DE MUJERES EN EL RECIBIDOR DEL «JARDÍN DE SAN JOAQUÍN»*

The Marquess of El Carpio welcomes his visitors with a riddle: A Women Gallery in the reception room of ‘The Garden of Saint Joachim’

TERESA POSADA KUBISSA

Miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

teresa.pk@outlook.com

ORCID: 0000-0001-5579-9612

Recibido: 06/07/2025

Aceptado: 02/09/2025

DOI: 10.51743/cai.620

RESUMEN

El objetivo de este estudio es determinar el posible simbolismo de una «galería de mujeres» instalada por Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio (1629-1687) en el «Jardín de san Joaquín». Esa galería parece haber sido única en su entorno por cuanto que no figuraban en ella retratos de familares o de la familia real ni tampoco era una galería de mujeres ilustres o mujeres fuertes de la Biblia al uso, sino una galería de retratos de mujeres anónimas en torno a una escena de la reina Ester. Supone

ABSTRACT

The study seeks to decipher the possible meaning of a women's portrait gallery that Gaspar de Haro, VII Marquis of Carpio (1629-1687), had installed in the 'Jardín de san Joaquín'. Carpio's gallery appears to have been the only one of its kind in that environment since it did not contain family portraits nor portraits of the royal family. It was not a gallery of strong women of the Bible, but rather a gallery of unknown women's portraits around a history painting of Queen Esther. It represents a

* Quiero dejar constancia de mi agradecimiento explícito a los pares ciegos de mi texto por sus acertados comentarios y por haber puesto en mi conocimiento determinadas publicaciones que me han sido de gran ayuda para mis conclusiones finales.

una aportación a la investigación del papel de la imagen en general, y de la de la mujer en particular, en el contexto de la cultura simbólica dominante en la sociedad española del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Carpio, Jardín de san Joaquín, galería de retratos, Alciato, Ripa, Marianna de Austria, Everardo Nithard, vicio y virtud.

contribution to the research of the role of the image in general, and of the women's image in particular, in the context of the dominant symbolic culture in 17th Century Spanish society.

KEYWORDS: Carpio, Garden of saint Joachim, portrait-gallery, Alciato, Ripa, Marianna of Habsburg, Everard Nithard, vice and virtue.

1. INTRODUCCIÓN

Primogénito de Luis Méndez de Haro, VI marqués del Carpio (†1661) —sobrino del conde-duque de Olivares y su sucesor como valido de Felipe IV— y de Catalina Fernández de Córdoba (†1648), Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio (1629-1687) fue el coleccionista de pintura privado más activo en la España de la segunda mitad del siglo XVII (fig. 1). En este sentido Brown lo celebra como la culminación de la actividad coleccionista del «clan Olivares»¹. A su muerte, su colección rivalizaba en cantidad, si bien no tanto en calidad, solo con la del rey Felipe IV que era, a su vez, la más importante de su tiempo.

Desde joven, el entonces intitulado marqués de Heliche —título heredado del conde-duque de Olivares— se interesó por la pintura y empezó a reunir su propia colección, en la que con anterioridad a 1651 figuraba *Venus y Cupido* (h. 1647-1651) de Velázquez (Londres, National Gallery). Pero fue a partir de su matrimonio en 1651 con Antonia de la Cerda (1635-1670), hija del duque de Medinaceli, cuando la muy significativa dote aportada por su mujer le permitió



Fig. 1. Arnold van Westerhout, *Retrato de Gaspar de Haro*, entre 1671-1725, estampa a la manera negra, 41,7 x 31,2 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE).

¹ Brown, 1994, p. 139.

iniciar compras más ambiciosas. Además, en 1661 heredó la colección de su padre —excepto los tapices y un grupo de pinturas vinculados por don Luis a la casa—, quien había dejado dispuesto en su testamento que don Gaspar liquidara las deudas con la Hacienda Real disponiendo para ello, si fuera necesario, de la venta de cuadros en pública almoneada². Durante sus años en Italia —primero en Roma como embajador ante la Santa Sede entre 1677 y 1682, y luego en Nápoles como virrey, donde falleció en noviembre de 1687 habiendo reubicado aquel virreinato a la vanguardia de la Europa intelectual, como dice Haskell³— Gaspar de Haro incrementó exponencialmente su colección con la adquisición de pinturas atribuidas a los más importantes maestros italianos de los siglos XVI y XVII. Antes de marchar a Italia poseía cuatrocientos setenta y tres cuadros en su palacio de Madrid⁴, a su muerte más de tres mil repartidos entre Madrid y Nápoles⁵. En Italia adquirió además antigüedades, medallas, esculturas, mobiliario, alhajas y libros. Su única hija y heredera Catalina Méndez de Haro Enríquez de Cabrera, VIII marquesa del Carpio (1672-1733) puso en almoneda los objetos suntuarios, la biblioteca y las pinturas no sujetas al mayorazgo para saldar las deudas contraídas por su padre. Varias de esas pinturas revirtieron como pago de deuda en la colección real y hoy forman parte de la colección del Museo del Prado.

El estudio de la figura de don Gaspar de Haro como coleccionista se inició en la década de 1950 con las publicaciones pioneras de Enriqueta Harris (1957) sobre los cuadros de Velázquez que poseía; de Pita Andrade (1960) dando a conocer la memoria de sus cuadros redactada en 1651 con ocasión de su matrimonio; y De Andrés (1975) sobre su actividad como bibliófilo. Siguieron los trabajos de Cacciotti (1994) sobre la presencia de esculpturas italianas procedentes de la colección del Carpio en el palacio de La Granja; Burke y Cherry (1997) quienes sacaron a la luz numerosos inventarios de la casa del Carpio, entre ellos el último inventario de los bienes de don Gaspar; Marías (2003) sobre el papel pionero de Gaspar de Haro como coleccionista de dibujos; o Checa Cremades (2004 y 2008) sobre su actividad como coleccionista de pintura veneciana en Italia. En 2008 de Frutos publicó un trabajo sobre la presencia de lo italiano en la colección de Gaspar de Haro y

² Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo, Sección Medinaceli, leg. 104-2, Copia simple del Ynventario de los bienes que quedaron por muerte del Excelentísimo Señor Don Luis de Mendez de Aro [sic], marqués del Carpio, 1662 cfr. de Frutos Sastre, 2009, doc. 4, pp. 13-43.

³ Haskell, 1971, p. 192.

