

VELÁZQUEZ EN ITALIA

Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba

VELÁZQUEZ EN ITALIA

Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba



VELÁZQUEZ EN ITALIA

Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba

Edición dirigida por
José María Luzón Nogué

1 de junio—4 de septiembre— 2022

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid 2022

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*, celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid del 1 de junio al 4 de septiembre de 2022



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com

Alcalá, 13, 28014 Madrid

www.rabasf.com

Con la colaboración de



FUNDACIÓN CAJAMURCIA

Esta publicación incluye varios textos escritos en italiano. El lector encontrará su traducción al español accediendo a la web de la Academia de San Fernando a través de este código:



Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Director

TOMÁS MARCO ARAGÓN

Vicedirector-Tesorero

ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA

Secretario General

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI

Censora

BEGOÑA LOLO HERRANZ

Bibliotecario

JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

Delegado del Museo

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Adjunto al Bibliotecario

ANTONIO ALMAGRO GORBEA

Adjunto al Delegado del Museo

HERNÁN CORTÉS MORENO

Fundación Cajamurcia

Presidente

CARLOS EGEA KRAUEL

Vicepresidente

JUAN ROCA GUILLAMÓN

Director General

PASCUAL MARTÍNEZ ORTIZ

Con el título de *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha reunido algunas obras relacionadas de diferentes maneras con Diego Velázquez (1599-1660). Las más conocidas constituyen la galería de esculturas procedentes de Roma. A esas obras, que ya fueron estudiadas con motivo de la exposición *Velázquez: esculturas para el Alcázar* (2007), se ha sumado recientemente la identificación de una serie de cuadros de pequeño formato que se atribuyen a Luigi Amidani (1591-d. 1629). Era el pintor de los Farnese en Parma y fue quien acompañó a Velázquez durante su primer viaje a Italia (1629-1630). La presencia de obra suya en España hace suponer que vino de allí y continuó aquí su producción pictórica. Fueron cuadros muy apreciados, pero es en esta ocasión cuando se exponen por vez primera en relación con el viaje velazqueño. De igual modo, a la Academia de San Fernando llegó a comienzos del siglo XIX una pintura realizada por Velázquez durante su primer viaje, que es también la única copia conocida del pintor. Se trata de *La Última Cena* de Jacopo Tintoretto (1518-1594), que había estado en el Alcázar, después en el palacio del Buen Retiro y finalmente en el palacio de Buenavista, donde José Bonaparte había iniciado el proyecto de un gran museo que no se concluyó.

Del segundo viaje de Velázquez a Italia (1649-1651) la Real Academia de Bellas Artes tiene, desde sus orígenes en 1744, unos vaciados que se habían salvado del incendio del Alcázar de Madrid diez años antes. Son copias en yeso de algunas de las más famosas esculturas de Roma que el pintor sevillano obtuvo allí cumpliendo el encargo de Felipe IV. Hoy se atesoran como obras sobresalientes de nuestra colección y como testimonio de una larga trayectoria en la formación de numerosas generaciones de artistas. Son estas esculturas las únicas que se conservan en yeso de las que había adquirido Velázquez a través de un complejo entramado de permisos y contratos que han dejado una abundante traza documental en los archivos italianos y españoles. Había contribuido a esas gestiones en Roma el agente curial Juan de Córdoba (h. 1610-1670), cuyo retrato pintado por Velázquez, por la generosa contribución de los Museos Capitolinos, se expone como tal por vez primera en España junto con algunas de las esculturas en la adquisición de las cuales había participado.

Completan la relación de obras de Velázquez que posee la Academia el retrato de Felipe IV, perteneciente a una serie muy estudiada y conocida, así como el del cardenal Gaspar de Borja y Velasco, que es el único dibujo suyo identificado con certeza. Presentamos de este modo una selecta colección de obras singulares que ilustran los dos viajes que Velázquez hizo a Italia. Por este motivo se han incluido en este volumen estudios específicos en los que se explican y documentan numerosos aspectos del ambiente que allí conoció el aposentador real, los personajes que trató y el entramado de negocios, permisos y favores que requería su misión. Para terminar, queremos agradecer a Fundación Cajamurcia su entusiasta apoyo en un proyecto que ha revelado interesantes conexiones entre Murcia y la Italia de Velázquez.

TOMÁS MARCO ARAGÓN

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

SUMARIO

11

RETRATOS DE VELÁZQUEZ
EN SU SEGUNDO VIAJE A ITALIA:
AMBICIÓN, RED SOCIAL
Y LAZOS DE AMISTAD
BENITO NAVARRETE PRIETO

27

LUIGI AMIDANI E
DIEGO VELÁZQUEZ
MASSIMO PULINI

44

LUIGI AMIDANI EN LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

48

LOS MARTIRIOS DE LOS APÓSTOLES
DE LUIGI AMIDANI EN LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO.
ESTUDIO TÉCNICO, CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN
JUDIT GASCA Y SILVIA VIANA

54

LA ÚLTIMA CENA, UN CUADRO
DEL PRIMER VIAJE A ITALIA
DE VELÁZQUEZ, EN LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO
GLORIA MARTÍNEZ LEIVA Y ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO

63

UNA APORTACIÓN A LA COPIA
DE TINTORETTO POR VELÁZQUEZ DE
LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO
ANTONIO SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ

71

LOS VACIADOS DE VELÁZQUEZ EN LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

90

STORIOGRAFIA DI UNA
IDENTIFICAZIONE. IL RITRATTO
DI JUAN DE CÓRDOBA DI DIEGO
VELÁZQUEZ DALL'ARRIVO AL
CAMPIDOGGIO A OGGI

FEDERICA PAPI

100

JUAN DE CÓRDOBA, AGENTE DI
VELÁZQUEZ A ROMA: UN RITRATTO,
UN'AMICIZIA

FRANCESCA CURTI

112

«ILLUSTRISSIMO
SIGNOR DON GIOVANNI
DI CORDUBA ERRERA»
AGENTE A ROMA PER
LA CORONA SPAGNOLA

ANTONELLA PARISI

128

UNA HERENCIA DIFÍCIL.
LA ASCENDENCIA JUDEOCONVERSA
DE JUAN RUBIO DE HERRERA Y
JUAN DE CÓRDOBA

MARÍA DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ

140

¿QUÉ MISTERIO OCULTA
EL RETRATO DE FELIPE IV
DE LA ACADEMIA?

ROSA MARÍA RECIO AGUADO

148

ESTUDIO TÉCNICO DEL
RETRATO DE FELIPE IV DE LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO

ANA ROSA GARCÍA PÉREZ

152

EL RETRATO DEL CARDENAL
GASPAR DE BORJA Y VELASCO
POR DIEGO VELÁZQUEZ

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

164

OBRAS EN EXPOSICIÓN

166

BIBLIOGRAFÍA

RETRATOS DE VELÁZQUEZ EN SU SEGUNDO VIAJE A ITALIA: AMBICIÓN, RED SOCIAL Y LAZOS DE AMISTAD

BENITO NAVARRETE PRIETO

I

Bellori 1672; cito por la edición de Evelina Borea, Roma, Bellori 1976, p. 415: «In ultimo per servizio del re di Spagna Filippo IV fece li capofocolari, quando l'anno 1650 venne a Roma Diego di Velasco, eccellentissimo pittore di ritratti. Questi fece formare e gettare di bronzo alcune statue antiche ed altre di gesso [...]».

2

Palomino 1947, p. 910.

3

Martínez 2006, p. 241.

4

Cruzada Villamil 1885, p. 158.

5

García Cueto 2005a y Aterido 2006.

6

García Cueto 2016, pp. 57-59.

Tanto Antonio Palomino como Jusepe Martínez, así como Bellori¹ y Malvasia, dan cuenta del deseo de Felipe IV de enviar a Diego Velázquez a Italia en 1649. Como transmitió Palomino, el objetivo era «comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan, así de artífices romanos, como de griegos»², y Martínez añadió que el viaje obedecía también a la voluntad de hacer «una galería adornada de pinturas y para esto que [Velázquez] buscarse maestros pintores para escoger de ellos los mejores»³. Desde 1647 el pintor desempeñaba en palacio el cargo de veedor y contador de la fábrica de la «pieça ochavada», de modo que su marcha se justificaba en la necesidad de decorar los nuevos apartamentos del Alcázar de Madrid y en el deseo de encontrar un pintor al fresco para los techos, alguien que no fuera inferior a Pietro da Cortona⁴, circunstancia que, como sabemos, se concretaría más tarde con la llegada en 1658 de los fresquistas boloñeses Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli (1600-1687 y 1609-1660)⁵. Como ha señalado David García Cueto, es muy posible que esta renovación decorativa haya estado relacionada con la llegada a Madrid de la nueva reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV⁶.

De la misión del pintor sevillano en Roma y de las circunstancias que rodearon todo el encargo de vaciados, adquisición de obras y traslados, estamos bien al corriente gracias a la correspondencia y documentación publicada desde el trabajo pionero de Enriqueta Harris⁷ y con las fundamentales aportaciones posteriores de Jennifer Montagu⁸, Salvador Salort⁹ y Antonella Parisi¹⁰. De los datos conocidos se deriva lo unida que estaba esta intencionalidad de coleccionismo con la mentalidad anticuaria de los Austrias¹¹, tal como los proyectos de José María Luzón de estudio y conocimiento de esta faceta también han puesto de relieve¹².

La ocupación de Velázquez en esa tarea está documentada desde el 6 de noviembre de 1649 por un oficio enviado al rey por el duque del Infantado¹³. Para la consecución de los objetivos el artista tuvo que valerse de un agente conocedor del medio romano y sobre todo relacionado con artistas, coleccionistas y anticuarios; en definitiva, de un intermediario con capacidad para abrir puertas. Es aquí donde emerge con fuerza una figura capital en todo el proceso: la del agente de la Corona española en Roma Juan de Córdoba Herrera (h. 1610-1670)¹⁴, verdadero introductor del artista en el medio romano. Esta personalidad resultó clave para el pintor, al prestarle su red social y facilitar su entrada en los más altos niveles de la esfera pontificia, terminando por convertirse en su hombre de confianza, hasta el punto de que dejó en sus manos asuntos particulares pendientes en la corte de Madrid, como evidencian ciertas sumas de dinero «por la cuenta que entre los dos tenían» que Córdoba reclamó a los herederos de Velázquez a finales de 1660¹⁵.

La relación que fraguaron gracias a esos años romanos, por tanto, no se circunscribió solo a la esfera del encargo real, es decir, a las ocupaciones para la obtención de copias de esculturas antiguas o a intermediar en la adquisición de obras de arte para Felipe IV, sino que Córdoba se convirtió en amigo y confidente del pintor, llegando a ser él quien se ocupó de Antonio, el hijo natural de Velázquez, fruto de su relación con una viuda, probablemente llamada Marta, que dejó en Roma bajo tutela de ella a su regreso a Madrid¹⁶. En cierta forma, Córdoba estaba tan bien introducido en las élites sociales de la ciudad porque había heredado esos contactos y esa capacidad de relación de su tío el canónigo Juan Rubio de Herrera, quien le antecedió como agente artístico para la Corona española en 1630, con motivo de la adquisición de pinturas para

7

Harris 1960a.

8

Montagu 1989.

9

Salort 1999a, y 2002a, pp. 90-105 y 445-452.

10

Parisi 2007a. Para el completo apéndice documental véase Parisi 2007b. Véase además el texto de Parisi en este volumen.

11

Morán Turina 1992, 1994 y 2010.

12

Luzón Nogué 2007b.

13

Harris 1960a, pp. 129-130.

14

Salort 2002a, pp. 133-145.

15

García Cueto 2011a, p. 180.

16

Montagu 1983. La custodia del niño le sería retirada a la madre más tarde por falta de atención.

la decoración del Palacio del Buen Retiro¹⁷. Gracias a los trabajos fundamentales de Francesca Curti tenemos un perfil bastante completo del papel de Córdoba en la presentación de Velázquez a determinados personajes romanos que serían retratados por él, ya fuera por estrategia y ambición de medrar en la corte papal o como adulación. Lo cierto es que la estancia romana de Velázquez no hubiera sido lo mismo sin las habilidades de su influyente amigo y sus contactos, decisivos en el desempeño de sus funciones, tal como ponen de manifiesto las últimas voluntades de Córdoba y su propia colección que, como veremos más adelante, se conformó como resultado de un continuo cruce de afectos¹⁸. Muchos de esos personajes retratados por Velázquez los conocemos gracias a las menciones que de ellos hace Palomino, quien muy probablemente recibió noticias de primera mano a través de su discípulo Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), cordobés como el agente y que conoció al propio Velázquez. Así relata el autor del *Museo pictórico* el alcance de su red social:

Retrató a el cardenal Panfilio, a la ilustrísima señora Doña Olimpia, a monseñor Camilo Máximo, camarero de su Santidad, insigne pintor, a monseñor Abad Hipólito, camarero también del Papa, a Monseñor, mayordomo de su Santidad y monseñor Miguel Angelo, barbero del Papa, a Ferdinando Brandano, Oficial mayor de la Secretaría del Papa, a Jerónimo Bibaldo, a Flaminia Triunfi, excelente pintora. Otros retratos hizo, de los cuales no hago mención, por haberse quedado en bosquejo, aunque no carecían de semejanza a sus originales.¹⁹

Antes de retratar a esta pléyade de influyentes personajes contamos con una fecha clave, que coincide con la ejecución de su primer retrato en Roma —dato que también proporciona Palomino—, el cual favoreció que el artista se diese a conocer en la ciudad: la de la pintura de su esclavo Juan de Pareja, presentada públicamente el 19 de marzo de 1650 para celebrar la fiesta de San José en el pórtico de la iglesia de Santa Maria della Rotonda, tras haber sido aceptado el 13 de febrero de ese año en la importante Congregazione dei Virtuosi del Panteón. En el momento de su ingreso, Velázquez había entregado en agradecimiento un *San Pedro en lágrimas* y un *filósofo*, pinturas de las que no hemos vuelto a tener noticias ni han sido identificadas²⁰. En enero de 1650, a los pocos meses de llegar a la ciudad, también había conseguido

¹⁷
Anselmi 2000, pp. 113-117. Para Córdoba, véase también Parisi 2007a, pp. 106-109.

¹⁸
Curti 2014.

¹⁹
Palomino 1947, p. 913.

²⁰
Waga 1992, pp. 26 y 28.

ser nombrado académico de San Luca, con toda probabilidad ayudado por su condición de embajador del rey de España y seguramente también por sus evidentes cualidades reconocidas como pintor de retratos, de las cuales dará cuenta Bellori. Por tanto, había sido aceptado por las dos academias más prestigiosas de Roma gracias a una estrategia —demostrar sus capacidades como retratador— muy similar a la que le granjeó su entrada en la corte madrileña y le permitió conquistar la intimidad de los poderosos²¹.

De su primera presentación pública en esa oportunidad brindada por la congregación de los Virtuosi, Palomino narra el éxito que cosechó el retrato de su criado Juan de Pareja (h. 1606-1670), también pintor [FIG. 1]. Fue expuesto junto al propio modelo vivo en el atrio de la iglesia, suscitando la admiración de todos los que lo contemplaron. Así lo recoge el tratadista a través del testimonio de un conocido pintor flamenco que luego trabajaría en Madrid, Andrés Smidt, nacido en Amberes hacia 1625²², quién transmitiría como «se puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero este solo verdad; en cuya atención fue recibido Velázquez por Académico romano, año de 1650»²³.

Realmente, como ha señalado Haskell²⁴, la estrategia de darse a conocer en el seno de los Virtuosi no fue utilizada solo por Velázquez; también operó de la misma forma Salvator Rosa (1615-1673), siendo esa, por lo tanto, una ocasión útil para que los recién llegados a la ciudad se introdujesen dentro del círculo artístico. En el caso de nuestro artista, el hecho tuvo incluso mayor trascendencia precisamente por presentar la pintura y su modelo en «pareja», como muy bien supo señalar Stoichita²⁵. El juego conceptista que residía tras esa argucia nos devuelve a los lugares fundacionales de la pintura y al *topos* de Plinio en su *Naturalis Historiae*, y no tenemos por qué dudar de esta anécdota tan reveladora en la que Velázquez utiliza el retrato de su esclavo como una auténtica pieza demostrativa. Con ello no hace más que evidenciar lo que sabía hacer mejor que nadie, en línea con sus retratos de bufones en el entorno cortesano, mostrando su más descarnada y auténtica verdad en la tez morena del retratado, el mismo camino que había seguido en el *Demócrito* conservado hoy en el Musée des Beaux-Arts de Rouen. Si sorprendió en Roma es porque allí no había tradición de un retrato con tanta fuerza y carácter, tan racial. Desde que Stoichita lo trajera a colación, se ha

21

Portús 2018, pp. 139-140.

22

Pérez Sánchez 2010, pp. 338-341.

23

Palomino 1947, p. 913.

24

Haskell 2019, pp. 178-179; cito por la edición al cuidado de Tomaso Montanari.

25

Stoichita 2009; publicado previamente en Stoichita 1999.



FIG. 1

DIEGO VELÁZQUEZ

Juan de Pareja, 1649

óleo sobre lienzo, 81,3 x 69,9 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Fletcher and Rogers Funds, and Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876-1967), by exchange, supplemented by gifts from friends of the Museum, 1971, inv. 1971.86

insistido en la importancia de una carta de Nicolas Poussin dirigida en 1648 a su amigo Paul Fréart de Chantelou en la que criticaba que los retratos que se hacían en la Ciudad Eterna eran «fríos, amazotados, retocados y sin ninguna espontaneidad ni vigor»²⁶. Todo lo contrario es lo que representaba la garra de Velázquez en sus retratos romanos —y el propio Poussin quiso también desmarcarse del retrato romano falto de carácter en su propio *Autorretrato*, hoy en el Musée du Louvre, hecho el mismo año que Velázquez pintó su *Juan de Pareja*—. No es casual que Palomino definiera la técnica efectista para pintarlos «con astas largas, y con la manera valiente del gran Ticiano, y no inferior a sus cabezas»²⁷. Lo cierto es que no dejaron indiferentes al público romano y quizás efigiar a Pareja en forma tan provocativa²⁸, de tres cuartos, tiene conexión con que ocho meses después de exponer públicamente la pintura Velázquez le concedió la «Donatio libertatis», el 23 de noviembre de 1650. Así subrayó un elemento de autodefinición de su ayudante como persona y artista que practicaba como hombre libre el arte liberal de la pintura, utilizando para ello las enormes posibilidades que le ofrecía este arte.

Si seguimos tanto a Palomino como a Jusepe Martínez, dos de los retratos que más fama reportaron a Velázquez, aparte de este inicial, fueron el del papa Inocencio X y el de su cuñada la poderosa e intrigante Olimpia Maidalchini (1594-1657), viuda de un hermano del papa. Como ha estudiado Colomer²⁹, la mayor parte de los personajes retratados por Velázquez en ese periodo lo fueron por su condición de pertenencia al clan Pamphilij, bien conectados con la monarquía hispánica al tomar partido por la corriente filoespañola en la corte papal. Todos ellos habían alcanzado posiciones notables en los círculos de poder pontificios y además mantenían estrechas relaciones con Juan de Córdoba, como se ha ido demostrando en los últimos años. La forma en que Martínez refiere en sus *discursos* los retratos del papa y su cuñada es bien elocuente de lo que supusieron en Roma esos cuadros que «con tanta excelencia admiraron a los que los vieron»³⁰. Se ha especulado mucho sobre cómo sería el de *donna* Olimpia, con intentos de identificación que han destacado siempre el protagonismo que en su efigie tendría su velo de viuda, por ser precisamente el elemento que aparecía en la estampa que la representaba como princesa de San Martino [FIG. 2]. Sin embargo, a pesar de la importancia de ese testimonio gráfico, las tentativas fueron

26

Jouanny 1911, n.º 163, pp. 386-387; citado por Stoichita 2009, p. 165. La cita en la edición de 1911 reza: «J'aurois désia fet faire mon portrait pour vous l'envoyer ainsi comme vous désirés. Mais il me fasche espenser une dixaine de pistoles pour une teste de la façon du Sieur Mignard qui est celui que je cognois qui les fet le mieux, quoi que frois pilés fardés et sans aucune facillité ni vigeur».

27

Palomino 1947, p. 913.

28

García Cueto 2021a, p. 224.

29

Colomer 2003, p. 37.

30

Martínez 2006, p. 241.

erradas hasta que en 2019 compareció en el mercado de arte londinense un nuevo retrato que añade un sustancial elemento al debate³¹ [FIG. 3]. La pintura, identificada por James MacDonald en una colección privada y que tuvimos la ocasión de estudiar directamente después de su limpieza, no presenta la misma calidad en todas sus partes, advirtiéndose la mano del maestro sobre todo en el rostro sonrosado, donde se aprecia muy bien la técnica descrita por Palomino de empastes dados con largos pinceles de cerdas gruesas y sobre el que resalta, efectivamente, el velo de viuda tal y como la modelo se muestra también en los grabados³². Sin embargo, las restantes partes, en especial aquellas que han sufrido, no están pintadas con la misma intensidad, sobre todo el respaldo del sillón donde ella estaba sentada cuando Velázquez la retrató, así como su vestimenta negra de viuda, su velo y el guante de primer término. Parece como si el artista se hubiera concentrado tan solo en su cabeza y en sus ojos, que nos miran mostrando su inescrutable poder y el magnetismo que nadie más que él sabía dar a sus personajes, desnudando intenciones. El retrato perteneció a otro de los amigos e introductores de Velázquez en Roma, Camillo Massimi (1620-1677), camarero secreto del papa, y pasó luego a la colección del marqués del Carpio. Comparado con el imponente retrato escultórico que hizo de ella Alessandro Algardi (1595-1654) en 1647, conservado en la Galleria Doria Pamphilj, realmente el del pintor sevillano no tiene la misma fuerza; sin embargo, la aparición de esta obra es de gran valor porque refrenda uno de los documentos más interesantes sobre el periodo romano del artista, localizado por Salort, que describe el momento en el que la dama se retrató: un aviso del agente del duque de Módena, Francesco Gualenghi, fechado el 13 de julio de 1650, en el que informaba a su señor de que doña Olimpia, tras haber almorzado, había tenido el gusto de «dejarse retratar por un pintor español muy bueno, que dicen es ayuda de Cámara del rey de España»³³. La presencia del retrato en la colección de Camillo Massimi, quien a su vez fue retratado por Velázquez cuando contaba treinta años³⁴, pone el foco en los intereses intelectuales del camarero del papa, manifiesto hispanófilo, gran coleccionista y amigo de Poussin y Claudio de Lorena, quien también adquirió una pareja de retratos del propio Velázquez de la familia real cuando fue nuncio en Madrid (1655-1658)³⁵. La cercanía que demostró con el pintor, mantenida incluso en su época de

31
Old Masters Evening Sale,
 Sotheby's Londres, 3 de julio
 de 2019, lote 28.

32
 Autor desconocido, *Olimpia
 Maidalchini*, h. 1650-1670 [fig. 2].
 Fue citado por Harris 1957
 y Colomer 2003, pp. 38-39,
 nota 8. Para el primer grabado
 documentado de doña Olimpia,
 véase Daret y Boissevin 1652,
 p. 221 (<https://archive.org/details/tableauxhistoriqoodare/page/n217/mode/2up?ref=ol&view=theater&q=maidalchini>).

33
 Salort 2002a, p. 115.

34
 En la pintura hoy conservada
 en Dorset, Kingston Lacy. La
 identificación del retratado con
 Camillo Massimi fue hecha por
 Harris 1958a. Véanse también
 Salort 2002a, pp. 310-312; Checa
 Cremades 2008, pp. 186-187,
 núms. 73-74, y Kientz 2015a,
 pp. 258-259, n.º 74.

35
 La adquisición de este retrato fue
 documentada por Colomer 2003,
 pp. 43-44, apéndice documental
 2a, p. 51.



FIG. 2

AUTOR DESCONOCIDO
Olimpia Maidalchini, h. 1650-1670
grabado calcográfico, punta seca
prueba de estado, 243 x 182 mm
Londres, British Museum,
inv. 1862,0208.167

la nunciatura madrileña³⁶, nos devuelve al origen de este artículo, esto es, a la red social en la que se desenvolvió Velázquez y que pivotaba sobre la figura de Córdoba y sus contactos.

La identificación del retrato del agente español con la pintura conservada en la pinacoteca capitolina de Roma, lanzada primero como tentativa por Guillaume Kientz³⁷ y apuntalada de forma segura, rigurosa y muy documentada por Curti³⁸, no hace más que reafirmar lo principal que fue su figura y justifica lo apropiado de esta exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [CAT. 12]. Los lazos afectivos que cultivó Córdoba se revelan esenciales para explicar por qué fueron retratados todos esos personajes por Velázquez. De esta forma, el agente español, además de este retrato propio, legado después a su amigo el canónigo Camillo del Corno, también tenía en su colección un retrato de mujer de mano del pintor sevillano que no ha sido todavía identificado de forma satisfactoria³⁹, pero que destinó por manda testamentaria al «suo amatissimo padrone» el cardenal Carlo Francesco Pio (1622-1689) describiéndose en su testamento como un «ritratto pretiosissimo di una donna originale fatto dal signor don Diego Velasquez, famosissimo pittore del Re»⁴⁰ [FIG. 22]. Curiosamente, el cardenal llegaría a poseer, no solo este retrato de mujer, sino la propia efigie de Córdoba, que le sería regalada a su vez por su también amigo Del Corno, según revelan los documentos hallados por Curti en la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

36

Esta relación fue documentada por Harris 1960b, y Harris y Colomer 1994.

37

Kientz 2015a, p. 260, n.º 75.

38

Curti 2019.

39

Como señala Curti 2014, p. 369: la interpretación que hace Knox es interesante al identificar la *Sibila* del Meadows Museum de Dallas con el retrato de mujer inacabado que menciona Baldinucci —«In oltre avendo egli in casa più retratti di Dame e d'alcuni suoi parenti, non del tutto finiti, fatti per mano di un tal pittore Spagnuolo, chiamato Diego Velasco...»— y que podría ser este donado por Córdoba, con uno presente en la colección del barón de Watteville de Milán; cfr. Knox 2010, p. 53, nota 2.

40

Curti 2014, p. 363.



FIG. 3
DIEGO VELÁZQUEZ
Olimpia Mairalchini Pamphilj, 1650
óleo sobre lienzo, 77,4 x 61 cm
colección particular

Entre los legatarios de bienes de la colección de Córdoba, que contabilizaba cuarenta obras, además del cardenal Pio, se encontraba la familia de Ferdinando Brandani, que había muerto en 1654 y al que Córdoba definía como su «dilettissimo amigo». De hecho, la familia Brandani (llamada a veces Brandano) heredaba prácticamente la totalidad de la colección, señalando Córdoba que lo estipulaba como una pequeña demostración de respeto y reconocimiento por las muchas obligaciones que tenía hacia ellos. Parece claro que Ferdinando había facilitado a Córdoba el acceso a importantes colecciones para poder desempeñar con eficacia su papel de agente artístico de la Corona española, también lo había puesto en relación con artistas y, sobre todo, Córdoba había sido el contacto para que Velázquez lo conociera y retratara. De esta forma el sevillano entró en el más estrecho círculo del papa, al ser Brandani un alto oficial de la curia, en un puesto clave como el de ministro de las *Componende* en la Dataría apostólica. Este influyente cargo suponía la venta de oficios, concesiones de gracia, beneficios eclesiásticos, absoluciones y privilegios y, en este sentido, no hay que olvidar que el verdadero deseo de Velázquez era el de ennoblecerse y entrar en una orden como caballero⁴¹. A Córdoba le había proporcionado el contacto su tío Juan Rubio de Herrera —como Parisi ya relacionó⁴²—, quien ya había intermediado con él para la adquisición de obras para la Corona española. La imagen que se va dibujando de Brandani, por tanto, es la de alguien muy influyente, prestamista de dinero, que acudía en ayuda de embajadores, especializado en la compraventa de obras de arte⁴³ y hábil conocedor de la buena fortuna que propiciaba el uso del tráfico de influencias. Es muy probable que esta fuera la razón por la que Velázquez se acercó a él y lo retrató [FIG. 4]. Para entender lo mucho que podía ofrecer al pintor este alto funcionario pontificio, cabe indicar que entre sus tareas estaba la de supervisar la venta de los oficios vacantes, el cobro de tasas por matrimonio y otras concesiones⁴⁴. No en balde, Brandani acabó imputado tres años después de que lo retratara Velázquez en un turbio asunto por la falsificación de títulos y la venta de gracias por el que fue encarcelado, y hubo de hacer testamento en la cárcel de Civita-vecchia en 1654. Tras el juicio se le permutó la pena por el pago de una importante multa. La identificación de su retrato con la del llamado barbero del papa, del Museo del Prado, hecha primeramente por Curti⁴⁵, quien lo situó en su colección junto al de

41

La conexión para favorecer las ambiciones de Velázquez con Brandani fue hecha por Cruz Valdovinos 2011, p. 292.

42

Parisi 2007a, p. 105. Véase, de nuevo, su texto en este volumen.

43

Curti 2014, pp. 364-366.

44

Parisi 2007a, p. 105.

45

Curti 2011. La identificación de la pintura adquirida por el Museo del Prado en 2003 con Brandani también fue hecha el mismo año por Rossetti 2011. Como señaló Checa, la primera mención de esta obra se haya en un libro sobre el Museo del Prado de Ricketts 1903, pp. 88-89, donde se señala que la tenía en su colección sir Edmund Davis; cfr. Checa Cremades 2008, p. 185.



FIG. 4

DIEGO VELÁZQUEZ
Ferdinando Brandani, 1650
óleo sobre lienzo, 50,5 x 47 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado,
inv. P007858

Angelo Caroselli (1585-1652), hoy en la colección Koelliker de Milán, nos descubre el verdadero rostro de este hombre tan afa-ble, antes tomado por un bufón o por el citado barbero del papa⁴⁶ e incluso por Juan de Córdoba⁴⁷.

Otro personaje clave citado por Palomino en relación con Velázquez, a quien, según dice, había favorecido mucho, fue «el cardenal patrón Astalli Pamphillio romano, sobrino del Papa Inocencio Décimo». Como acertadamente señaló Morán Turina⁴⁸, en realidad se trata de dos personas diferentes. El sobrino de Inocencio X fue realmente Camillo Pamphilj, mientras que Camillo Astalli (1616-1663) no pertenecía a la familia del papa y terminó siendo cardenal nepote gracias a la momentánea caída en desgracia de la intrigante Olimpia, ocupando entonces Astalli el puesto de su verdadero sobrino. Velázquez lo retrató después de que consiguiera el cardenalato el 19 de septiembre de 1650 en la soberbia efigie que hoy conserva la Hispanic Society of America de Nueva York [FIG. 5]. Es bastante elocuente el testimonio que ha transmitido de él Colomer, tomado de la semblanza sagaz y un punto irónica de Gregorio Leti, que escribía bajo el seudónimo de Abatte Gualdi, desnudando con frialdad al protagonista del retrato: «Un joven de veintisiete años, con un aspecto propio de Roma, es decir apuesto, y con maneras muy corteses; a menudo sobrado de buenas palabras, y dotado del tipo de virtudes que necesitan en la ciudad de Roma los que quieren abrirse paso hasta las prelaturas, sin llegar más allá»⁴⁹. El retrato conservado en la Hispanic Society es de los más delicados de Velázquez y fue identificado correctamente por Du Gué Trapier⁵⁰. En él, Velázquez usa los pinceles y los colores para infundir la dominante que proporciona el rojo veneciano, adecuado a la personalidad del individuo, del mismo modo que antes el azul había sido decisivo en el retrato de Massimi, rechazando la compostura y artificiosidad del retrato de aparato en favor de una cercanía e intimidad que desnuda el alma de los protagonistas, hablando solo con el lenguaje de color y asociando ese código al estatus social del efigiado⁵¹.

De los demás retratos que nombra Palomino se han identificado la mayoría, aunque todavía faltan por aparecer algunos, como el del abad Hipólito, que efectivamente debe de ser Ippolito Vitelleschi muerto en 1654, según ha propuesto Morán Turina⁵² gracias al testimonio de John Evelyn, que menciona en 1644 a este camarero del papa, famoso por tener una de las mejores

46

Como ha señalado García Cueto 2021a, p. 234, el canónigo Michelangelo Augurio o Bonaugurio di Fano, el barbero del papa, aún por identificar, fue también un personaje influyente y nada marginal; véase Curti 2007, p. 40.