⁴ Madrid, Archivo Casa de Alba (ACA), caja 221-12, Memoria de bienes y otras diferentes alaxas que se hallaron en el Jardin de San Joaquin el dia 15 de junio de 1677; las quales se hiço cargo de ellas D. Geronimo Xavierre, cfr. de Frutos, 2009, doc. 6, pp. 65-96.

⁵ ADA, Caja 217-12, Inventario de bienes redactado en Nápoles a la muerte del VII marqués del Carpio, 1687, cfr. de Frutos, 2009, doc. 111.

en 2009 su tesis doctoral, donde abordó el estudio conjunto de la actividad de Gaspar de Haro como coleccionista y como político, por cuanto que, a su juicio, para ejercer el coleccionismo, el patrocinio y el mecenazgo como herramientas para su promoción personal en la corte, don Gaspar había optado por el modo italiano y, en consecuencia, había hecho de sus sucesivas residencias en Madrid, Roma y Nápoles centros de intensa actividad artística y literaria. Entre los muchos documentos inéditos aportados en ese libro cardinal figuran la memoria de las pinturas en el «Jardín de san Joaquín» elaborado con motivo de la partida del don Gaspar para Roma en 1677 y el inventario de la colección de Gaspar de Haro en Italia. Desde entonces, son muchas las publicaciones aparecidas que han ido ampliando nuestro conocimiento sobre la actividad de Gaspar de Haro como coleccionista y promotor de las artes. Entre ellas cabe mencionar Fusconi (2010) sobre su mecenazgo en Nápoles, así como las tesis doctorales de López-Fanjul (2011) sobre su colección de dibujos italianos y de Vidales del Castillo (2015) sobre su biblioteca.

Nuestro trabajo se aparta de esa línea de investigación. No está orientado al estudio de las preferencias artísticas de Gaspar de Haro ni a su actividad como mecenas, sino a la determinación del peso que el simbolismo moralizante vigente en el entorno humanista de la corte de los últimos Austrias, donde ser y parecer eran igualmente importantes, pudo haber tenido en una «galería de mujeres» *sui generis* que instaló en el primer recibimiento del «Jardín de san Joaquín», su residencia en Madrid. Se trata de una cuestión iconológica significativa dada la importancia que la imagen simbólica —cuyo cauce de difusión era la literatura y el arte— tuvo en aquel contexto político y cultural donde, parafraseando a Gracián, la agudeza y el arte del ingenio eran valorados como las virtudes fundamentales de todo caballero cortesano. Indudablemente uno de ellos, incluso quizá el más destacado de su tiempo, fue Gaspar de Haro. Consideramos que dicha galería lo testimonia.

Hemos estructurado el estudio en dos partes. La primera atiende a la llegada de esos cuadros a la colección de don Gaspar de Haro, al momento de la instalación de la galería, la ordenación de los cuadros en ella, y a su devenir posterior y su localización actual. En la segunda planteamos a partir de las claves proporcionadas por las fuentes emblemáticas y los repertorios iconográficos —algunos de ellos presentes en la biblioteca de don Gaspar— el posible simbolismo subyacente al programa iconográfico de esa «galería de mujeres».

2. EN EL «JARDÍN DE SAN JOAQUÍN»

La colección reunida por Gaspar de Haro antes de marchar a Italia estaba localizada en el palacio «Jardín de san Joaquín», donde los entonces aun marqueses de Heliche se

habían instalado en 1660. Como señala de Frutos, el marqués quiso que ese palacio fuera su carta de presentación como coleccionista y como legítimo heredero del valimiento al que habían accedido sus antepasados, el conde-Duque de Olivares y el VI marqués del Carpio⁶.

En junio de 1677, con motivo de su traslado a Roma, don Gaspar encargó la elaboración de una detallada memoria de las obras de arte que figuraban en el «Jardín de San Joaquín»⁷. En ella aparecen registradas por estancias las cuatrocientas setenta y tres pinturas allí reunidas, treintaiuna de ellas encastradas en los techos. El análisis de dicho inventario permite concluir que la distribución de los cuadros obedecía fundamentalmente a un programa estético en la tradición italiana, con las pinturas acompañadas por bustos sobre pedestales. Pero hay al menos una estancia donde los cuadros parece que fueron elegidos en función de un significado concreto. No era esa una pieza cualquiera. Era, ni más ni menos, el primer recibimiento del palacio.

La citada memoria de 1677 comienza con los cuadros localizados en una estancia innominada —en la tasación de bienes denominada «Pieza Primera Vaja» (1689)⁸— que antecede el «Segundo recibimiento» que conducía a la «Galería nueva». Así pues, aquella estancia innominada era un primer recibimiento. Allí figuraban en 1677 solamente cinco cuadros: un episodio de la historia de la reina Ester y cuatro efigies de mujeres anónimas, todos ellos del mismo tamaño.

- N.º 1 Un quadro de la reyna Estter original del Luqueto [Luca Cambiasso] de dos baras de caída y dos varas y tercia de ancho [aprox. 152 x 196 cm] con su marco negro.
- N.º 2 Un retrato de una muger de medio cuerpo bestida de negro forrado de Armiño con una mano en el pecho y un guantte en la otra, de bara y dos tercias en quadro [aprox. 140 x 140 cm] original de Alonso Sanchez [Alonso Sánchez Coello] con su marco negro.
- N.º 3 Otro retrato de una mugger con un gallo frescatana del mismo tamaño que el de arriba original del Cavallero Maxsimo [Massimo Stanzione] con su marco negro.
- N.º 4 Otro retratto de una mujer senttada con un cuello teniendo un niño con la mano original de Antonio Moro del mismo tamaño que los de ariva[sic] con su marco negro.
- N.º 5 Otro quadro de una gitana con un niño en los braços original de Michael Angel de Carabache [Caravaggio] del mismo tamaño que el de arriba[sic] con su marco negro.⁹

⁶ de Frutos 2009, *op. cit.*, p. 1904.

⁷ Supra nota 4.

⁸ Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), prot. 9819, ff. 1006-1067, Tasacion de Pintturas que [hicie]ron Claudio Coello pintor de cámara del Rey nro señor y Joseph donosso Assi mismo pintor, 1689, cfr. Burke y Cherry, 1987, p. 831.

⁹ La equivalencia en centímetros de las medidas es: una vara = aprox. 84 cm; tercia = aprox. 28 cm.

Solo en el caso del retrato atribuido a Alonso Sánchez Coello (n.º 2) se especifica en el inventario que es de medio cuerpo, luego se puede concluir que los demás serían de tres cuartas o de cuerpo entero. En 1689, cuando se llevó a cabo el inventario y tasación de los bienes por el fallecimiento de don Gaspar, los seis cuadros continuaban en el mismo lugar donde los había dejado colocados al marchar a Roma¹⁰.