47

Sobre los códigos de expresión de Velázquez en sus retratos y las asociaciones de la personalidad de los retratados, véase Portús 2017.

48

Palomino 2008, p. 108, nota 331.

49

Gualdi 1667, vol. I, pp. 286-287; citado por Colomer 2003, p. 39.

50

Du Gué Trapier 1944; Harris 1982, pp. 152-153; Salort 2002a, pp. 322-325; Checa Cremades 2008, p. 187; Cruz Valdovinos 2011, p. 289; Kientz 2015a, pp. 256-257, n.º 73.

51

Mancini 2003, p. 147.

52

En Palomino 2008, p. 112, nota 349.



FIG. 5
DIEGO VELÁZQUEZ
Camillo Astalli, 1650
óleo sobre lienzo, 61 x 48,5 cm
Nueva York, The Hispanic Society
Museum & Library, presented to
The Hispanic Society by Archer
M. Huntington, 1908, inv. A101

colecciones de escultura de Roma. En esa colección se encontraba el *Discóforo Vitelleschi*⁵³, que Velázquez intentó comprar para llevarlo a Madrid, de lo que finalmente desistió, conformándose con un vaciado en bronce. Con respecto al denominado Jerónimo Bibaldo ha de ser, como acertadamente intuyó Marini, Girolamo Vivaldi⁵⁴. Debemos a Cruz Valdovinos⁵⁵ y a Curti⁵⁶ el conocimiento de las conexiones de la familia Vivaldi con la monarquía española como banqueros. Pietro, hermano de Girolamo, figura entre los asentistas genoveses del rey en Madrid en 1648 y Girolamo había sido prestamista de Felipe IV, por lo que es evidente que debía de estar relacionado con la financiación de la misión del pintor en Roma. El último retrato que no ha sido identificado es el de la artista Flaminia Triunfi, alguna vez propuesto de forma absurda con la *Venus del espejo*. Como bien ha señalado García Cueto es muy probable que se trate realmente de la dama de la aristocracia romana casada con el noble de Ancona Guidobaldo Trionfi, que hubiera podido desempeñar una actividad como pintora aficionada, razón por la que Velázquez la conocería⁵⁷.

No hay dudas, sin embargo, de que el retrato que más fama le granjeó al sevillano fue el del papa Inocencio X [FIG. 21], sobre el que hay una extensa bibliografía y que despertó las más elogiosas críticas, ejerciendo un fuerte impacto en otros artistas desde que fuese pintado en Roma. Una de las más expresivas, por lo que este retrato asimilaba de la pintura veneciana, fue la de Marco Boschini (1613-1681) en su *Carta del navegar pintoresco*, para quien era un «retrato veramente de valor, fato col vero colpo venezian». Nuevamente ha sido Salvador Salort quien encontró un testimonio clave para datar la obra al final del segundo viaje romano del pintor, gracias a otro aviso de Francesco Gualenghi fechado el 13 de agosto de 1650 quien desde Roma informaba al duque de Módena de que «un pintor español muy famoso, ayudante de cámara del rey católico, prepara aquí el retrato del Papa; y ha dicho a un amigo suyo que verdaderamente su Beatitud está con gran vigor; y que queda admirado de cómo el Papa pueda en esta estación tan caliente estar todo el día, como está, cerrado en una habitación sofocante sin mostrar que tiene calor»⁵⁸.

La información es muy relevante porque descarta lo que suponía Palomino cuando afirmaba que el retrato de Inocencio X había sido hecho al principio de la estancia de Velázquez y una vez terminado el de Juan de Pareja, con el que se había «prevenido»

53

Moritz Kiderlen, «Discóbolo Vitelleschi», en Luzón Nogué 2007a, pp. 452-454, n.º 52.

54

Marini 2004, p. 28, nota 6. Este libro carece de rigor en cuanto a su propuesta de identificación del retrato de María de Rohan, pero debe ser citado aquí por identificarse en él al personaje citado por Palomino con el comerciante de familia genovesa Girolamo Vivaldi, que el autor quiere hacer corresponder de forma tentativa con el retrato del caballero de Santiago conservado en la Gemäldegalerie de Dresde.

55

Cruz Valdovinos 2011, p. 291

56

Curti 2018.

57

García Cueto 2021a, p. 236.

58

Salort 2002a, p. 116.

pintando la cabeza del natural de su esclavo⁵⁹. En segundo lugar, el aviso parece indicar que realmente pintar a Inocencio X no fue una prioridad en su viaje, sino que más bien fue propiciado por la coyuntura, gracias a lo mucho que se trabajó el círculo de amistades que lo rodeaban, como se ha puesto de manifiesto. Esta cuestión se la plantea con razón el propio Salort, que también hace la deducción de que el «amigo suyo» al que Velázquez contaba la muestra de fortaleza y beatitud del papa dejándose retratar durante un día en pleno agosto, era casi seguro el agente Juan de Córdoba. Asimismo es interesante subrayar lo certero de la apreciación de Jonathan Brown al decir que la indumentaria que vestía el papa en el retrato era la de verano⁶⁰, otro punto refrendado por el citado documento, que confirma que el retrato fue hecho en agosto de 1650. El resultado no dejó indiferente a la crítica ni a los artistas como más arriba veíamos en el juicio de Boschini. Entre las anécdotas más interesantes por lo que transmitía el retrato, está la de Malvasia, quien cuenta algo que luego retoma Palomino, al decir que estando puesto el retrato en las habitaciones de su santidad, «hacía creer a un Camarero Secreto que Su Beatitud se paseaba por las habitaciones, circunstancia por la que saliendo, mandó [a otros] que se estuvieran callados»⁶¹. La explicación a esta anécdota puede justificar el lugar donde se colocó la pintura en el siglo XIX en un camerino en ángulo en el cruce con la Galería de los Espejos del palacio de los Pamphilj⁶². La comparación de esta visión con respecto a la mostrada con el *Juan de Pareja* contrapone, como bien supo ver Stoichita⁶³, la diferencia del retrato «in praesentia» del esclavo a la efigie del pontífice «in absentia» y el poder de la pintura al constituirse realmente en retrato áulico y cortesano⁶⁴. En ella la renovación de la concepción de retrato de aparato está justificada al modernizar la fórmula rafaelesca del retrato de Julio II (Londres, The National Gallery).

También el español Juan Caramuel tuvo oportunidad de ver el retrato y de dejarse llevar por la fuerza de las palabras pronunciadas por el propio prelado al ver la pintura, ese «troppo vero» interpretado por el autor de la arquitectura recta y oblicua en que al papa en su aspereza solo le faltaba hablar⁶⁵. No deja de ser interesante que la construcción de la cabeza del *Inocencio X* partía también de experiencias previas, pues ciertamente el dibujo del cardenal Borja de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, asimismo presente en esta exposición [CAT. 18], marca el

59
Palomino 1947, p. 913.

60
Brown 1986, p. 297.

61
Citado por Harris 1999, p. 212, quien señaló que la referencia de Palomino procedía de Malvasia: «De él se cuenta, que habiéndole acabado, y teniéndole una pieza más adentro de la antecámara de aquel palacio, fue a entrar el Camarero de su Santidad, y viendo el retrato, que estaba a luz escasa, pensando ser el original, se volvió a salir, diciendo a diferentes cortesanos que estaban en la antecámara, que hablasen baxo, porque su Santidad estaba en la pieza inmediata»; Palomino 1988, vol. III, p. 238.

62
Francesca Cappelletti en Coliva 1999, pp. 96-98, n.º 18.

63
Stoichita 2009, p. 164.

64
Pérez Sánchez 2004, p. 171.

65
Marias 2008.

prototipo de su encaje en el cuello, como acertó a ver Portús, al compararlo incluso con la excelente versión autógrafa del *Inocencio X* de Apsley House⁶⁶. La fortuna de este retrato fue inmediata según evidencia la obra del discípulo de Velázquez y su compañero de cofradía de los Virtuosi, el pintor Pietro Martire Neri (1591-1661). De hecho, dos copias se inventariaban precisamente en la Academia de San Fernando⁶⁷, habiéndose documentado hasta veinte del mismo retrato.

En cuanto al «Monseñor, mayordomo de su santidad» citado por Palomino, debe ser Cristoforo Segni, mayordomo pontificio entre 1645 y 1653⁶⁸, y se ha identificado con el retrato que perteneció a la colección Kisters Kreuzlingen en Suiza y fue ofrecido en venta en 2018⁶⁹, siendo en sí mismo en una versión especular del *Inocencio X*. Cuando se analiza la obra de cerca, como tuvimos ocasión de hacer con objeto de su comparecencia en subasta pública en Nueva York, se aprecia que la cabeza es enteramente de mano de Velázquez en su factura, como los restantes retratos aquí comentados⁷⁰. Sin embargo, el resto de la obra, los ropajes de Segni de unos colores tan vivos y las demás partes, probablemente se deban a la mano del pintor cremonés que quedó impresionado por el retrato de Inocencio X, tal como se advierte en la derivación que hizo del mismo acompañado por un secretario y en clave más romana, que hoy se conserva en el monasterio de San Lorenzo del Escorial⁷¹. Atendiendo a este impacto tan importante del retrato del papa, resulta un poco difícil aceptar que el encuentro entre el pontífice y Velázquez fuese casual. Lo cierto es que como se deduce del citado aviso, de nuevo detrás de ese encuentro, fuera buscado o fortuito, estaba la poderosa sombra del agente y amigo de Velázquez, Juan de Córdoba y Herrera, que hoy nos visita en las salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y con el que unieron al pintor entrañables lazos de amistad además de otros escrutados caminos de proyección social.

66

Portús 2018, p. 145.

67

Pérez Sánchez 1964, núms. 370 y 475.

68

Palomino 2008, p. 112, nota 350; Kientz 2015a, pp. 264-265, n.º 77.

69

Master Paintings, Evening Sale, Sotheby's Nueva York, 1 de febrero de 2018, lote 48. La obra citada por Salort 2002a, pp. 370-371, n.º N.24, compareció previamente en la exposición *Velázquez en París*; véase Kientz 2015a, pp. 264-265, n.º 77.

70

Quien primeramente señaló que el retrato había sido iniciado por Velázquez en sus partes más importantes y terminado por Neri fue Voss 1960. Esta hipótesis fue siempre defendida por Alfonso E. Pérez Sánchez y tuvimos ocasión de confirmarla cuando el cuadro compareció en venta pública en Nueva York, advirtiendo la mano de Velázquez en la cabeza del mayordomo del papa.

71

Cruz Valdovinos 2011, pp. 287-288.

LUIGI AMIDANI E DIEGO VELÁZQUEZ

MASSIMO PULINI

I
Lettera di Flavio Atti alla
Duchessa di Parma 1629. 26.
Luglio Archivio Farnese di
Napoli: «Ser^{ma}. Madama S^{ca}.
Prona mia perpetua / Questo
istesso giorno hò scritto al Duca
mio S^r. acompagnando Diego
Velasquez Uscero et Pintore
di Cam^{ra}. di S. M^{te}: che se ne
viene a Italia (dice egli) p[er]
migliorare nella sua profess^{ne}.
di Pintore, porta Ire [lettere] del
Nuntio p Roma et di tutti gli altri
Ambas^r. (Dico io, che viene per
spiare, come pure Carlo Pug.
hin, ch' è pur creato del Rè, e se
ne va à Milano, la professione
di questo è veram^{te} di spirare) et
partono col Marchese Spinola
Dom^{ca}. pross^a. Il Biglietto, che
scrisse il s. Conte d'Olivares al S^r.
D. Gio: di Vilela perché procuri
Ire [lettere] da tutti ministri di
Potentati a favore di d^o. Diego
Velasquez io l'hò visto [Da basso
di questo artificio credo vi hà

Il 16 luglio del 1629 Flavio Atti, ambasciatore del ducato Farnese a Madrid, scrivendo alla duchessa di Parma le annuncia l'imminente arrivo di Diego Velázquez in una lettera che è da molto tempo nota, pubblicata da Carl Justi nella sua pionieristica monografia del 1888¹. Nel suo scritto l'Atti dona informazioni preziose che ci attestano l'inizio del viaggio italiano del grande artista, compiuto ufficialmente per «migliorare nella sua professione di Pintore di Camera di sua Maestà», ma ci rivela anche, e senza mezzi termini, il suo mandato di spia. Imbarcatosi nella nave del generale spagnolo Marchese Ambrogio Spinola (che lo stesso pittore avrebbe ritratto da protagonista nella *Resa di Breda* del Museo del Prado), Velázquez ha il compito di consegnare in Italia missive per il papa e per tutti gli altri ambasciatori coinvolti nella cosiddetta «Guerra dei Trent'anni», una guerra contro l'impero asburgico e la Spagna da parte di diversi Stati protestanti: Palatinato, Paesi Bassi, Danimarca, Svezia e infine anche la Francia di Richelieu. Va tenuto presente che il ducato Farnese era il solo, assieme a quello d'Este, a non aver preso parte al conflitto (vale a dire che non aveva ancora scelto schierarsi coi francesi o con gli spagnoli) e sul finire della lettera l'ambasciatore di Parma consiglia di avvisare

anche per far fare un poco di vendemia à questo pintore acciò ogn'uno gli doni, egli però è vero, che] pinta nel quarto di S. M^{ra} et io velo ho visto pintar molte volte et la sua profess^{ne} part^{te} è di retrattar. Uscero di Cam^{ra}. vuol dire un poco più di portiere, et meno di agiutante di cam^{ra}. [...] va avanti la coppa del Re quando vuol magnare o cenare et S. M^{ra} molte volte stà vedendolo pintare, questa è la informat^{ne} che posso dare pche si sappia come trattarlo. Io non so se il Pintor Amidano lo conosce se la potrà intendere seco già che sono di una med^a, profess^{ne}. [avvertendo all' Amidano che vadda destro in parlare] et a V. A. S. faccio river^a. hum^a. / D. V. A. S. / Di Madrid 26 di Luglio 1629 / Perpetuo Ser^{ve} / Flavio Atti. / A la Ser^{ma}. Madama Duchessa di Parma e Piac^{enza}.»; in Justi 1888, II, p. 395.

2

Solo nel 2004 è uscita una mia pubblicazione sull'argomento: Pulini 2004, con 20 tavole; e tre anni dopo, Pulini 2007. Mentre di recente è apparso il mio saggio Pulini 2020. Segnalo la importante monografia sull'artista: Crispo 2000.

3

I dieci dipinti dell'Academia de Bellas Artes de san Fernando sono: *Martirio di san Bartolomeo* (inv. 0753) [cat. 2], *Martirio di san Tommaso* (inv. 0757) [cat. 3], *Martirio di san Giuda Taddeo* (inv. 0759) [cat. 4], *Martirio di sant'Andrea* (inv. 0758) [cat. 5], *Martirio di san Giacomo il Minore* (inv. 0473) [cat. 6], *Martirio di san Giovanni Evangelista* (inv. 0775) [cat. 7], *Martirio di san Matteo* (inv. 0756) [cat. 8], *Martirio di san Pietro* (inv. 0755) [cat. 9], *Martirio di san Giacomo Maggiore* (inv. 0760) [cat. 10], e *Martirio di san Mattia* (inv. 0754) [cat. 11].

«il Pintor Amidano» di stare in guardia e di istruirlo su come trattare il suo collega spagnolo. A tal fine, gli dice che la sua posizione a corte è quella di usciere, che è qualcosa di meno di un valletto, ma sottolinea la vicinanza che ha con il re, che lo vede spesso dipingere e che gli permette di stare in sua presenza durante il pranzo e la cena.

Lo stesso Justi, nel suo libro, considera molto rilevante questa ragione recondita del viaggio di Velázquez e ne sottolinea lo spregiudicato ruolo di cospiratore. Se questo aspetto merita ancora di essere approfondito nella vicenda dell'artista savigliano, è stato invece totalmente dimenticato negli studi su Luigi Amidani (1591-post 1629)². Eppure proprio in quel 1629 cessano le notizie biografiche sul pittore parmense e la scoperta di numerose sue opere, sparse in vari punti del territorio spagnolo, fa immaginare che l'Amidani abbia rivelato alcuni segreti della corte, ricevendo in cambio cospicue commesse di lavoro. Fino al 1629 Luigi Amidani era organico alla corte Farnese, quanto Velázquez dimostrava di esserlo per quella madrilena, mentre per gli Este quel ruolo era tenuto da Giovan Francesco Barbieri, il Guercino. Chiamo in causa il Barbieri perché, non a caso, in quel passaggio emiliano il grande pittore iberico sarebbe andato a incontrarlo, facendogli visita e omaggio nella sua Cento, posta tra Modena e Ferrara.

Non ci è dato sapere se in quell'incontro Velázquez abbia chiesto informazioni segrete a Guercino, né se fosse presente anche l'Amidani. In ogni caso, mentre gli sviluppi professionali spagnoli del pittore di Parma assumono il sapore di una ricompensa, quasi fossero un'azione protettiva seguita allo svelamento della delazione, è invece molto difficile immaginare che l'etico Guercino abbia potuto tradire l'amicizia profonda con Alfonso III d'Este o quella con suo figlio Francesco I, da poco divenuto Duca.

È invece lecito pensare che l'Amidani abbia prestato servizi alla causa spagnola, ma anche solo attenendoci ai dati certi, vale a dire alla lettera di Flavio Atti e alle tante opere spagnole riemerse del pittore parmense, possiamo ipotizzare un suo lungo soggiorno in Spagna e un non secondario ruolo nell'ambiente iberico degli anni Trenta del Seicento.

La serie della «Martiri degli Apostoli» dell'Accademia San Fernando di Madrid³ e quella sparsa tra Valencia⁴ e Jerez de la Frontera⁵, ma anche le altre tele transitate sul mercato, quelle di Madrid⁶ e di Cordoba⁷, sono testi parlanti che ci informano sulla

poetica dell'artista e sulla sua capacità di mettersi in relazione col contesto spagnolo che lo circondava.

È interessante sapere che i dipinti dei martiri degli apostoli nell'Accademia di San Fernando provengono dal noviziato gesuita di Siviglia. Questo fatto, che era passato inosservato perché non appariva negli inventari successivi, è chiaramente annotato nell'inventario del 1796⁸: «21 Il martirio di Sn. Giuda Tadeo. Questo quadro e gli altri compagni uguali erano nel noviziato dei Gesuiti a Siviglia, dove furono stimati di mano del Tintoretto alti 1/2 vara di larghezza quarta e 1/2 di filetti d'oro». I seguenti appaiono con una numerazione non correlativa e sempre notando che sono «compagni di n 21», cioè della stessa serie.

Nell'inventario del 1804 vengono mantenute le stesse informazioni, ma l'attribuzione a Tintoretto viene corretta in una data precedente al 1816, quando viene fatto il seguente inventario: «21. Il martirio di San Giuda Taddeo, di [barrato: *Tintoretto*; in interlinea: *Pablo Céspedes*]. Altezza, mezza canna, un quarto e mezzo di larghezza. Cornice color oro con filetti dorati».

Erano quindi alcune delle opere selezionate portate da Siviglia personalmente da Antonio Ponz, il segretario dell'Accademia, dopo la soppressione della Compagnia di Gesù (1773). Poco dopo il loro arrivo furono erroneamente catalogati come opera del pittore di Cordoba Pablo de Céspedes (1538/48-1608), il cui nome era scritto in inchiostro sul retro delle cornici. Tuttavia, negli anni successivi questa attribuzione fu scartata fino al 1964, quando Pérez Sánchez, riconoscendo che si trattava di opere chiaramente italiane, suggerì con riserva che potessero essere di Luigi Miradori detto il Genovesino (1605-1656)⁹.

Inventive nelle composizioni, ricche di elementi aneddotici e sapide nelle espressioni queste scene squillano per timbro cromatico e per sintesi narrativa. Come in una *graphic novel* del Seicento l'autore vi dispiega un sapiente repertorio di atrocità, usando tipi fisici deformi, prospettive accelerate ed efficaci annotazioni di costume.

L'asprezza, quasi spavalda, che struttura le opere madrilene, aggiunge elementi ulteriori al carattere determinato e neo manierista che attraversa tutta la sua attività, ma che a un certo punto, dopo la morte del maestro Bartolomeo Schedoni, sembra assumere un aspetto più feroce. Quasi un senso di rivalsa che si esprime nelle forme arcigne, nelle stesure piatte e geometriche, ma anche

4
Luigi Amidani, *Martirio di san Pietro*, olio su tela, 204,5 x 124,5 cm, e *Martirio di san Paolo*, olio su tela, 205 x 124 cm entrambi conservati a Valencia, nel Museo de Bellas Artes. Pubblicati da chi scrive in Pulini 2004, pp. 47-49.

5
Luigi Amidani, *Martirio di sant'Andrea e Martirio di san Tommaso*, entrambe di 206 x 125 cm, venivano pubblicati come anonimi da Pérez Sánchez 1965.

6
Luigi Amidani, *Incoronazione della Vergine*, Madrid, collezione privata, resa nota con un'attribuzione al Cerano sempre da Pérez Sánchez 1965.

7
Luigi Amidani, *Adorazione dei pastori*, Cordoba, Museo resa nota con un'attribuzione al Cerano sempre da Pérez Sánchez 1965.

8
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), *signatura antica 2/CF.1, e attuale 2-57-2*.

9
Pérez Sánchez 1964.

nella crudezza delle scene, che nella sostanza dichiarano un preciso antinaturalismo, confermando la sua direzione ostinata e contraria al mutare dei tempi e dei gusti estetici.

L'epilogo esistenziale dei primi seguaci di Cristo viene raccontato attraverso una pittura dal forte impianto grafico che, rinalzando i perimetri delle figure, evoca i modi di una xilografia popolare.

Contorti dal dolore o deformati nel fisico, gli attori di queste atrocità recitano la loro parte con espressioni enfatiche e anche le vesti dal timbro acceso o i differenti colori degli incarnati sembrano funzionali a una condizione teatrale. Parla questa lingua di scena anche la collocazione dei corpi in un deciso primo piano, esasperato nella visione prospettica da un orizzonte di astratte e sagomate colline.

Narrazioni cruente e cariche di mestiere che puntano a un effetto immediato, da cantastorie di piazza, sembrano la versione ridotta e sintetica di opere che lo stesso pittore parmense aveva compiuto nel periodo precedente il viaggio italiano di Velázquez. Due esempi della potenza espressiva di Luigi Amidani, che potevano impressionare lo stesso artista spagnolo, ci sono offerti dal *Martirio di san Bartolomeo* della Galleria Sabauda di Torino [FIG. 6] e dallo *Scorticamento di Marsia* del Castello Sforzesco di Milano [FIG. 7]. Analoghi ed estremi supplizi, segnati da una stessa potente miscela di crudeltà, veicolata da un estremo manierismo e sottoposta alla luce di un lampo al magnesio.

Fosse davvero stato Velázquez a favorire l'inserimento di Amidani nell'ambiente gesuita sivigliano si aprirebbero ampi e futuri scenari di ricerca. Appare quantomeno curioso che la serie del «Martirio degli Apostoli», al suo arrivo a Madrid, portasse il nome di Tintoretto, quando ora sappiamo che la fama spagnola del pittore veneziano si deve anche a un determinante contributo dello stesso Velázquez.

Va inoltre considerato che il tema del «Martirio degli Apostoli», affrontato come repertorio sistematico, alla stregua di formelle di una *Via Crucis*, non si registra nella storia iconografica italiana, mentre appare davvero sintomatico che Amidani sia stato chiamato a compiere almeno un altro ciclo spagnolo di formato più grande, come dimostrano le opere di Jerez de la Frontera e di Valencia, che ho ricondotto all'artista parmense nel 2004.



FIG. 6
 LUIGI AMIDANI
Martirio di san Bartolomeo
 post 1625-ante 1631
 olio su tela, 222 x 145 cm
 Torino, Galleria Sabauda, inv. 882



FIG. 7
 LUIGI AMIDANI
Scorticamento di Marsia
 circa 1630, olio su tela
 Milano, Castello Sforzesco,
 Pinacoteca



FIG. 8

LUIGI AMIDANI
Samaritana al pozzo
dopo il 1629
olio su tela, 146 x 110 cm
Modena, Galleria Cantore

Il nucleo sivigliano ora a Madrid ha in qualche modo vissuto una doppia vita e per comprendere la forza suggestiva di quei dipinti, per valutare la loro traccia nella storia artistica della penisola, basterebbe intenderli come precedente compositivo di alcune fondamentali opere di Francisco de Goya (1746-1848), che di certo li ha avuti ogni giorno sotto agli occhi nel periodo di direzione dell'Academia Real. Certe scene efferate e crude dei *Disastri della guerra* o composizioni di lotta come il *Duelo a garrotazos* (Madrid, Museo del Prado, inv. P000758) sembrano evocare direttamente le opere di Amidani.

Infine proviene dalla Spagna e dimostra una medesima temperatura stilistica degli *Apostoli* anche una *Susanna e i vecchioni* che ora si conserva in Francia, nella collezione Joachim Carvallo del castello di Villandry¹⁰ e che un tempo veniva attribuita a Jusepe de Ribera (1591-1652).

Ma ritengo possa venir riferita alla medesima stagione creativa anche la *Samaritana al pozzo* passata di recente presso la Galleria Cantore di Modena¹¹ [FIG. 8], oltre allo stile ardito e radicale del dipinto impressiona, nella visione diretta, il gigantismo delle figure.

Dipinti come questi attestano una indipendenza e un valore che permisero di certo all'autore di guadagnarsi un ruolo anche in terra straniera, ma ci raccontano anche una ostinazione di pensiero che non cedeva il passo neppure quando si trovava a contatto con le più straordinarie novità artistiche.

Sono convinto che, malgrado tale resistenza poetica, le prossime ricerche porteranno a confermare la stretta relazione di Amidani con la Spagna e con Diego Velázquez.

10

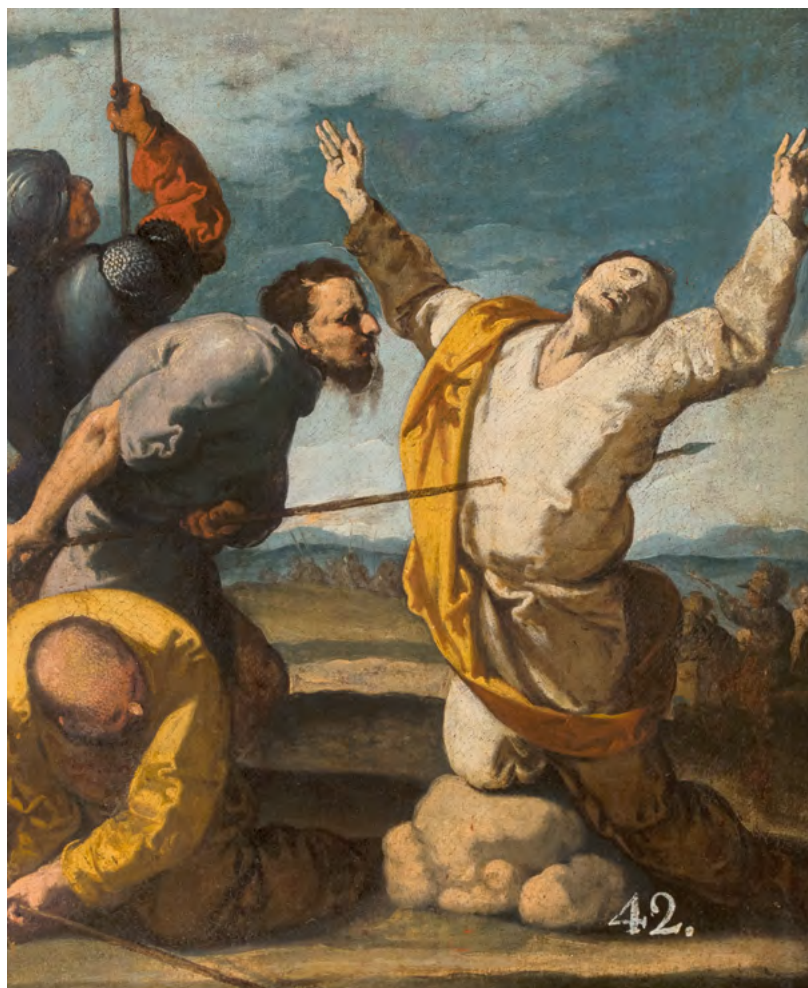
L'opera è stata riconosciuta all'Amidani da Alberto Crispo e pubblicata nel saggio Crispo 2010, p. 168. Crispo aveva desunto la foto in bianco e nero dall'Archivio Zeri, nel quale il dipinto veniva classificato come opera di Antonio Carneio.

11

Resa nota da Alberto Crispo nel saggio Crispo 2016, ne redassi io stesso una scheda in Benati *et al.* 2017 (pp. 43-44), pubblicato dalla Galleria Cantore di Modena, dalla quale il dipinto è transitato.



CAT. 2 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Bartolomé
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0753



CAT. 3 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de santo Tomás
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0757



CAT. 4 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Judas Tadeo
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0759



CAT. 5 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Andrés
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0758



CAT. 6 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de Santiago el Menor
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35,5 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0473



CAT. 7 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Juan Evangelista
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0775



CAT. 8 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Mateo
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0756



CAT. 9 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Pedro
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre tabla, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0755



CAT. 10 LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de Santiago el Mayor
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0760



CAT. II LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Matías
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0754

LUIGI AMIDANI EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

El punto de partida para identificar correctamente la serie de los «Martirios de los apóstoles» es un borrador de inventario que conserva la Academia de Bellas Artes y que lleva el título «Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración. - [1796-1805]»¹, en el que los cuadros figuran por primera vez y se les asigna un número. Queda claro que quien redacta el borrador da instrucciones a los que van a pintar los grandes números en blanco que llevan todos ellos en el anverso. Se trata de números bajos, puesto que se está iniciando esa tarea de inventariar que va a durar varios años y que conocemos como el «Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando.- 1804-1814»². En el mismo borrador manuscrito se hace constar que los números que se han asignado deberán ser los que se pongan luego en los cuadros. Al comienzo del documento se dice expresamente que «Quando se pongan los núms, a los Martirios de los Apóstoles pongan cuidado en que sean los que tienen en este inventario», es decir, que esa numeración es, como decimos, posterior al manuscrito. De que se trata de un borrador no cabe

1

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sig. 2-57-1.

2

ARABASF, sig. 3-616.

duda porque tiene numerosas tachaduras, rectificaciones y apostillas, pero nos sirve para identificar con certeza cuál de cada uno de estos cuadros corresponde al martirio de cada apóstol. El redactor de la nota es muy celoso en ello para evitar confusiones.

El primero que se cita de la serie es el *Martirio de san Judas Tadeo*, con el número 21 [CAT. 4], y más adelante los siguientes, pero sin mantener una numeración correlativa en ellos. Esto se debe a que no estaban colocados uno a lado del otro, sino intercalados con otras obras. Por eso, cuando va incorporando los siguientes cuadros, el redactor del inventario identifica el tema y se remite al primero diciendo de todos ellos que «es compañero del número 21». Sin embargo, en este cuadro 21 precisamente se va a producir luego un error en el inventario definitivo al cambiarlo por el *Martirio de san Matías* [CAT. 11], al que correspondía el número 45.

Interesan también los primeros datos que se registran en cuanto a procedencia y atribución de la serie. En el borrador del inventario es a propósito del de san Judas Tadeo donde se dice que el conjunto procede del noviciado de los jesuitas de Sevilla, quienes los tenían atribuidos a Jacopo Robusti, Tintoretto (1518-1594). Pero cuando al poco, en 1804, se redacta el citado «Inventario de alhajas», se pone en duda esa atribución y se incorpora el nombre de Pablo de Céspedes (1538/48-1608). Este nombre y el número de cada obra se escribe a tinta en los marcos, respecto a los cuales hay que advertir que algunos hoy se encuentran cambiados debido a intervenciones posteriores y, de momento, no se ha repuesto cada obra en su marco ya que a estos se les modificaron las dimensiones³. Se percibe claramente que el momento de la propuesta de Pablo de Céspedes es el de la redacción del «Inventario de alhajas» de 1804, en el que se tacha un nombre y se sustituye por otro: «21. El martirio de san Judas Tadeo, de [tachado: Tintorero] Pablo Céspedes [en el interlineado]. Alto, media vara, quarta y media de ancho. Marco color de oro con filetes dorados».