Al margen de la cuestión iconográfica, lo más llamativo es el hecho de que los cuatro retratos son de formato cuadrangular —no habitual en este género— y de medidas idénticas, lo que indicaría que habían sido encargadas *ex profeso*. Pero, como veremos a continuación, no fue ese el caso, ya que llegaron a la colección en distintos momentos.

«Gitana con un niño desnudo en brazos» llegó a la colección antes de 1651; es decir, siendo Gaspar de Haro todavía soltero, puesto que figura en el inventario de bienes del entonces intitulado marqués Heliche elaborado por la contaduría de su casa con motivo de su matrimonio con Antonia de la Cerda¹¹. «Mujer con un gallo» ingresó durante el matrimonio, puesto que consta en el inventario de bienes redactado hacia 1670 por el fallecimiento de la marquesa¹². El cuadro de la reina Ester procedía de la colección de don Luis de Haro¹³. Por último, «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño cogido de la mano» aparecen registrados por primera vez en este inventario de 1677, luego le llegaron a Gaspar de Haro durante su segundo matrimonio con Teresa Enríquez de Cabrera, hija del Almirante de Castilla.

¹⁰ Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa, Títulos de propiedad, leg. 1264/3 Memoria de las pinturas que se han tasado en la casa jardín que fue del marques del Carpio por don Antonio Palomino y don Juan Vicente de Rivera pintores en la primera tasacion, Madrid, 3 de junio de 1705. Cfr. Fernández Talaya, 1999, doc. 7.

¹¹ ACA, caja 221-222, Libro primero del menaje de la cassa del exmo Sr Don Gaspar Mendez de haro y Guzman Marques de Eliche mi S^{or} Para la contaduría de la Cassa de S.E. Cont Don Carlos de Baracena, junio 1651, s.f. «210. Una pintura en lienço de Una gitana con Un paño que recoje los cavellos y en el braço yzquierdo Un gitanillo desnudo de medio cuerpo que muerde de Una mançana de la mano de [ilegible] de Una bara de ancho y Una y quarta de Cayda con su marco negro», cfr. Burke y Cherry, 1997, doc. 49, p. 475 no. [209].

¹² Archivo Ducal de Medinaceli, Toledo, Sección Medinaceli, leg. 104-1, s.f., Copia simple que no tiene principio del inventario de los bienes de la Excelentísima señor marquesa del Carpio en cuatro cuadernos, h. 1670, Cuaderno segundo «Pasillo al patinexo-Un quadro de una gallinera con una gallina en el regazo de mas de dos[sic] [se trata sin duda error del escribano: sería «mas de una bara] baras de cayda y menos de bara de ancho con un marco negro. En 220 reales 1076». cfr. de Frutos, 2009, doc. 5, p. 54.

¹³ Supar nota 2 «Un quadro de la Reyna Ester de bara y quarta de caida y bara y sesma de ancho [approx. 105 x 97 cm] con su marco de pino dado de negro numero setenta», cfr. de Frutos Sastre, 2009, doc. 5, p. 31.

En su momento Burke y Cherry identificaron esa «Mujer con gallo» con *Mujer con traje napolitano* de Massimo Stanzione, del Museo de San Francisco (fig. 3)¹⁴. El cuadro de Ester lo hemos localizado hoy en el Museo de Austin, *Ester y Asuero* de Luca Cambiasso (fig. 2), en cuyo catálogo se hace constar la procedencia de la colección del Carpio. Asimismo, proponemos la identificación de «Gitana con un niño desnudo en brazos» con el retrato hoy atribuido a Simon Vouet de la colección Koelliker (fig. 4).



Fig. 3. Massimo Stanzione, *Mujer en traje napolitano*, h. 1635, óleo sobre lienzo, 118,7 x 97,2 cm. San Francisco, Museum of Fine Arts, acc.no. 1997.32.



Fig. 4. Simon Vouet, *Gitana con un niño*, 1652, óleo sobre lienzo. Milán, Collezione Koelliker.

En esos tres cuadros ahora identificados las figuras son de tres cuartas. Sus medidas no coinciden con las registradas en el inventario de 1677, pero sí lo hacen con las consignadas en anteriores inventarios de la casa del Carpio, lo que significa que las medidas en el inventario de 1677 no son las de los cuadros. Luego volveremos sobre ello.

Los retratos descritos como «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño de la mano» no hemos podido identificarlos. El primero pudo haber sido un original de Sánchez Coello hoy no localizado, pero del que hemos hallado una copia

¹⁴ Burke y Cherry, 1997, t. 1, p. 876, nota 13.



Fig. 5. Anónimo (copia de Alonso Sánchez Coello), óleo sobre lienzo, 67 x 50,5 cm. Col. particular.

otro pintor del siglo XVI, responde a esa descripción. Excepto, claro está, el magistral retrato de Bronzino *Leonor de Toledo y su hijo Giovanni*, 1544 (Florencia, Galleria degli Uffizi), que está en el origen de esa tipología luego cultivada y desarrollada en Amberes por Rubens y por Van Dyck, y sus seguidores. La autoría de Rubens o Van Dyck debemos descartarla. Habría constado en el inventario, ya que en la colección de Gaspar de Haro había numerosas obras de ambos maestros flamencos, especialmente del segundo. Pero el gesto de tener al niño cogido con la mano apunta a un pintor del entorno de Van Dyck, ya que fue él quien hacia 1620-1621 puso de moda ese sutil gesto para dar forma plástica a la dependencia emocional entre madre e hijo. Quizá fuera un retrato de Cornelis de Vos similar al hoy conservado en Melbourne (fig. 6). Es posible que ese retrato le llegara a Gaspar de Haro a través de su hermano Juan Domingo Méndez de Haro y Sotomayor, conde de Monterrey a su regreso de los Países Bajos, donde había sido gobernador entre 1670 y 1675. De hecho, trajo consigo una reproducción de un retrato en mármol de medio cuerpo y con armadura que le había hecho Lodewijk Willemens en 1675 por encargo

de poca calidad hecha por algún seguidor suyo (fig. 5)¹⁵. En dicha copia no se ven las manos de la modelo, que los inventarios describen como apoyada en el pecho, la una, y la otra sujetando un pañuelo, pero es evidente que el soporte presenta recortes en el borde izquierdo y el inferior. Consideramos interesante señalar aquí la proximidad formal de ese retrato con la imagen radiográfica del famoso y discutido *Mujer con un cuello de armiño* (hoy *Mujer con una piel*, Pollock House) actualmente atribuido a Sánchez Coello.