La autoría de Céspedes se mantiene en ulteriores inventarios y catálogos, que hacen ligeras incorporaciones. Así, en el *Catálogo de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, publicado por Ibarra en 1829, comprobamos que los cuadros están en la sala VIII, que llaman del Oratorio, y se mencionan conjuntamente, sin individualizar los temas: «3 a 11. Nueve cuadros pequeños que representan el martirio de nueve Apóstoles, por Pablo de Céspedes, racionero de la santa iglesia de Córdoba,

3
Véase a continuación el texto
de Judit Gasca y Silvia Viana.

pintor, escultor y arquitecto sabio. Nació en esta ciudad el año de 1538, donde falleció el de 1608»⁴. Añaden a continuación, por separado, otro cuadrito con el *Martirio de san Pablo* [FIG. 9] que siempre estuvo considerado del pintor Andrés Rubira, a quien a veces modifican erróneamente el nombre en algunos inventarios: «12. El martirio de otro Apóstol, igual a los 9 anteriores en tamaño, por don Andrés de Rubira, natural de Escacena del Campo. Falleció en Sevilla el año de 1760»⁵. El nombre de Pablo de Céspedes se mantiene durante todo el siglo XIX, con la salvedad de que en el catálogo de 1884 vemos que el *Martirio de san Mateo* [CAT. 8] se identifica también como del sevillano Andrés Rubira⁶.

El último inventario del que la Academia sigue manteniendo la numeración es el que hizo el entonces becario del Instituto Diego Velázquez, Alfonso E. Pérez Sánchez, quien estaba trabajando sobre pintura italiana del siglo XVII. En ese inventario, que aunque fue publicado se advierte estar hecho para uso interno y gestión de las colecciones, se cambia la autoría de Céspedes y se propone con dudas la de Luigi Miradori (1605-1656). Unas veces el autor lo expresa con un «quizás» y otras con un signo de interrogación. De este modo o en términos similares se incluyen los nueve martirios de la Academia: «753. Martirio de San Bartolomé.—0,43 x 0,35. Italiano, siglo XVII. Quizás de L. Miradori(. [sic] Atribuido a Céspedes o a Zambrano. R. 207. C. 254.—Tormo, pág. 61. Cat. 1929, pág. 137»⁷. En cualquier caso, esa ha sido la propuesta que se ha mantenido hasta 2021, pese a que en 2004 Massimo Pulini ya había publicado su primer artículo en favor de una autoría de las obras al pintor de Parma Luigi Amidani: «Per Luigi Amidani: dipinti e intrighi spagnoli»⁸. Posteriormente, este autor insistió con nuevos datos en «Ancora sulle tracce spagnole di Luigi Amidani»⁹. Finalmente, al disponer ahora de mejores medios para el estudio de las obras, como las fotografías en color visibles en la base de datos de la Academia, ha podido reafirmar su propuesta anterior¹⁰.

Quedan otras cuestiones por aclarar, como la llegada o el encargo de estos cuadros al noviciado jesuita en Sevilla y la documentación que pueda haber en sus archivos. También cabe hacer el seguimiento de los que faltan en la serie. Por las dimensiones y similitud del tema se relaciona con estos cuadros otro que también aparece en el borrador de inventario iniciado en 1796 en el que se asigna la numeración que todos habrían de llevar. Se trata del mencionado *Martirio de san Pablo* y tiene el número 195. Interpretamos que esta-

⁴
Catálogo de las pinturas 1829,
p. 27.

⁵
Ibid.

⁶
«Catálogo de las obras pictóricas
que constituyen la Galería de la
Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando.—Madrid, 1884»,
ARABASF, sig. 3-621, p. 45.

⁷
Pérez Sánchez 1964, p. 69.

⁸
Pulini 2004.

⁹
Pulini 2007.

¹⁰
Pulini 2020.



FIG. 9
ANDRÉS RUBIRA
Martirio de san Pablo
primera mitad del siglo XVIII
óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. 0761

ba separado de la serie anterior, probablemente en otra sala, si bien es significativo el comentario que hace en el manuscrito el primer catalogador de la serie en la Academia: «Copia del Martirio de San Pablo que se hizo sin duda para compañera del Apostolado númº 21». Es decir, se entiende que siendo de otra mano, había sido encargado para completar la serie, si bien no se alude al autor. En el siguiente inventario de 1804, donde se hacen los cambios de atribución indicados, este se describe como «El martirio de san Pablo, por don Andrés Robira. En tamaño y marco es compañero del número 21». El mismo autor se sigue relacionando con este cuadro en inventarios sucesivos, repitiendo la semejanza del tema, tamaño y marco.

A la vista de estas realizaciones de Amidani, creemos que en adelante habrá que profundizar en sus actividades en Andalucía, donde se ha localizado otra obra suya, el *Martirio de san Andrés*, en colección particular de Jerez de la Frontera, que parece poco estudiada¹¹ y que presenta claras relaciones con la serie de la Academia de San Fernando. Sabemos que, tras su segundo viaje, con Velázquez vino el formador Girolamo Ferreri acompañado por su hijo y ambos estuvieron trabajando algún tiempo en las esculturas del Alcázar. La estela de obras de Amidani en España invita a pensar que el pintor de los Farnese pudo ser también un artista alentado a trasladarse a estas tierras por el sevillano cuando este visitó por primera vez Italia¹².

¹¹
Ibid., fig. 17.

¹²
Luzón Nogué et al. 2005.

LOS MARTIRIOS DE LOS
APÓSTOLES DE LUIGI AMIDANI
EN LA ACADEMIA DE
SAN FERNANDO. ESTUDIO
TÉCNICO, CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN

JUDIT GASCA Y SILVIA VIANA

Diez óleos sobre lienzo y uno sobre tabla, de pequeñas dimensiones, con similares medidas y proporciones, forman un conjunto con el tema iconográfico del martirio de los apóstoles. En diez obras los apóstoles se integran en paisajes con grupos de sayones en dos planos rodeando al personaje principal; en el otro, *Martirio de san Mateo* es representado en el interior de un templo [CAT. 2-II].

Los once cuadros se encuentran registrados en el «Inventario de las alhajas y muebles [...] de San Fernando» de 1804 con los números 21, 26, 33, 36, 39, 41, 42, 44, 45, 47 y 195. La entrada 21 sirve de referencia para las otros diez descritos.

Únicamente ocho conservan el marco de origen con molduras doradas, según las describe el inventario de 1804, con oro de muy buena calidad sobre preparación rojiza, con una entrecalle de color hueso, producto de una reintegración antigua. Las molduras, de tipo «pecho de paloma», son de madera de pino con ingletes en los vértices, reforzadas con una serie de clavos de origen y otros aportados en la restauración antigua.

Las obras experimentaron varias intervenciones. La más antigua, en 1802, consistió en el reentelado y la sustitución de los bastidores de nueve óleos sobre lienzo y la colocación de un

soporte secundario de madera de pino en la tabla 39, *Martirio de san Pedro* [CAT. 9]. En ese momento también se intervinieron los marcos y cabe suponer que es cuando se pintó de blanco de plomo la entrecalle (hoy de tonalidad amarillenta debido al envejecimiento del plomo). De las restauraciones estuvo a cargo Antonio Álvarez Torrado, antiguo alumno de la Academia, al que se acordó pagar 440 reales de vellón por ellas. Los bastidores son fijos con los listones enfrentados paralelos y con diferencia de grosor. Para los reentelados empleó un lino grueso un adhesivo orgánico con gran cantidad de cola animal que ha impregnado la capa pictórica, como muestran los análisis estratigráficos. Se han detectado otras intervenciones posteriores, no documentadas, de la segunda mitad del siglo xx.

Los marcos están intercambiados, por lo que algunos no se corresponden con las obras en que se enmarcaron inicialmente. Esto es debido a la sustitución de las molduras para la exposición *San Pablo en el arte* (Casón de Buen Retiro de Madrid, 1994), en la que se utilizaron las que estaban en mejores condiciones y no se restituyeron cuando las obras regresaron a la Academia.

Además de otras numeraciones, sobre las pinturas había dos tipos de etiquetas, ambas de papel: una romboidal y otra circular, que en algunos casos ocultaban el número pintado en blanco del inventario de 1804. Se han desmontado, tratado y adherido al reverso del bastidor para preservarlas. Otra etiqueta, habitual en los cuadros de la Academia, es una estampilla dentada, con decoración dorada, en los laterales de los marcos.

Se han encontrado diferentes atribuciones desde 1804 para el conjunto de las obras (TABLA 1). La serie completa estuvo asignada en el siglo xviii a Pablo de Céspedes (1538/48-1608), según figura en inscripciones con tinta ferrogálica en el reverso de los bastidores. En inventarios posteriores fue atribuida a Luigi Miradori (1605-1656). Esta autoría ha sido recientemente discutida por Massimo Pulini, quien da la paternidad de la mayoría de la serie a Luigi Amidani (1591-d. 1629), el pintor que acompañó a Velázquez en su primer viaje por Italia. La obra 39, *San Pedro*, se había atribuido a Pablo de Céspedes o Zambrano, y la 195, *Martirio de san Pablo*, permanece asignada a Andrés Rubira o Rovira [FIG. 9].

Se aprecia una marcada diferencia tanto técnica como material entre las obras hoy consideradas de Amidani y la 39 —realizada sobre tabla— y la 195 —la que se asigna a Rubira—. Las nueve

primeras tienen materiales diferentes y están pintadas sobre una tela extremadamente fina de «tipo sabana», que se diferencia claramente de la usada por Rubira, de mayor grosor y trama más abierta.

INV. 1804	INV.	OTROS NÚMEROS EN EL BASTIDOR	OTROS NÚMEROS EN EL MARCO	TITULO	ATRIBUCIÓN EN 1804	ETIQUETAS ROMBOIDAL Y CIRCULAR	ATRIBUCIÓN EN 1964 (ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ)	ATRIBUCIÓN EN 2020 (MASSIMO PULINI)
21	759	41	45	<i>San Judas Tadeo (antes San Matías)</i>	Tintoretto (tachado) Pablo de Céspedes	R. 207. C. 427	Luigi Miradori	Luigi Amidani
26	753	26	26	<i>San Bartolomé</i>	Pablo de Céspedes	R. 207. C. 254	Luigi Miradori	Luigi Amidani
33	775	39	Marco nuevo	<i>San Juan Evangelista</i>	Pablo de Céspedes	R. 207. C. 244	Luigi Miradori	Luigi Amidani
36	760	33	36	<i>Santiago el Mayor</i>	Pablo de Céspedes		Luigi Miradori	Luigi Amidani
39	755	Ø	32 S Pedro	<i>San Pedro (tabla)</i>	Pablo de Céspedes o Zambrano (inv. 1804)	R. 207. C. 245	Luigi Miradori	Luigi Amidani
41	758	42	41 S Andrés	<i>San Andrés</i>	Pablo de Céspedes	R. 207. C. 248	Luigi Miradori	Luigi Amidani
42	757	44	Nº X	<i>Santo Tomás</i>	Pablo de Céspedes	R. 207. C. 249	Luigi Miradori	Luigi Amidani
44	473	36	Marco nuevo	<i>Santiago el Menor</i>	Pablo de Céspedes	R 207 C 252	Luigi Miradori	Luigi Amidani
45	754	21	44 S	<i>San Simón</i>	Pablo de Céspedes	R 207 C 247	Luigi Miradori	Luigi Amidani
47	756	45	47	<i>San Mateo</i>	Pablo de Céspedes	R. 207. C. 246	Luigi Miradori	Luigi Amidani
195	761	47 a lápiz: 122	Marco nuevo	<i>San Pablo</i>	Andrés Rovira	R 104 C. 25 (?)		Luigi Amidani, repinte de Andrés Rovira

TABLA I

Números de inventarios y atribuciones de la serie completa de los «Martirios de los apóstoles»

ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICOS

Sobre varias obras se han realizado análisis químicos para determinar sus diferencias. Para ello seleccionamos dos micromuestras de las carnaciones y el azul del cielo de tres pinturas, *San Judas Tadeo* [CAT. 4; TABLAS 2 y 3], *San Pablo* [FIG. 9; TABLAS 4 y 5] y *San Pedro* [CAT. 9], que se corresponden con las que presentan más claras diferencias organolépticas.

Este proceso se realiza como apoyo a las tareas de conservación, para conocer los materiales presentes en las obras, tanto los originales como los de recubrimientos o repintes posteriores, así como su disposición en capas. Se pretende con ello averiguar la composición de la capa de preparación, en cuanto a su base inorgánica y su aglutinante orgánico; determinar los pigmentos y aglutinantes de las capas de color originales y de los repintes, y analizar las capas de recubrimiento presentes.

TABLA 2
Martirio de san Judas Tadeo
[CAT. 4], resultados de la
muestra del cielo (tr.: trazas)

CAPA N.º	COLOR	ESPESOR (micras)	PIGMENTOS/MINERALES	AGLUTINANTES/ORGÁNICOS
1	marrón oscuro	20-80	tierra ocre, calcita, negro carbón, albayalde	aceite secante
2	negro	15-30	negro carbón, tierras	aceite secante
3	marrón	5-10	tierra amarilla, tierra roja, tierra ocre, minio de plomo (tr.)	aceite secante
4	Blanco azulado	20-50	albayalde, azurita (tr.), calcita (tr.)	aceite secante
5	gris	10	albayalde, calcita, negro carbón (tr.), tierra amarilla (tr.)	aceite secante
6	azul	30	albayalde, azurita, negro carbón (tr.), tierras (tr.)	aceite secante
7	gris	5	carbonilla, yeso (tr.), arcillas (tr.), calcita (tr.)	resina de colofonia

TABLA 3

Martirio de san Judas Tadeo [CAT. 4], resultados de la muestra de las carnaciones (tr.: trazas)

CAPA N.º	COLOR	ESPESOR (micras)	PIGMENTOS/MINERALES	AGLUTINANTES/ORGÁNICOS
1	marrón	0-10	tierra ocre, calcita, negro carbón, albayalde	aceite secante
2	rosado anaranjado claro	20-45	albayalde, tierra amarilla, minio de plomo, azurita (tr.)	aceite secante
3	gris rosado claro	10	albayalde, tierra amarilla, minio de plomo, bermellón (tr.)	aceite secante
4	translúcido	<5	carbonilla, yeso (tr.), arcillas (tr.), calcita (tr.)	resina de colofonia

TABLA 4

Martirio de san Pablo [FIG. 9], resultados de la muestra del cielo (tr.: trazas)

CAPA N.º	COLOR	ESPESOR (micras)	PIGMENTOS/MINERALES	AGLUTINANTES/ORGÁNICOS
1	marrón anaranjado	80-120	tierra ocre, minio de plomo, albayalde, calcita	aceite secante
2	azul	15-30	albayalde, calcita, azul de Prusia	aceite secante
3	translúcido	5	tierra ocre (tr.), yeso (tr.)	resina dammar

TABLA 5

Martirio de san Pablo [FIG. 9], resultados de la muestra de las carnaciones (tr.: trazas)

CAPA N.º	COLOR	ESPESOR (micras)	PIGMENTOS/MINERALES	AGLUTINANTES/ORGÁNICOS
1	marrón anaranjado	100	Tierra ocre, minio de plomo, albayalde, calcita	aceite secante
2	rosado anaranjado	40	albayalde, bermellón, minio de plomo, negro carbón (tr.), tierra ocre amarilla (tr.)	aceite secante
3	translúcido	5	yeso (tr.)	resina dammar

En la pintura del *Martirio de san Judas Tadeo* la preparación es de tierra ocre, con pequeñas cantidades de blanco de plomo (albayalde), calcita y negro carbón. El aglutinante es oleoso. Es un tipo de preparación habitual en la pintura italiana de los siglos XVII-XVIII. En cambio, en el *Martirio de san Pablo* la presencia de azul de Prusia y el tipo de preparación indican que se trata de un cuadro de escuela probablemente española, del siglo XVIII. Por su parte, la tabla del *Martirio de san Pedro* es claramente de origen italiano, de finales del siglo XVI o siglo XVII, con tierra ocre y trazas de pigmentos de paleta. La preparación consta de una primera capa fina de

encolado a base de cola animal y algunas trazas de yeso y arcillas. Sobre ella se observa una segunda capa de color marrón de mayor grosor, rica en tierra ocre, albayalde, negro carbón de huesos, calcita y tierra roja, todo ello aglutinado con aceite de linaza. La tercera capa es una segunda imprimación de color gris oscuro. En el caso de las carnaciones, la muestra indica la presencia de una sola capa de preparación de gris oscuro, elaborada a base de aceite de linaza, tierra ocre, negro de manganeso, albayalde y trazas de tierra roja y negro carbón de huesos. En general hay un fondo negro que contiene negro carbón de hueso y tierra siena tostada, rica en óxidos de hierro y manganeso, además de otros pigmentos como el esmalte de cobalto.

Se puede apuntar, por lo tanto, que el *San Pedro* y el *San Judas Tadeo* pueden ser obra del mismo autor o de autores cercanos, aunque las preparaciones no son exactamente iguales, mientras que la realización del *San Pablo* corresponde a un momento posterior.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

En las obras se observa cierta discontinuidad en el manejo del óleo, con diferentes densidades de materia. En general presentan buena adherencia entre las capas de preparación y las capas pictóricas. Sobre estas el examen de radiación ultravioleta reveló una importante oxidación de barnices y repintes de anteriores intervenciones que ocultan parte de la pintura original.

Para el proceso de conservación y restauración del conjunto se ha realizado una planimetría de los daños y se han revisado las capas pictóricas mediante microanálisis químicos de pigmentos, preparaciones y capas de protección y barnices. Seguidamente se ha procedido a la protección y consolidación de color en craquelados; al desencolado y recuperación de las etiquetas; al sentado de color y al tratamiento de los bordes de las obras, que estaban debilitados. Los barnices oxidados y repintes se han eliminado con medios químicos y mecánicos. Se han estucado y reintegrado cromáticamente las pequeñas pérdidas de policromía y, por último, se ha aplicado un barnizado como capa de protección final.

LA ÚLTIMA CENA, UN CUADRO DEL PRIMER VIAJE A ITALIA DE VELÁZQUEZ, EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

GLORIA MARTÍNEZ LEIVA Y ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO¹

En agosto de 1629 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, que llevaba sirviendo al rey Felipe IV más de un lustro, partía hacia Italia con el deseo de estudiar la pintura italiana en mayor profundidad —emulando a ilustres antecesores como Gaspar Becerra, Alonso Berruguete, Juan Bautista Maíno o Luis Tristán— y completar de ese modo su formación artística. Una de sus primeras paradas fue Venecia, donde sabemos gracias a Antonio Palomino que «en los días que aquí estuvo dibujó mucho, y particularmente del cuadro de Tintoretto, de la Crucifixión de Christo Nuestro Señor, copioso de figuras [...]. Hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoretto donde está pintado Christo comulgando a sus discípulos, el cual trajo a España y sirvió con él a su Majestad»². Hasta fechas recientes, esas copias de obras del veneciano se habían considerado perdidas. Ahora sabemos que la reducción velazqueña de la monumental *Última Cena* que Jacopo Robusti, Tintoretto (1518-1594), pintó para la Scuola Grande di San Rocco y que Palomino describió como «Christo comulgando a sus discípulos», sí se conservó. Se trata de la que figura en el inventario del Alcázar de Madrid de 1666 con atribución al sevillano y que actualmente se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³ [CAT. 1].

1

InvestigArt y Fundación
Universitaria Española.

2

Palomino 1947, p. 901.

3

El presente texto es una puesta al día del publicado por la revista *Archivo Español de Arte* en el año 2011, donde documentábamos la procedencia del cuadro de la Academia; véase Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011.



CAT. I DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ
(Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
La Última Cena
1629

Óleo sobre lienzo, 63 x 56,5 cm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. 0631

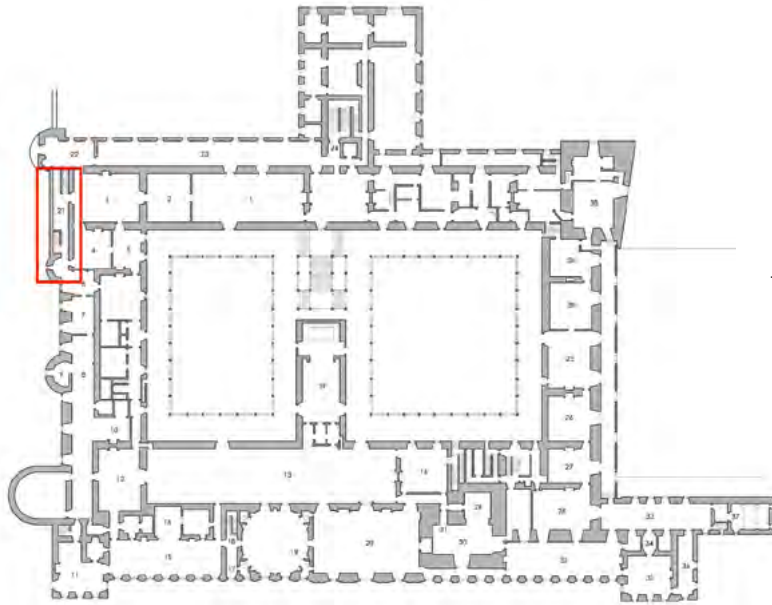


FIG. 10

DANIEL MARTÍNEZ DÍAZ (arquitecto), planta del piso principal del Alcázar de Madrid hacia 1666, en Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, 2015. El recuadro rojo indica el lugar donde se encontraba el «Pasillo junto al Cubo y Pieza de la Audiencia»

La copia velazqueña, de tan solo 63 x 56,5 centímetros frente a los 538 x 487 de la original de Tintoretto [FIG. 11], entró en las colecciones reales posiblemente en 1631, tras el regreso del artista a Madrid. Puede rastrearse en los inventarios regios durante más de dos siglos, si bien su atribución varió en diversas ocasiones como veremos. La primera referencia se encuentra en el citado inventario del Alcázar de Madrid de 1666, realizado tras la muerte de Felipe IV. Fue redactado por Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1611-1667), pintor y yerno de Velázquez y por tanto conecedor a la perfección de las obras de su suegro. El cuadro se disponía en el «Pasillo junto al cubo y pieza de la Audiencia» y aparecía descrito como: «Otro, del mismo tamaño [tres cuartas de vara de alto y media de ancho], de la Cena de Cristo, de mano de Diego Belázquez, en quarenta ducados... 440»⁴.

Su colocación en el «Pasillo» se debió al propio Velázquez [FIG. 10]. Este espacio —en puridad una angosta galería con vistas al Manzanares— fue fruto de la remodelación arquitectónica del flanco noroeste del edificio siguiendo las directrices del sevillano entre 1652 y 1653⁵. A través de ella se daba acceso privado a Felipe IV desde la Galería del Cierzo [23] a la Pieza de Audiencia Reservada [7], salvaguardando así su intimidad al no tener que

4
Archivo General de Palacio (AGP), Administrativa, leg. 38, s. f.; véase Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, pp. 471-472, cat. 665.

5
Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, pp. 70-71.



FIG. II
JACOPO ROBUSTI, TINTORETTO
La Última Cena, h. 1579-1581
óleo sobre lienzo, 538 x 487 cm
Venecia, Scuola Grande di San Rocco

pasar por estancias de carácter público. Coincidió además con la transformación decorativa acometida para disponer las pinturas y esculturas que el pintor había encargado y comprado durante su segundo viaje a Italia (1649-1651).

Dado el reducido espacio de la galería, Velázquez decidió situar allí pinturas de pequeño formato. Algunas ya pertenecían a las colecciones reales, como *El paso de la laguna Estigia* de Joachim Patinir (h. 1480-1524), o habían sido adquiridas en la almoneda de Pieter Paul Rubens (1577-1640) tras su fallecimiento, como *Ceres en casa de Hécuba* de Adam Elsheimer (1578-1610); y otras estaban recién llegadas y poseían una fuerte carga simbólica, como el cobre del *Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* de David Teniers (1610-1690), cuyo protagonista mostraba desde la corte bruselese el mismo ímpetu coleccionista de la otra rama de los Habsburgo. A todas ellas Velázquez sumó intencionadamente tres obras suyas, la *Cena* y las dos *Vistas Medici*, ejecutadas durante su primer viaje a Italia⁶. Se situaba por tanto entre algunos de los grandes maestros de la pintura y demostraba además lo fructífera que había sido su formación italiana. Esto último se hace más patente si atendemos a las valoraciones económicas de esas tres obras en el inventario de 1666, pues mientras las dos vistas romanas fueron tasadas en 220 y 110 ducados respectivamente, *La Última Cena* alcanzó los 440 ducados. No resulta baladí pensar que tras su mayor valoración podía estar el hecho de tratarse de una copia de Tintoretto, ahora que la historiografía ha demostrado la apreciación de las copias artísticas durante la Edad Moderna⁷. Su emplazamiento evidencia asimismo que Velázquez supo sacar el mayor partido posible a su cargo de aposentador a la hora de colocar sus propias pinturas en el Alcázar. En el inventario de 1666 comprobamos como el rey, en su transcurrir diario por el palacio, se encontraba casi de continuo con obras de su pintor de cámara, desde el Cuarto Bajo de Verano hasta llegar al Salón de los Espejos, estancia clave en el edificio y donde al final de su vida situó cuatro pinturas mitológicas de las que únicamente nos ha llegado *Mercurio y Argos*⁸.

Retomando el periplo histórico del cuadro por los distintos inventarios, en 1686, ya en tiempos de Carlos II, vuelve a registrarse en la misma ubicación y con casi idéntica descripción y atribución: «Otra Pintura del mismo tamaño [tres quartas de alto y media de ancho] de la Cena de Xpto, de mano de Diego Velázquez»⁹.

6

Estas obras se conservan en el Museo Nacional del Prado: *El paso de la laguna Estigia*, inv. P001616; *Ceres en casa de Hécuba*, inv. P002181; *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, inv. P001813; *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma*, inv. P001210, y *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma con la estatua de Ariadna*, inv. P001211.

7

Sobre este asunto véase Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011, pp. 330-332, y García Cueto 2021b.

8

Museo del Prado, inv. P001175; las otras tres, *Apolo desollando un sátiro*, *Adonis* y *Venus y Psiquis* y *Cupido* desaparecieron en el incendio de 1734; Rodríguez Rebollo 2017, pp. 98-99.

9

AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 3; véase Bottineau 1958, p. 169, n.º 350; y Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, p. 472, cat. 665, y p. 936, n.º 369.

Sin embargo, en ese mismo año, el 24 de noviembre, se hizo una adenda al documento y algunas atribuciones fueron modificadas o añadidas, pasando *La Última Cena* a ser inscrita como «La Cena de Xpto., de mano de Diego Velázquez = Tintoreto»¹⁰. Al incorporarse el nombre del pintor veneciano, los posteriores responsables de realizar los inventarios regios, que tomaban siempre las anteriores relaciones como guía, confundieron el autor de la obra y a partir de entonces figuró como mano ejecutora de la pintura la de Tintoretto. Así, tras la muerte de Carlos II en 1700, la referencia a Velázquez desapareció. No obstante, la alusión a la temática y dimensiones de la pieza permiten su localización: «Ytten Una Pintura del mismo tamaño [tres quarttas de alto y media de ancho] de la Zena de Xhristo de mano de tintoreto tasada en Ciento y Cinquentta Doblones... 150»¹¹.

El incendio que sufrió el Alcázar en 1734 destruyó un importante número de pinturas, muebles y objetos decorativos de gran valor. Las obras supervivientes fueron depositadas en diferentes palacios o casas privadas. *La Última Cena* se almacenó en las Casas Arzobispales: «227. Otro, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, forrado en tabla, de la Cena de Christo, original del Tintoreto»¹². La referencia al soporte de tabla es la primera y última vez que se menciona, en lo que posiblemente fue un error en su catalogación. Allí permanecía cuando, tras la muerte de Felipe V en 1747, se volvió a hacer inventario de las pinturas de la Corona: «20. Ottra en Lienzo original del Tiziano de la Cena de Xpto. con los Apósttoles de ttres quarttas de alto y mas de media Vara de ancho... Se tasó en 6000 rs»¹³. En esta ocasión llama la atención la atribución a Tiziano, claramente un error del escribano, ya que tras ser trasladada al Palacio del Buen Retiro, concretamente a la Tribuna de Atocha —lugar que hacía las veces de almacén de obras—, en la relación de 1772 figura con el mismo número 20 y nuevamente adscrita a Tintoretto: «20. Otra que contiene la Cena de Christo, de tres quartas de alto, y más de media vara de ancho, de Tintoreto»¹⁴. Misma ubicación y prácticamente idéntica descripción es la que consta en el inventario realizado a la muerte de Carlos III en 1794: «1007. Otra de Jacopo Tintoreto, la Cena de Christo con sus discípulos, de tres quartas de alto, y dos tercias de ancho, marco dorado... 1000 [reales]»¹⁵.

En 1808 se redactó un nuevo inventario del Retiro, tomándose como base para ello el del Real Sitio contenido en la testamentaría

¹⁰
Norris 1932, p. 157.
Desafortunadamente no hemos encontrado la adenda a la que hace referencia este autor.

¹¹
Fernández Bayton 1975, p. 33, n.º 152.

¹²
AGP, Administrativa, leg. 768, exp. 1.

¹³
La pintura se hallaba en la Antesala del Oficio de Furriera. El documento se conserva en AGP, Registro, n.º 247, y en él se otorgó el número 20 a la obra (f. 222v); véase Aterido, Martínez Cuesta y Pérez Preciado 2004, vol. II, p. 102.

¹⁴
AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 45.

¹⁵
Fernández Miranda 1988-1991, vol. I, p. 331, n.º 1007.

de Carlos III y copiándose las obras en el mismo orden. Además, este documento sirvió en 1814 para revisar las pinturas que permanecían en el palacio después de la invasión napoleónica, marcándose las que ya no estaban con una cruz: «X 1007. Otra de Jacobo Tintoreto, con la Cena de Christo con sus Discipulos, de tres q^{tas} de alto, y dos tercias de ancho con marco dorado... 1000»¹⁶. Así pues, según expresa la citada marca, aunque el lienzo figuraba en el palacio en 1808 ya no se encontraba allí en 1814.

La guerra de la Independencia supuso numerosos movimientos y grandes mermas para las colecciones reales. Desconocemos la fecha exacta en que el cuadro salió del Buen Retiro, pero la presencia de una etiqueta al dorso del lienzo con las siglas «B^a. V^a.» indica que fue uno de los trescientos que el gobierno intruso trasladó desde allí al Palacio de Buenavista con la intención de establecer un museo en él¹⁷ [FIG. 12]. En 1810, José I había dado orden de que se ejecutaran «las obras necesarias para habilitar el Palacio de Buenavista, destinado para Museo de Pinturas», al tiempo que comisionó a Francisco de Goya y a Manuel Napoli para «tomar, no solo del de Buenavista, sino de los demás R^s Palacios las [pinturas] que falten, p^a completar las colecciones de las diferentes escuelas»¹⁸. Aunque las obras se depositaron en el palacio, el museo nunca llegó a abrir sus puertas [FIG. 13]. Hasta el momento no tenemos constancia de ninguna relación que especifique las obras de propiedad real depositadas allí, pero *La Última Cena* fue sin duda una de las que se seleccionaron del Buen Retiro, al igual que otras, como el retrato de *María Teresa de Austria* atribuido a Pierre Mignard (1612-1695) o el de *Mariana de Austria* de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), dos pinturas que ingresaron posteriormente en la Academia¹⁹.

Así pues, algunos cuadros escogidos para Buenavista terminaron depositados en la Academia de San Fernando, al igual que diversas obras incautadas de iglesias y conventos de Madrid y su provincia. A ellos se sumó parte de la colección del primer ministro de Carlos IV, Manuel Godoy²⁰. De hecho, se creía que *La Última Cena* había entrado en la Academia procedente de la colección decomisada al príncipe de la Paz, pero no existe ninguna referencia documental que apoye que esta estuvo entre sus obras²¹. Tras su ingreso en la Academia, fue incluida en el texto manuscrito que recogió la colección en 1817: «Sala del Pasillo. 108. Otro de 2 pies y 5 pulgadas de alto con 1 pie y 11 pulgadas de ancho. Representa la

16

AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 59.

17

Fernández Pardo 2007, pp. 259-270.

18

AGP, José I, C^a 29, exp. 32.

19

Estas pinturas figuran en el inventario del Buen Retiro de 1808 y revisado en 1814 (AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 59), donde ambas presentan la X que determinaba que ya no se encontraban en ese lugar en 1814. Aparecen anotadas respectivamente con los números 759 y 186, todavía visibles en el ángulo inferior izquierdo de los cuadros. Hoy se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 687 y 640.