En el caso de «Mujer sentada con un niño de la mano» la autoría de Antonio Moro resulta improbable. La tasación (1100 reales) es baja con respecto a la de los retratos atribuidos a Moro en otros inventarios de la época. Pero, sobre todo, ninguno de los retratos conocidos de Moro ni, en lo que parece, de ningún

¹⁵ Artnet, subasta 6 septiembre 2006.

del gremio de San Lucas de Amberes para su sede (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) y que parece animó a don Gaspar a encargar uno suyo también con armadura a Alessandro Rondoni que conocemos a través de un grabado de Arnold van Westerhout (1651-1725) (fig. 1)¹⁶.

Entre los cuadros que fueron puestos en almoneda tras la muerte de don Gaspar no aparecen la escena bíblica ni tampoco las representaciones de la mujer con el gallo ni de la gitana con un niño en brazos, lo que implica que la heredera, Catalina de Haro, VIII marquesa del Carpio los retuvo para su colección. Luego serían heredados por su única hija, María Teresa Álvarez de Toledo y Haro, habida de su matrimonio con Francisco Álvarez de Toledo y Silva, X duque de Alba (1662-1739), y pasaron a formar parte del patrimonio de la Casa de Alba. Con el tiempo los tres terminaron por ser vendidos y salieron de España.

«Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño de la mano» fueron incluidos en la almoneda¹⁷, pero finalmente Catalina de Haro tuvo que cederlos junto con otros sesenta y nueve cuadros —además de «una huerta y Casas en el Pardo»— a Jerónimo Francisco de Eguía y Eguía, I marqués de Narros, quien tenía interpuesta una demanda contra el marqués de Carpio por el impago de las rentas de un arrendamiento (censo) que formaba parte de la dote de su esposa María Feliz de Arteaga¹⁸. Tres



Fig. 6. Cornelis de Vos, *Madre con hijo*, 1624, lienzo, 123 x 92,8 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria, acc.no. 2009.2.

¹⁶ Fernández-Santos, 2002, pp. 567-568.

¹⁷ Supra nota 11 «N.º 4 Otro [retrato] de muger sentada con un niño original de Antonio Moro en 1100 reales / N.º 2 Otro de medio cuerpp de una muger vestida de negro forrado en Armiños con una mano en el pecho original de Alosno Sanchez en 900 Reales».

¹⁸ AHPM, prot. 13261, fol. 914r-943v, Madrid 28 de julio de 1705, Pago y cesión hecha por parte de los marqueses de Carpio sobre una huerta y casas en el Pardo, más Una colección de pinturas, a favor del I Marqués de Narros y su hijo Francisco Ignacio de Eguía y Arteaga, en pago de los 20.000 ducados debidos de la dote correspondiente a Dña. María Feliz de Arteaga Chiriboga, por contrato de capitulaciones, fol. 927v «Otro de una muger sentada con un niño orig.¹ de Pedro Moro tasado en ciento unor^{1s} con

años después falleció el I marqués de Narros. El hijo era todavía menor de edad y quedó a cargo de su abuelo materno, Juan Antonio de Arteaga, quien se lo llevó a vivir a su palacio en Villafranca (Guipúzcoa) y nunca regresó a Madrid. No se sabe qué ocurrió con los cuadros. Es posible que fueran también trasladados a Guipúzcoa y allí se perdió su rastro.

3. INSTALACIÓN DE LA «GALERÍA DE MUJERES» EN EL JARDÍN DE SAN JOAQUÍN

Antes de abordar el posible significado de esta «galería de mujeres» es preciso determinar cuándo fue instalada y cuál pudo haber sido la ordenación de los cuadros, que, indudablemente, estaría pensada para la lectura del conjunto.

Gaspar de Haro y su primera mujer Antonia de la Cerda se trasladaron a su residencia el «Jardín de san Joaquín» en 1660, siendo todavía marqueses de Heliche. Podemos conocer la distribución de los cuadros en ese palacio a través del inventario de bienes redactado diez años después, con motivo de la muerte de Antonia del Cerda (†1669), puesto que las pinturas aparecen registradas por habitaciones¹⁹.

Pues bien, el cotejo de ese inventario redactado en 1670 con el formalizado en 1677 con motivo de la salida de Gaspar de Haro para Roma permite constatar que después de enviar don Gaspar modificó la ordenación de las pinturas en el «Jardín de san Joaquín» y, con ello, el programa decorativo. No podemos entrar aquí en un detallado análisis de esos cambios. Basta con señalar como testimonio dos que consideramos especialmente relevantes. En primer lugar, treinta y un cuadros que en vida de Antonia de la Cerda colgaban en distintas habitaciones, en 1677 ahora constan como inventariados encastrados en los techos de otras estancias del palacio (lo que explica que en este caso no se consignen sus medidas, que sí constan en el inventario de Antonia de la Cerda). Pero la novedad más significativa es la presencia en 1677 de la «galería de mujeres» objeto de nuestro estudio en el primer recubrimiento de la planta baja, una estancia que en vida de Antonia de la Cerda no existía o, lo más probable, no estaba decorada con pinturas u objetos decorativos inventariables. Esta importante innovación en la decoración del palacio ha sido omitida en los minuciosos estudios publicados sobre el programa decorativo del «Jardín de san Joaquín» en 1677²⁰.

Es posible que Gaspar de Haro renovara la decoración con ocasión de su segundo matrimonio con Teresa de Enríquez de Cabrera, hija del almirante de Castilla, celebrado

10100»; fol. 928v «Otro de medio cuerpo de una muger bestida de negro aforrado en armiños con la mano en el pecho de Sánchez en novecientos reales o900», cfr. Torrego Casado, 2011, p. 377, doc. 11.

¹⁹ Supra nota 12.

²⁰ de Frutos, 2010 pp. 1891-1948.

en junio de 1671, y coincidiendo, además, con la llegada a la colección de «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer sentada con un niño de la mano» que, como decíamos antes, aparecen mencionados por primera vez en el inventario de 1677. Incluso cabe plantear que fuera la llegada de esos dos nuevos cuadros los que le dieran la idea de organizar una «galería de mujeres» y habilitar para ello ese espacio hasta entonces no decorado.

En relación con la distribución de esos cinco cuadros en aquel primer recibidor, el cotejo de las descripciones del inventario de 1677 con las de los inventarios anteriores arriba citados —Gaspar de Haro (1651), Luís de Haro (1668) y Antonia de la Cerda (1670)²¹ — permite plantear alguna propuesta al respecto.