20

Para conocer la procedencia de las obras de la Academia, véase Navarrete Martínez 1999.

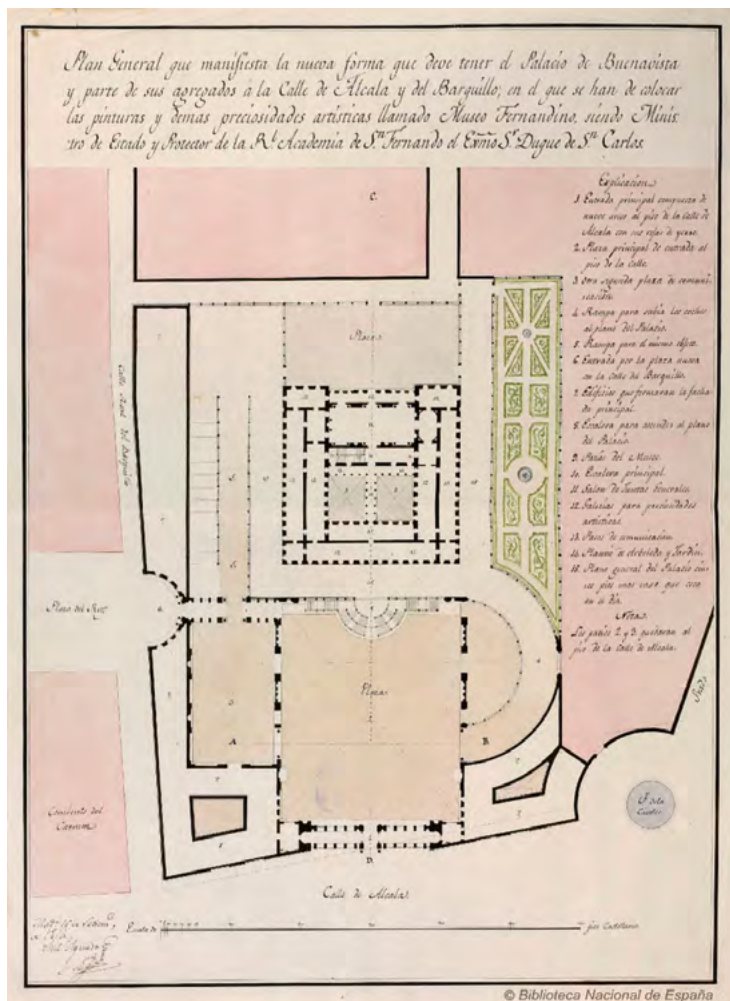
21

La especialista en Manuel Godoy, la doctora Isadora Rose, confirma que la obra no figura en ninguno de los tres inventarios del secuestro; Rose 2021, sección 7, p. 14, n.º 634.



FIG. 12
Etiqueta al dorso de *La Última Cena* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la inscripción «B^a. V^a.» [Buena Vista]

FIG. 13
ANTONIO LÓPEZ AGUADO, *Plan general que manifiesta la nueva forma que debe tener el Palacio de Buenavista [...] en el que se han de colocar las pinturas y demás preciosidades artísticas llamado Museo Fernandino...*, 1814, pluma, pincel, tinta negra y aguadas, 559 x 435 mm; con el número 12: «Galerías para preciosidades / artísticas» Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. DIB/18/1/7141



Cena del Salvador con los Apóstoles: su autor Pablo Beronés²². Sin embargo, en la edición impresa del inventario de ese mismo año se corrigió la atribución, considerándose nuevamente como obra de Tintoretto, y se rectificó el número de adscripción del cuadro, pasando a ser el 139²³. Se consignó en los catálogos de 1821, 1824 y 1829, en los que no cambió de número de inventario aunque sí de ubicación, ya que en 1824 se registraba en la «Sala cuarta» y en 1829 en la «Sala tercera»²⁴. La atribución a Tintoretto se mantuvo incluso cuando en 1964 Pérez Sánchez sugirió que la pintura podría ser obra de Velázquez: «631. *La Santa Cena*, 0,65 x 0,52. Copia de

²² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sig. 2-58-17, f. 5v.

²³ *Catálogo de los cuadros* 1817, p. 18.

²⁴ *Catálogo de los cuadros* 1821, p. 17; *Catálogo de las pinturas* 1824, p. 27; *Catálogo de las pinturas* 1829, p. 14.

Tintoretto. Posiblemente de Velázquez»²⁵, reiterando esa opinión en su texto del catálogo de la exposición *Velázquez* de 1990²⁶. Sin embargo, su siempre certero ojo no fue suficiente para que la obra cambiase de autoría y en catálogos posteriores se volvió a citar como copia del veneciano²⁷.

Gracias al completo seguimiento documental de la pintura que publicamos en 2011, en el que no cabe duda que se trata de la misma obra inventariada en el Alcázar madrileño en 1666 y recogida ahí como obra de Velázquez, y a su posterior restauración y análisis técnico, que demostraba que los pigmentos, el tipo de lienzo y la pincelada encajaban con los del sevillano²⁸, los especialistas comenzaron a incluirla dentro del catálogo de obras de Velázquez²⁹. A día de hoy, existe casi total unanimidad en la comunidad científica al considerar que el cuadro de la Academia fue el ejecutado por el artista sevillano durante su estancia en Venecia en 1629. El estudio de las fuentes documentales se ha mostrado, así, clave para devolver la autoría a *La Última Cena* y recuperar un importantísimo ejemplo de la práctica pictórica de emulación a los grandes maestros que Velázquez llevó a cabo durante su primera estancia en Italia.

25

Pérez Sánchez 1964, p. 59.

26

Pérez Sánchez 1990, p. 35.

27

Labrada 1965, p. 81; Azcárate 1991, pp. 115-116; y Bonet Correa *et al.* 2004, pp. 50-51.

28

Véase el texto de Antonio Sánchez-Barriga a continuación.

29

Kientz 2015, pp. 180-181, n.º 40, y Luzón Nogué 2019.

UNA APORTACIÓN A LA
COPIA DE TINTORETTO POR
VELÁZQUEZ DE LA ACADEMIA
DE SAN FERNANDO

ANTONIO SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ¹

¹
Actualmente conservador restaurador de la catedral de Toledo, fue miembro de plantilla del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

²
En septiembre de 2012, con número de registro 30930. Restauración por Antonio Sánchez-Barriga; los estudios de materiales se pueden consultar en el Instituto del Patrimonio Cultural de España y fueron realizados por los departamentos de Química (Marisa Gómez y Ana Albar, con el número de registro 31008) y Física (Tomás Antelo).

³
Véase también el texto anterior de Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo.

Hace diez años en el Instituto del Patrimonio Cultural de España se efectuó la restauración de la copia conservada en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de *La Última Cena* de Jacopo Robusti, Tintoretto (1518-1594), que se encuentra en la Scuola Grande di San Rocco en Venecia². Con esa restauración, los resultados de los estudios científicos y los datos históricos de la obra se ha logrado confirmar la autoría de Diego Velázquez para este pequeño lienzo, creado durante su primer viaje a Italia (1629-1631)³ [CAT. 1].

Uno de los intereses de Velázquez en su viaje era el de aumentar su experiencia en la técnica de los pintores del Véneto, que ya conocía en la Colección Real. Tras desembarcar en Génova pasó directamente a Venecia donde se hospedó en la embajada española, administrada por Cristóbal Benavente y Benavides. Este, destinado en la ciudad desde 1624, no veía el momento de abandonarla, lo que lograría en 1632. Venecia se había convertido en un lugar de constante actitud antiespañola a raíz de los sucesos de la histórica intriga de 1618 —la conjuración de Venecia o de Bedmar—, que desembocaron en un violento motín ciudadano contra los españoles y sus aliados. Desde entonces cualquier extranjero que

pasease por sus calles corría el riesgo ser acusado de espionaje⁴. El pintor estaba advertido de ello y también de la epidemia de peste bubónica que afectaba a Milán y avanzaba hacia Venecia. Pese a esos impedimentos, ansioso por conocer la ciudad, procura excusarse en lo posible de los actos protocolarios, y el embajador, entendiendo su interés en visitar talleres, palacios, iglesias y academias, accede a sus salidas, le recomienda discreción y le procura protección con una guardia, un guía y un criado que le acompañará constantemente.

Velázquez ya era consciente del método diferente de dibujar y aplicar los colores de los venecianos, pero desconocía en qué consistía la técnica. Él observaba que se hacía con toques de color vibrantes y empastados sobre unas telas de textura rugosa tipo sarga. Lograban así imitar los pequeños brillos de los mosaicos de origen bizantino, lo que Giovanni Bellini (1431/36-1516) ya había hecho con una técnica de construcción de capas de transparencias de color suave sobre una preparación blanca⁵. Con esa traza imitadora, setenta años después un grupo de pintores encabezado por Tiziano Vecellio, Tintoretto y Veronés decidieron tomar literalmente el brillo del mosaico como propio y aplicarlo al lienzo con una nueva técnica de toques sueltos empastados, incluso mezclando pasta vítrea en el óleo. El resultado era la vibración de los colores puros en capas, que se hacía más patente al temblor de la luz de las velas. Con ello se lograba acrecentar la tridimensionalidad y realidad de la pintura. Era una idea que no había pasado desapercibida al Greco y pudo exportar a Toledo y que el propio Velázquez posiblemente había descifrado con una lectura de Vasari, cuando este describe la técnica véneta:

El método de trabajo que empleó en estas últimas pinturas es no poco diferente del de su juventud, por la razón de que las obras tempranas están ejecutadas con una delicadeza y una diligencia increíbles, que se puede ver tanto de cerca como de lejos, y estas últimas están ejecutadas con trazos audaces, que se alargan con un movimiento amplio y uniforme del pincel, tanto que de cerca se ven poco, pero de lejos parecen perfectos.⁶

Desde su llegada a Venecia, Velázquez se interesa por la pintura de Tintoretto, novedosa y teatral, en especial por las obras de la sala capitular de la Scuola Grande di San Rocco. Allí toma apuntes

⁴
Cappelletti 1855; Preto 2010.

⁵
Fortini Brown 2008.

⁶
Vasari 1906, VII, p. 452.

en pequeños *ricordi* de dos lienzos: *La Crucifixión* (perdido) y *La Última Cena*. Velázquez queda cautivado por ese alarde creativo de un comedor palaciego con cocina y comensales, con una perspectiva cónica, presentando a Jesucristo al final de la mesa, como un partícipe más de la cena de Pascua. Para él debió de ser algo muy contemporáneo ver que nada seguía la iconografía habitual. Comienza a trazar la copia en el pequeño lienzo de 63 x 56,5 centímetros de la Academia con el pincel cargado de color de tierra oscura directamente sobre la imprimación gris. Un esbozo de una simple línea y pequeñas manchas. Es un «bosquejo» de gran velocidad de ejecución y medida del dibujo, con la imitación de los pequeños golpes de color vibrante que tanto admiraba en los pintores venecianos desde que los vio en el Alcázar Real. Resuelve la zona de la derecha oscureciéndola respecto al original, puede que por la poca iluminación que entraba por la ventana lateral a cierta hora [FIG. 14].

El método utilizado y la rapidez de ejecución sugieren lo inmediato de la copia, aunque es sabida la meticulosidad y lentitud de carácter de Velázquez. Logra ejecutar con la mezcla del aglutinante de aceite de linaza los pequeños toques y acabados finales para dejarlos secar; algunos puede haberlos efectuado fuera del recinto, en el obrador de otro pintor. Velázquez llevaba los lienzos preparados, comprados en tiendas especializadas e incluso directamente a otro artista. No lo veo preparando un lienzo y después esperando pacientemente su secado; tampoco moliendo colores y pigmentos, que es muy posible que trajera desde España mientras que otros los comprara porque le eran novedosos⁷.

Cuando Carmen Garrido, gran experta en Velázquez, realizó su informe técnico de la *Tentación de santo Tomás de Aquino*, del Museo Diocesano de Orihuela, reveló la presencia en él de amarillo de plomo, estaño y trazas de antimonio, aunque mezclado con óxido de hierro (ocre)⁸. Creyó que eran impurezas del proceso de elaboración del blanco de plomo. También halló ese extraño pigmento amarillo en otros cuadros del momento: los dos paisajes de la Villa Medici, *La fragua de Vulcano* (los tres en el Museo del Prado) y *La túnica de José* (Patrimonio Nacional), y aparece igualmente en la presente copia de *La Última Cena*. Las dos vistas de la Villa Medici estuvieron sujetas en el pasado a discusiones sobre su fecha de realización, pero se ha confirmado que siguen incorporando ese amarillo y las pautas de las otras obras del primer viaje

7
Sella 1961.

8
Garrido Pérez 1992, pp. 202-203,
232 y 277.

a Italia del pintor y se datan, por lo tanto, hacia 1630⁹. Se puede afirmar la procedencia veneciana de ese pigmento y su empleo en *La Última Cena* de la Academia [FIG. 15]. Velázquez lo debió de comprar y luego utilizar en sus trabajos relacionados con su primer viaje a Italia. El cuadro de Orihuela fue entregado en 1633, y debió ser realizado en 1631, a su regreso¹⁰. Concuera pues con los lienzos de la Villa Medici, pintados en Roma, y *La Última Cena*, en Venecia. No se encuentran trazas de ese pigmento amarillo en sus obras posteriores. Con ello se revelan algunos aspectos nuevos de su primer viaje a Italia, sumando una variante más a lo hasta ahora conocido sobre el material utilizado por el pintor.

Este color no debe confundirse con el amarillo de plomo y estaño que no llevaba trazas de antimonio y ha sido utilizado desde la Antigüedad. El investigador Hermann Kühn¹¹ se interesó por ese color y estudió ciento cincuenta y cuatro obras de diferentes autores europeos realizadas entre 1300 y 1750 demostrando que los pigmentos amarillos más frecuentes durante ese largo periodo remitían al famoso *giallorino*¹², o el llamado *massicot*, presente en el tratado de Lomazzo de 1584¹³.

Velázquez utilizó ese amarillo, cuya composición incluye antimonio, en Venecia y Roma, hasta que lo acabó con el lienzo de Orihuela. Puede ser o es, el que describe Mary Merrifield¹⁴ siguiendo una receta del «Manuscrito Bolognese» (biblioteca de los Canonici Regolari del convento de San Salvatore de Bolonia), que combina plomo, estaño calcinado y vidrio rico en antimonio, minio y arena, todo molido y horneado, un proceso que se denomina *giallo di vetro*, y que, según la temperatura de cocción, ofrece un amplio espectro de color desde el amarillo rojizo hasta el limón. Felipe Nunes¹⁵ publicó en 1615 el proceso denominado «hornaza», que luego describe Antonio Palomino¹⁶, como un «color amarillo claro, que se hace en los hornillos de los alfareros, para vidriar: de que resulta llamarse hornaza», y el litargirio como un secante «que se hace de aceite de linaza, cocido con ajos, vidrio molido, y litarge, o almartaga de dorar, para usar de él en la pintura, porque se presten pronto los colores». Pero hasta ahora no se ha encontrado esta variedad en ningún cuadro español¹⁷.

El antimonio se ha empleado para dar el amarillo a las famosas cerámicas venecianas y también al vidrio¹⁸. Puede ser que al tradicional amarillo de plomo y estaño se le añadiese una pequeña carga de antimonio que se pasaba al horno, moliéndolo después muy

9

McKim-Smith y Newman 1993,
p. 95.

10

Sánchez Portas 1995.

11

Kühn 1968; Kühn 1993, pp. 99-111.

12

Seccaroni 2006.

13

Lomazzo 1973-1974.

14

Merrifield 1849.

15

Nunes 1982.

16

Palomino 1947, pp. 1155 y 491.

17

McKim-Smith y Newman 1993,
p. 122.

18

Lazzarini y Hreglich 1977.