De acuerdo con las medidas registradas en el inventario de 1677, el cuadro de la reina Ester era apaisado (aprox. 152 x 196 cm) y los cuatro retratos cuadrangulares y todos del mismo tamaño (aprox. 140 x 140 cm). Sin embargo, no era así: el cuadro de la reina Ester era casi cuadrangular y de tamaño menor y (Luís de Haro 1668, aprox. 105 x 98 cm); «Gitana con un niño desnudo en brazos» era vertical (Antonia de la Cerda, 1669, aprox. 95 x 80 cm); y «Mujer con gallo» era también vertical (Antonia de la Cerda, 1669). En relación con los otros dos retratos nada podemos saber sobre su formato y medidas reales, ya que después del inventario de 1677 solo figuran en la tasación de bienes de Gaspar de Haro (1689) que se limita a repetir los asientos del inventario añadiendo las valoraciones²².

Es cierto que, con frecuencia, las medidas de un mismo cuadro registrado en distintos inventarios no coinciden, pero las diferencias suelen ser de unos pocos centímetros. En este caso, la disparidad entre las consignadas en el inventario de 1677 y en los anteriores es excesiva, pero sobre todo, y esto es lo más significativo, afecta al formato de los cuadros: en el inventario de 1677 el cuadro de Ester es apaisado y los retratos son cuadrangulares. En los documentos anteriores el primero es casi cuadrangular y los retratos son verticales.

Así pues, habría que concluir que para ser instalados en el recibidor el cuadro de historia y los retratos fueron ampliados o recortados, según el caso. Sin embargo, como hemos visto, el cuadro de la reina Ester y dos de los retratos están hoy lozalizados (figs. 2-4) y sus formatos y medidas se aproximan a lo registrado en los documentos anteriores al inventario de 1677. En consecuencia, cabe pensar que las paredes de ese primer recibidor estuvieran decoradas con molduras decorativas de escayola o madera pintados dentro de los cuales colgaban las pinturas, y que las medidas registradas en el inventario de 1677 fueran las correspondientes a esas molduras.

²¹ Supra nota 12 y 13, respectivamente.

²² Supra nota 8.

En cuanto a la ordenación de los cuadros, presuponiendo que el inventario de 1677 se comenzara a hacer desde la puerta de entrada al recibidor y de izquierda a derecha, es decir, en el sentido de la escritura, se puede plantear dos posibles distribuciones.

En el primer caso, el cuadro de *La reina Ester* (n.º 1) colgaría solo en la pared situada a la izquierda de la entrada; «Mujer vestida de negro forrada de armiño» (n.º 2) y «Mujer con un gallo» (n.º 3) en la pared del fondo; «Mujer sentada con un niño cogido de la mano» (n.º 4) y «Gitana con un niño desnudo en brazos» (n.º 5) en la pared situada a la derecha de la entrada. Si, como hemos visto, el marco decorativo de cada retrato tenía idéntico ancho (aprox. 140 cm), la longitud de esos dos paños habría sido como mínimo de 280 cm. Ello implica que la estancia era cuadrada y que en el extremo derecho de la pared ocupada por el cuadro de la reina Ester (aprox. 196 cm) se abriría la puerta (aprox. 84 cm) de acceso a la siguiente estancia («segundo recibidor»). En el segundo caso, el cuadro de *La reina Ester* colgaría solo en la pared situada a la izquierda de la entrada; la pared del fondo habría estado ocupada por un ventanal abierto al jardín interior —como se sabe que había en muchas de las estancias del palacio²³—; y los cuatro retratos habrían ocupado la pared situada a la derecha de la entrada. En ese caso, la longitud de cada uno de los paños con los cuadros habría medido como mínimo de 560 cm. En uno u otro caso, la puerta de acceso al segundo recibimiento estaría situada en el extremo del paño con el cuadro de Ester.

4. SIGNIFICADO DE LA «GALERÍA DE MUJERES» DEL VII MARQUÉS DEL CARPIO

Al llegar al «Jardín de san Joaquín» el visitante no se encontraba con una de las galerías con retratos de familiares entremezclados con otros de distintos miembros de la familia real utilizadas por la nobleza desde el siglo XVI para la construcción de su identidad social. Pero tampoco con una galería de mujeres fuertes o ilustres de la Biblia, popularizadas desde el siglo XVI.

Al llegar a la residencia de don Gaspar de Haro el visitante era recibido por un cuadro de la reina Ester acompañado de las efigies de otras cuatro mujeres, en principio no identificadas y sin relación entre sí, ya que su iconografía las sitúa en distintos y distantes ámbitos culturales y estamentos sociales. Una de ellas incluso pertenecía al pueblo gitano, entonces socialmente marginado y mitificado por los artistas plásticos y la literatura²⁴. Así pues, en este sentido y hasta donde hemos podido verificar, esa «galería de mujeres» habría sido única en su entorno.

²³ Para la descripción del «Jardín de san Joaquín» de Frutos, 2009 y 2010, *op. cit.*

²⁴ Gaskell, 1982, pp. 263-70; Rodríguez Hernández 2011.

Si en lugar de la galería de retratos familiares o de mujeres fuertes de la Biblia el marqués del Carpio quiso reunir un grupo de mujeres anónimas acompañando una representación de la reina Ester en un espacio tan emblemático como era la entrada del palacio que era su carta de presentación ante la sociedad, podemos concluir que lo hizo con una intención concreta y que, por tanto, esa galería encerraba un significado.

Gaspar de Haro, como hombre instruido que era, estaba inmerso en la cultura simbólica del barroco y, por tanto, familiarizado con los símbolos y los emblemas moralizantes comunes a toda la cultura europea desde que Andrea Alciato publicara los *Emblemata* en 1531. De hecho, su extensa biblioteca²⁵ incluía junto a diversos tratados de emblemas anónimos, el *Obeliscus Pamphilis* de Kircher y los *Hieroglyphicorum* de Pierio Valeriano. Este último también constaba entre los libros de Velázquez, cuya *Venus y Cupido* (Londres, National Gallery) ya figuraba, como señalábamos al principio, en la colección de Gaspar de Haro con anterioridad a 1650.

Asimismo, hablan de su interés por el simbolismo, la alegoría y el emblema la serie de retratos suyos sobre papel, descritos por López-Fanjul como «emblemas-retratos», que fue encargando a lo largo de los años «con la intención de hacer pública su fama a través de la alegoría y la experimentación artística»²⁶.

A la vista de todo ello, no parece descabellado proponer una lectura de aquella atípica «galería de mujeres» como un juego de referencias y alusiones comprensibles dentro del contexto simbólico y moralizante de la cultura del Barroco.

El eje del programa iconográfico era la escena bíblica (fig. 2).



Fig. 2. Luca Cambiasso, *Ester y Asuero*, h. 1569, óleo sobre lienzo, 98,4 x 88,5 cm. Austin, Blanton Museum of Art, The Suida-Manning Collection, inv. 123.1999.

²⁵ Gaspar de Haro llegó a reunir más de 6000 volúmenes, entre los que, sorprendentemente no figuraba ningún tratado de pintura. Para la biblioteca del marqués del Carpio véase Vidales del Castillo 2015.

²⁶ López-Fanjul, 2013, p. 294.

En ella aparece Ester —la única reina entre las mujeres fuertes de la Biblia— cuando, obedeciendo las instrucciones de su tío Mardoqueo, se presentó ante su marido el rey Asuero, aun a riesgo de su propia vida porque él no la había convocado, y postrándose ante él le rogó que acudiese al día siguiente junto con su primer ministro Amán al banquete que le había organizado (Ester 5, 1-4, 7-8). En aquel banquete Ester le desvelaría la traición de Amán que había promulgado una orden de masacrar a los judíos. Por aquella hazaña, Ester era vista como el símbolo de la mujer valiente, leal a su pueblo y obediente a la autoridad.

El ciclo de Ester fue una iconografía utilizada a lo largo del siglo XVII para la decoración de habitaciones de reinas y damas, ya que, como dice Lapuerta²⁷, aunaba la alegoría moral con la exaltación de la realeza de la ocupante de la estancia. Pero, además, en el contexto contrarreformista, la reina Ester era vista como una prefiguración de la Virgen en su papel de mediadora ante Dios, así como personificación de las virtudes de la obediencia, la humildad y la prudencia.

El ciclo contaba con un afamado precedente en el siglo XVI: los aposentos de la duquesa Eleonora en el palacio Vecchio de Florencia, y los de la reina Margarita de Austria en El Pardo, donde el techo de la última sala estaba decorado con los episodios de la historia de Ester y la escocia con la representación de otras «mujeres fuertes de la Biblia», según el programa iconográfico diseñado por Pedro de Valencia, destacado intelectual de la época y discípulo de Arias Montano, por encargo de Felipe III y cuya clave era «la exaltación de la virtudes de la reina [Margarita]»²⁸, que aparece retratada en la escena central bajo la figura de la reina Ester. Gaspar de Haro no podía conocer el programa iconográfico del palacio florentino, puesto que no salió de la Península antes de 1677. Sí tenía que conocer necesariamente el del Pardo, ya que al comienzo de su carrera en la Corte don Luis de Haro había delegado en su hijo competencias relacionadas con los Reales Sitios de Valsaín, El Pardo, Zarzuela y palacio del Buen Retiro.

De hecho, el propio Gaspar de Haro recurrió a la representación alegórica de su primera mujer Antonia de la Cerda como una nueva Ester. En el «Jardín de san Joaquín» está inventariado en 1677 un doble retrato de los marqueses del Carpio que, de acuerdo con la descripción del asiento, llevaba un cartucho con la inscripción «Mardoqueo»:

No. 438 Un quadro estando el Marques mi Señor en casa de don Francisco Zapata [Diego Zapata Mendoza y Sidonia, hijo del II conde de Barajas] en Caramanchel [sic] con un retrato

²⁷ Lapuerta, 2007, p. 1137.

²⁸ *Id.*, p. 1135.

de mi señora Doña Antonia de la Cerda con un letrero que diçe Mardoqueo de bara y quarta de caída y bara y media de ancho sin marco de Andres Esmit.²⁹

Este retrato consta también en la tasación de sus bienes (1689)³⁰. Puesto que no figura en el inventario de Antonia de la Cerda (1700) pero sí en la tasación de bienes del marqués (1689), es posible que Francisco Zapata por seguridad retuviera el retrato en Carabanchel y que Gaspar de Haro lo recuperara tras enviudar. Ese cartucho, como señala Fernández-Santos³¹, habla de la naturaleza simbólica de ese retrato: don Gaspar se presenta como un nuevo Mardoqueo en tanto que víctima del complot organizado en su contra en el teatro del Buen Retiro por el que fue juzgado y castigado, «con un retrato de...», es decir, mostrando un retrato de su mujer, quien, como una nueva Ester, aceptó el riesgo de haber caído también ella en desgracia al interceder por su marido ante Felipe IV.

Pero, además, en la España del siglo XVII la reina Ester era vista también como una alegoría de la Inmaculada Concepción. Así la presentaba Lope de Vega en la *Limpieza no manchada*, una comedia en defensa de ese dogma que le fue encargada en 1618 por la Escuela de Salamanca. En consecuencia, a partir de la segunda mitad del siglo XVII se desarrollaron para instituciones religiosas programas iconográficos en defensa de la Inmaculada, donde la Virgen aparece acompañada por mujeres fuertes de la Biblia.

Sin embargo, como venimos repitiendo a lo largo de este trabajo, lo significativo, por totalmente inusual, de la «galería de mujeres» de Gaspar de Haro es que la escena de la reina Ester no estaba acompañada de otras escenas de ese ciclo iconográfico ni de otras mujeres fuertes de la Biblia, sino de cuatro retratos de mujeres anónimas. Pues bien, precisamente ellas nos proporcionan la clave de la iconografía del conjunto. Así:

«Mujer sentada con un gran cuello y un niño de la mano»

La atribución a Antonio Moro de este retrato (hoy no localizado), aunque improbable como explicamos más arriba, nos permite reconocerlo como un retrato flamenco. En consecuencia, la modelo estaría sentada en un sillón, lo que la identificaba como miembro del patriciado mercantil de Amberes, puesto que en la época el sillón era signo de alto rango y su uso estaba muy reglamentado. La elevada posición social de la

²⁹ Supra nota 4. Este retrato consta también en el inventario de bienes por fallecimiento de Gaspar de Haro, 1689 (supra nota 8).

³⁰ Supra nota 8 «[463] 467 Un quadro del s.^r Marques del Carpio Con Retrato de la s.ra D.a Ant.a Maria de la zerd Con U)n Lettrero q Dize Mardoqueo ques de Vara y q.ta de Caída y Vara y m.a de Ancho Sin marco de mano de Andres Esmit en dozientos R.s 200», cfr. Burke y Cherry, *op. cit.*, 1997, p. 856.

³¹ Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2022, p. 563.

retratada queda ratificada, además, por llevar «un gran cuello», es decir, una de las lujosas golas llamadas «piedra de molino» (*molensteenkraag*) al uso en entre los representantes de aquel poderoso estamento. En conclusión, por todo lo apuntado se trataba del retrato de una matriarca de la alta burguesía o incluso de la nobleza flamenca con su hijo que podía ser interpretado como una alegoría de la esposa y madre virtuosa.

«Mujer gitana con un niño desnudo en brazos comiendo una manzana»

El extremo opuesto de la escala social lo ocupaba la madre gitana retratada con un niño, hoy atribuido a Simon Vouet (fig. 4). Pertenecía a un pueblo de vida errante y entonces situado al margen de la ley y de la religión cristiana y, por tanto, en el pecado, al que indudablemente alude la manzana que come el niño. Desde la aparición de los gitanos en Europa a comienzos del siglo XV, su desarraigo despertó la imaginación de los literatos que difundieron el estereotipo de ser gente de poco fiar, embustera y ladrona. Ripa, en su *Iconología* (1593) representa La pobreza como:

Mujer vestida a modo de gitana, con el cuello inclinado y retorcido para pedir limosna. (...) Representamos la pobreza vestida de Gitana, por no existir entre los hombres raza alguna que sea más mezquina, que ni tiene dineros, ni nobleza, ni gusto, ni la menor esperanza de lograr algún día que pueda producirle ni siquiera la más mínima parte de felicidad que es objeto político y civil de nuestra vida³².

Sin embargo, ni Alciato ni Ripa incluyen la figura de un niño entre los atributos de la Pobreza. Por ello, la presencia aquí de un niño y, además, comiendo una manzana, permite plantear otro significado contrarreformista: la pobreza [moral] heredada por toda la humanidad a consecuencia del pecado original.

«Mujer vestida de negro forrado de armiño con una mano en el pecho»

La clave para la lectura de ese retrato nos la proporcionan Alciato (1543) y Ripa (1573). El emblema LXXIX de Alciato relaciona el armiño con la lascivia. Ripa, remitiendo a Alciato, incluye el armiño entre los atributos «simbolizantes»³³ que acompañan a la lascivia: «Simboliza el armiño, cándido y puro, / al hombre que por parecer bello y atractivo/ la melena, el rostro y el pecho se acicala»³⁴.

³² Ripa, [ed. 1613], 1996 [facsimil de la ed. 1613. 1^a ed. 1598], vol. 2, pp. 216-17.

³³ Ripa explica que este término es el utilizado por Aristóteles en su *Retórica* en referencia a «las metáforas ilustradas de una alegoría».

³⁴ Supra nota 33, vol. 2, p. 13.

Así pues, el retrato de la galería del Carpio podría ser leído como una personificación de ese vicio que Bernardino Daza Pinciano en su traducción de los *Emblematum* llama «La viciosa delicadeza»:

Muestra Armiño la delicadeza
Viciosa, mas la causa no sé dello.
¿Por ventura es porque en su terneza
Se halla luxuria? ¿O porque el tierno vello
Dél orna de las damas la belleza?
Llamaron a la Marta unos zibello,
Por ser de la luxuria afeminada
(Como el Almizque) señal apropiada.

«Mujer con un gallo»

En este caso, la clave para la lectura nos la proporciona Ripa que representa la «condición celosa» como una figura de mujer con diversos atributos, entre ellos un gallo en su brazo izquierdo, por: «ser este animal vigilante y celosísimo, siempre atento y desconfiado ante el menor acontecimiento [...]»³⁵. En consecuencia, el retrato de Massimo Stanzione (fig. 3) podía ser interpretado como una personificación de los celos.

Así pues, la «galería de mujeres» del marqués del Carpio podía ser leída como una advertencia moralizante sobre la necesidad de alejarse del vicio, pues aparta de la virtud y conduce al pecado y la miseria moral. Queda abierta la cuestión de si la advertencia iba referida específicamente a la mujer o si don Gaspar tan solo utilizó la figura de la reina Ester y las cuatro efigies de mujeres anónimas como personificaciones alegóricas. Por nuestra parte, nos inclinamos por lo segundo, puesto que la confrontación entre vicio y virtud como tema iconográfico entrañaba en el caso de Gaspar de Haro una connotación personal, ya que siempre defendió que el atentado de 1662 en el teatro del Buen Retiro que pudo haber costado la vida a los monarcas fue perpetrado para apartarle del acceso al valimiento. Don Gaspar fue acusado de traición y condenado a prisión, pena que se le permitió conmutar por marchar a la guerra contra Portugal. Allí cayó prisionero y estuvo retenido en Lisboa hasta 1668, cuando la regente Mariana de Austria le nombró plenipotenciario para la firma de la paz con Portugal, tras lo cual fue rehabilitado y pudo volver a la Corte.

³⁵ Ripa [ed. 1613] 1986, pp. 211-212.

5. CONCLUSIÓN

Entre 1670 y 1672 don Gaspar cambió la decoración del «Jardín de san Joaquín». Para el nuevo programa iconográfico incluyó el primer recibimiento del palacio, una estancia hasta entonces no decorada, donde instaló la «galería de mujeres».

Llegados a este punto, la gran pregunta es qué pudo motivar a Gaspar de Haro a recibir a sus visitantes con esa «galería de mujeres».

Es evidente que, como dice Checa Cremades, Gaspar de Haro hizo siempre un uso de su colección caracterizado por «la tensión dialéctica entre la privacidad, el cultivo del estudio, la conversación y el goce privado de las artes, y la necesidad “barroca” de la ostentación»³⁶. De ello dejó constancia desde muy pronto, cuando en 1660 el entonces marqués de Heliche se trasladó a vivir con su primera mujer, Antonia de la Cerda, en el «Jardín de san Joaquín» donde instaló su colección con el propósito, como señala de Frutos, de legitimar su linaje y sus aspiraciones al valimiento ejercido por su padre y antes por su tío el conde-duque de Olivares³⁷.

De vuelta en la Corte tras ser rehabilitado por el rey, don Gaspar volvía a aspirar al valimiento, pero estaba enfrentado con el jesuita Everardo Nithard, que como confesor de la reina regente Mariana de Austria, Inquisidor General y miembro del Consejo de Regencia era entonces el personaje más influyente de la Corte.

A la vista de todo ello, cabe pensar que, coincidiendo con su segundo matrimonio y con la incorporación a su colección de los retratos «Mujer vestida de negro forrado de armiño» y «Mujer gitana con un niño desnudo en brazos», pudo considerar llegado el momento de renovar la decoración del «Jardín de san Joaquín» y, dada su delicada situación en la Corte, recibir a los visitantes reivindicando su condición de fiel y virtuoso servidor del rey y la reina regente a través de un ingenioso programa iconográfico con el que, en cualquier caso, dejaba además constancia de su agudeza y, con ello, de algo que nadie le podía negar: su linaje como cortesano. Sin embargo, no le sirvió de nada. En 1672 sus aspiraciones al valimiento quedaron definitivamente frustradas cuando la regente, para alejarle de la Corte por haber participado en un motín contra Nithard, lo envió primero a Roma como embajador ante la Santa Sede y luego a Nápoles como virrey, donde falleció.

En Italia, donde como decíamos al principio, acrecentó exponencialmente su colección, Gaspar de Haro retomaría la contraposición de vicios y virtudes, pero en ese caso a través de un programa escultórico encargado a Alessandro Rondoni, integrado por cuatro bustos alegóricos en mármol —la Verdad, la Prudencia, la Envidia y la Infidelidad— y el

³⁶ Checa Cremades, 2004, p. 445.

³⁷ de Frutos, 2009, *op. cit.*, pp. 207-269; 2010 *op. cit.*, pp. 1904-1910.

antes citado retrato de medio cuerpo vestido con armadura (fig. 1) que, como plantea Fernández-Santos³⁸, en esa compañía quedaba transmutado en una alegoría moralizante de la Virtud como verdadero heroísmo.

BIBLIOGRAFÍA

ALCIATO, Andrea (1548 [1^a ed. 1531]). *Emblemata*. [https://archive.org/urn:oclc:record:1044580244](https://archive.org/details/1044580244)

ANDRÉS, G. de (1975). *El marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

ANSELMI, Alessandra (2008). «Gaspar de Haroy Guzmán VII marchese del Carpio» en M. A. Visceglia (ed.), *Diplomazia e politica della Spagna a Roma: figure di ambasciatori*, Roma, CROMA (pp. 187-253).

BROWN, Jonathan (1994). «The Greatest Amateur of Paintings among the Princes of the World» en *Kings and Connoisseurs*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pp. 95-145.

BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter (1997). *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols., The Paul Getty Trust.

CACCIONE, Beatrice (1994): «La collezione del VI Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bulletino d'Arte*, n.º 86-87, pp. 133-196.

CHECA CREMADES, Fernando (2004): «El marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer», *Anales de Historia del Arte*, n.º 14, pp. 193-212.

— (2008). «Gustos de virrey: el marqués del Carpio entre Venecia, Roma y Nápoles» en *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma, Viella, pp. 450-451.

DAZA PINCIANO, Bernardino (1549). *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Guilielmo Rouillio <https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci> [Consultado 11-08-2025].

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge (2022). «A valedictory portrait in duplicate and... a Pygmalion effect? Notes on the Marquess del Carpio's diplomatic self-representation» en Anne Marie Jordan Geschwend, F. A. Baptista Pereira, y M. Joao Gamito (coords.), *O retrato. Teoria, práctica e ficção de Francisco de Holanda a Susan Sonstag*, Lisboa, Facultade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, pp. 558-572.

³⁸ Fernández-Santos, *op. cit.*, p. 567.

FERNÁNDEZ TALAYA, M.^a Teresa (1999). *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa: evolución histórica y artística de un lugar madrileño*, Madrid, Fundación Caja Madrid.

FRUTOS, Leticia de (2008). «El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña» en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, vol. 3, (pp. 1891-1948).

— (2009). *El templo de la fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.

FUSCONI, Giulia (2010). «Il ‘buen gusto romano’ dei Vicré. La ricezione dell’effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696)» en Francesco Solinas y Sebastian Schütze (eds.), *Le dessin napolitain: Actes du colloque international*, Roma, École Normale Supérieur [6-8 marzo 2008], (pp. 1-11).

GÁLLEGOS, Julián (1968). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, colección Cultura e Historia.

GASKELL, Ivan (1982): «Transformations of Cervantes’ *La Gitanilla* in Dutch Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.^o 54, pp. 263-270.

HARRIS, Enriqueta (1957): «El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez», *Archivo Español del Arte*, pp. 136-139.

HASKELL, Francis (1971). *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New York, Harper & Row. <https://archive.org/details/patronspainters0000hask> [Consultado 21-09-2025]

KIRCHNER, Athanasius (1666). *Obelisci Aegyptiaci... Interpretatio Hieroglyphica*, Roma.

LAPUERTA, Magdalena de (2007). «Los programas iconográficos que decoran las estancias de la reina Margarita de Austria. Retrato alegórico-moral de la Reina, espejo de virtudes» en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las Casas de la Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, vol. 2, pp. 1121-1148.

LÓPEZ-FANJUL, María (2013): «Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio: retratos, alegoría y emblemas», *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 344 (octubre-diciembre 2013), pp. 291-310.

LÓPEZ-FANJUL, María y DÍEZ DEL CORRAL, María (2011). *Collecting Italian drawings in Seventeenth-Century Spain: The Marqués del Carpio’s Collection* [Tesis doctoral, Courtauld Institute of Art, Universidad de Londres], inédito.

MARÍAS, Fernando (2003). «Don Gaspar de Haro, Marqués del Carpio, coleccionista de dibujo» en José Luis Colomer (ed.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, Casa de Velázquez, pp. 209-219.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2007). *Quadros y otras cosas que tienen su magestada Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año 1636*, Madrid, Polifemo.

PITA ANDRADE, José M^a. (1960): «Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba», *Varia Velázqueña*, n.^o 1, Madrid, pp. 440-413.

PORTÚS, Javier (2016). *Metapintura* [cat., exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado.

RIPA, Cesare (1986 [1^a ed. 1613]). *Iconología*, Madrid, Akal, 2 vols.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Blanca (2011). *Imagen y representación de los gitanos en la Edad Moderna. De peregrinos a perseguidos*, Madrid, Sílex.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. (1925). «La librería de Velázquez» en *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*.

TORREGO CASADO, Almudena (2011). *Una biblioteca nobiliaria madrileña del siglo XVII: Don Jerónimo de Eguía y Eguía, primer marqués de Narrros* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <http://eprints.ucm.es/> <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47676>

VALERIANO, Piero (2015 [1556-15575]). *Hioroglyphica sive de Sacris Aegyptorum aliarumque Genetum literis commentarii*, Basilea.

VIDALES DEL CASTILLO, Felipe (2015). *El VII marqués del Carpio y las letras* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid], 2 vols. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/27369>