FIG. 14
DIEGO VELÁZQUEZ
La Última Cena
Madrid, Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando,
reflectografía infrarroja,
Laboratorio Física Aplicada del
Instituto del Patrimonio Cultural
de España, Madrid, Ministerio de
Cultura y Deporte

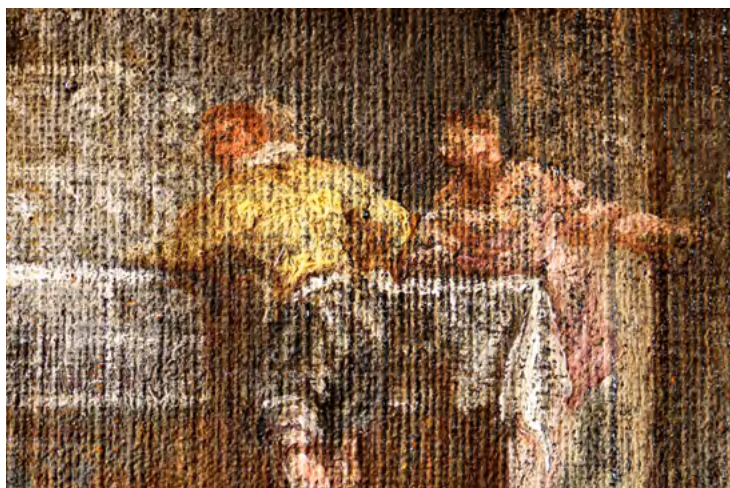


FIG. 15
DIEGO VELÁZQUEZ
La Última Cena, detalle
Madrid, Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando

finamente. Se ha encontrado además en algunos amarillos de Pietro de Cortona¹⁹, como en su copia de Tiziano de *La Virgen con el Niño, santa Catalina y san Juanito* de los Musei Capitolini de Roma, y ha sido descrito y estudiado por varios investigadores, que han caracterizado su utilización en la técnica italiana desde antiguo²⁰.

Por otra parte, los pigmentos de *La Última Cena* son comunes en el comercio veneciano: albayalde, laca roja, tierra roja, azurita y azul esmalte (empleados también en los paisajes de Villa Medici), tierra de sombra, negro carbón, amarillo de plomo, estaño y antimonio y ocre. En cuanto a su preparación, en los análisis se ha encontrado una capa de yeso y sobre ella una imprimación gris de albayalde, negro carbón y pequeñas proporciones de tierras, oropimente y finos granos de bermellón, una preparación totalmente italiana, muy distinta a la tierra de Sevilla habitual en la obra velazqueña.

Es interesante este sistema de preparar los lienzos con yeso, muy común en Venecia desde el primer cuarto del siglo XVI. Tras una aplicación de cola orgánica a la tela, se daba una capa de yeso fino muy molido (*gesso sottile o marcio*) que se había macerado en agua por mucho tiempo y se extendía, mezclado con cola, en un espesor muy delgado, dejando ver la trama de la tela, según explicaba el tratado de Giovanni Battista Armenini y ha descrito Stefano Marconi²¹. Con posterioridad se aplicaba una imprimación de color a pincel, en este caso gris con aceite de linaza, un aglutinante presente en todas las mezclas de los pigmentos analizadas. Esta imprimación gris la dio directamente con pincel el propio Velázquez, como se comprueba en los bordes superiores de la radiografía [FIG. 16].

En la intervención sobre el lienzo de *La Última Cena* se eliminó un barniz oxidado y repintes de antiguas restauraciones, más una pátina artificial oscura aplicada a toda la superficie, que solía darse a las pinturas para igualar desperfectos y según un erróneo concepto de pátina del tiempo²². Destaca la forma constructiva del bastidor de doble cuña, poco común en España y muy probable copia de los que se realizaban en Francia, por lo que puede que date de época del gobierno intruso (1808-1813). Por otra parte, no se observan estucos de restauración importantes; sí en el borde lateral izquierdo, donde se ve la aplicación de estucos dieciochescos, generalmente realizados con polvo de mármol, yeso, aceite de linaza, blanco de plomo y cola, que dan una tonalidad oscura

19

Masini *et al.* 1997.

20

Agresti 2013, con amplia bibliografía sobre el amarillo de plomo-estaño y antimonio; Santamaria, Agresti y Pelosi 2012.

21

Armenini 1820; Marconi 1993.

22

Cesare Brandi describe perfectamente el concepto de pátina al desdeñar la llamada «limpieza integral: tratar una obra de arte como si estuviese fuera del arte y de la historia, que pudiese acabar reversible en el tiempo, un pedazo de materia oxidada a la que se hubiera arruinado la primitiva pureza física y brillantez. Es por esto que el concepto de pátina, lejos de encerrarse en una historieta romántica, se ha ido depurando, convirtiéndose en un concepto que se respeta como razonamiento, es el arte y la historia. Para que sea un instrumento valiosísimo para designar el paso del tiempo por la pintura, que incluso puede haber sido previsto por el artista, y ese nuevo equilibrio en el que la materia de la pintura acaba por asentarse en la debilidad de una crudeza atrevida»; Brandi 1963, p. 129.



FIG. 16

DIEGO VELÁZQUEZ
La Última Cena, Madrid,
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, radiografía
Laboratorio Física Aplicada del
Instituto del Patrimonio Cultural
de España, Madrid, Ministerio de
Cultura y Deporte



FIG. 17
DIEGO VELÁZQUEZ
La Última Cena, detalle
Madrid, Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando

y que fueron luego retocados con colores al óleo. En otras zonas hay retoques de restauración, a la manera de veladuras, en un intento de ocultar pequeñas faltas. Por último, sobre la superficie se había aplicado una capa de barniz natural de resina y trazas de cera de abejas, muy común en las restauraciones hasta bien entrado el siglo xx.

La obra presenta faltas en las crestas superiores de la trama de la tela y, en consecuencia, tiene pérdidas en la capa pictórica. Esto explica que en casi toda la superficie aparezcan pequeños puntos rojizos, que corresponden a la trama del soporte de tela, y en otras zonas, puntos de tono gris que son la imprimación, que ha perdido la capa pictórica [FIG. 17]. Esto es resultado de una limpieza agresiva, utilizada durante mucho tiempo: limpiar el cuadro con cenizas y piedra pómez, que llamaban triplo, y se pasaba por la superficie eliminando la capa de barnices y veladuras originales del artista.

Al comprobar la tensión del lienzo con respecto al bastidor se apreció que los bordes de tela de forración estaban sujetos con clavos largos, pero no realizaban correctamente su función, provocando ligeras ondulaciones en el lienzo original, por lo que se decidió desmontarlo del bastidor, adherir bandas perimetrales de lino al lienzo de forración por el reverso y, a su vez, fijarlo al bastidor. Con esta solución se ha corregido la falta de tensión perimetral de la tela en el bastidor.

LOS VACIADOS DE VELÁZQUEZ EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

Desde los primeros pasos dados por el escultor Giovan Domenico Olivieri (1706-1762) para la creación de una Academia en la que poder formar a los jóvenes artistas, se planteó la necesidad de disponer de copias de estatuas antiguas que serían utilizadas como modelos¹. Ese era el camino en el que se iniciaban los alumnos en otros países y así se consideró en este desde el principio. Para ello se disponía de las esculturas que habían estado decorando diferentes estancias y galerías del Alcázar, instaladas a mediados del siglo anterior por el aposentador Diego Velázquez (1599-1660), quien había viajado a Italia entre 1649 y 1651 por encargo del rey Felipe IV con el propósito de adquirirlas. Fue Juan de Córdoba (h. 1610-1670) quien le abrió las puertas de las colecciones romanas, le facilitó su instalación en el Colegio Nardini durante algún tiempo y firmó con el aposentador real y el escultor Giuliano Finelli (h. 1601/2-1653) los detallados contratos notariales en los que se fijaban precios, tiempos de ejecución y características técnicas de las obras seleccionadas para el Alcázar. Estas esculturas, al igual que numerosas obras de arte, sufrieron considerables daños y muchas quedaron totalmente destruidas durante el incendio del edificio en la Nochebuena de 1734. Sin embargo, un cierto

¹
Tárraga Baldó 1992, pp. 126 y ss.

número de copias vaciadas en yeso y todas las que se habían fundido en bronce pudieron ser recuperadas. En concreto se salvaron diecisiete, aunque en algunos casos su estado hizo necesario abordar importantes intervenciones de restauración². De este modo, cuando llegan a la Academia, escribe Miguel Herrero de Ezpeleta refiriéndose a los yesos, que «los que trajo de aquella corte Dn Diego Velázquez son pocos, y algunos de ellos están muy destrozados y desfigurados»³. Para las esculturas salvadas del incendio se hizo un plan de restauración que duró varios años y corrió a cargo inicialmente de Francisco Vergara, un discípulo joven de Olivieri durante la etapa preparatoria de la Academia⁴. Pero al trasladarse a Roma para proseguir los estudios, su tarea fue continuada por Antonio Dumandre, que intervino en el *Hércules*, la *Flora* y la *Ariadna*. Los intentos de comprar nuevos vaciados en Roma se habían descartado por considerarlos excesivamente costosos: «Sobre restauración de los yesos [venidos de Palacio], juzga el director general que por ser todos de lo mejor y muy precisos para los estudios, están sin uso por las muchas partes principales que les faltan, y porque si manda la academia hacer formas por los originales, para sustituirse de otros enteros, gastaría inmensas sumas»⁵. Por esa razón se acuerda en la Junta Particular de 2 de septiembre de 1759 que se encomiende a Juan Pascual de Mena (1707-1784) la reparación de las esculturas atendiendo al excelente trabajo hecho con el *Saturno*, en el que no se aprecia diferencia entre las partes antiguas y las restauradas. Se le había pagado por esa labor cuatro mil reales, pero las restantes esculturas se acordarían cada una por una cantidad, según el estado en que se encontrasen. Gracias a la documentación que posee la Academia podemos hoy identificar todas ellas como obras adquiridas por Velázquez durante su segundo viaje a Italia⁶.

Los detalles de la misión del pintor sevillano en Italia han sido estudiados por prestigiosos especialistas, que han definido con precisión los pasos que dio, las obras seleccionadas e incluso los contratos que firmaba en cada caso con los formadores y fundidores a quienes hacía los encargos⁷. En 2007, la Academia organizó una exposición a medida que nuevos estudios habían permitido identificar las obras en yeso que aún se conservan. En algunas de ellas vemos las marcas dejadas por el fuego y las restauraciones y añadidos que se tuvieron que hacer ya en el siglo XVIII, y también se han podido ver detalles técnicos de su ejecución, que coin-

² Luzón Nogué 2007a, pp. 397-406.

³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), leg. 1-1-1-68, f. 7.

⁴ Ferri Chulio 2020, pp. 133-143.

⁵ ARABASF, Junta Particular, 2 de septiembre de 1759, pp. 69 y 70.

⁶ Heras Casas 1999, p. 77, donde se hace, con los datos disponibles entonces, un primer ensayo de identificación que ha sido objeto de rectificaciones posteriores en la propia Academia.

⁷ Harris 1960a; Salort 1999a, p. 440, nota III, donde describe las dificultades que en la fecha tropezó para identificar los yesos «en el bosque impenetrable de estatuas» que era entonces el almacén de la Academia.

ciden fielmente con las condiciones expresadas en los contratos de encargo. Estas circunstancias dan especial valor a las siete esculturas que en la actualidad posee la Academia y que describiremos en estas líneas⁸.

Las dos obras más copiadas y dibujadas en Roma eran sin duda el *Hércules* y la *Flora*, que estuvieron accesibles en el patio del Palacio Farnese. Allí iban los artistas pertrechados de sus tableros de dibujo y sus lápices de carbón, como los vemos repetidamente en grabados de la época. Estas dos estatuas, de tamaño mayor del natural, las dispuso Velázquez en los extremos de la Galería del Cierzo en el Alcázar [FIGS. 18 y 19]. Posteriormente, tras el incendio, pasaron al Picadero y de ahí al patio de la Casa de la Panadería. En 1774 fueron colocadas por Diego de Villanueva en sendos pedestales de granito gris a los dos lados del zaguán de entrada al Palacio de Goyeneche, sede de la Academia, donde hoy se encuentran. El observador atento puede ver en el pedestal de la *Flora* restos de las quemaduras del incendio de 1734 que no pudieron ser eliminadas. Otro de los yesos llegados en el primer momento, cuando la Academia se regía por una Junta Preparatoria, es la *Ariadna dormida* [CAT. 14], que en el siglo XVII se conservaba aún en el Belvedere del Vaticano, decorando una fuente que había dispuesto Daniele da Volterra por encargo del papa Paulo III. También se incluyen entre los recuperados del Alcázar los vaciados velazqueños de dos esculturas de la Galleria Borghese: el *Sileno con el niño Dionisos en brazos* y el *Gladiador combatiente* [CAT. 15 y 16]. Es de esta colección de la que, al parecer, obtuvo Velázquez más permisos para hacer copias, debido a las estrechas relaciones de la familia Borghese con la Corona española. De la colección Ludovisi conserva la Academia el *Hermes Loghios* [CAT. 13], que llegó a la Casa de la Panadería con pérdidas importantes y tuvo que ser reparado, como veremos más adelante. Finalmente, de la colección Medici, que Velázquez conocía bien, trajo a Madrid una *Nióbide corriendo* que merece los comentarios de admiración que le dedica Antonio Palomino [CAT. 17]. Estas son las esculturas que posee la Academia que más pudieron influir en la formación del gusto y la destreza para el dibujo en los alumnos que la frecuentaron desde su etapa preparatoria en 1744, es decir, apenas diez años después del incendio.

La relación completa de obras que adquirió Velázquez en Italia y la forma en que fueron colocadas en el Alcázar la conocemos por

8
Alonso Rodríguez 2007, pp. 161
y ss.

diversas fuentes. En ellas hay a veces algunas imprecisiones, pero gracias a la información que nos ha llegado, podemos saber que adquirió treinta y cinco vaciados en yeso, doce leones en bronce dorado y cinco esculturas en bronce sacadas de diferentes colecciones. Las tres primeras esculturas que Velázquez encarga en bronce tenían como finalidad completar las que faltaban para los diez nichos de la Pieza Ochavada, en la que irían colocadas junto a las de los siete *Planetas* de Jacques Jonghelinck (1530-1606). Estas procedían de Amberes y habían sido regaladas en 1637 por el cardenal infante a Felipe IV⁹. Velázquez buscaba tres esculturas masculinas desnudas de unas determinadas dimensiones, pero no pretendía enlazarlas temáticamente entre ellas. Elige, asesorado por Juan de Córdoba y Giuliano Finelli, el *Sátiro en reposo* de la colección Gaetani [FIG. 23], el llamado *Germánico* del cardenal Montalto¹⁰ y el *Discóforo* de Ippolito Vitetleschi, restaurado con una cabeza de Juba I de Mauritania que no le pertenecía. Estas fueron encargadas a Pietro del Duca y Cesare Sebastiani con exacta indicación de las medidas que habían de tener los pedestales, para ajustarlas a los nichos en que iban a ser colocadas. Los leones fueron contratados al escultor Matteo Bonucelli¹¹ (act. 1630-1654), colaborador de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) en el Vaticano, quien más tarde, tras completar el encargo, se ofrece para hacer otras dos con el bronce sobrante. En 1652, cuando Velázquez ya estaba en España, modela y firma, pero no vacía de los originales, la *Ninfa* o *Venus de la concha*¹², y el *Hermafrodita dormido*¹³ que se conservan en el Museo del Prado¹⁴. Ambas obras habían venido a Madrid vaciadas en yeso, pero las copias realizadas por Bonucelli tienen diferencias apreciables.

Las principales fuentes para conocer con detalle las esculturas que selecciona y encarga Velázquez en Roma son, en primer lugar, la relación de Palomino y los inventarios reales. A ellos se añaden contratos notariales, las cartas de recomendación, las solicitudes de permisos y otros documentos en los que de manera directa o indirecta se hace mención de la empresa llevada a cabo por el pintor de cámara en su segundo viaje a Italia. Palomino expresa las razones del viaje y la relación de obras seleccionadas para el Alcázar. Los inventarios, por su parte, nos informan de la colocación que tuvieron y los criterios que inspiraron su instalación. En lo que se refiere a Palomino, nos explica que en «el año 1648 fue Don Diego Velázquez enviado por su Magestad a Italia con embajada

9

Buchanan 1990, pp. 112-113.

10

En estas primeras gestiones ya ayuda a Velázquez Juan de Córdoba a través de su estrecho colaborador Fernando Brandano, cuyo padre había sido gentilhomme del cardenal Alessandro Peretti Montalto, como señala Curti en su texto en este mismo catálogo.

11

Herrero Sanz 2007, pp. 145 y ss.

12

Matteo Bonucelli, *Ninfa* o *Venus de la concha*, h. 1652, bronce, 61 x 60 x 60 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E000169.

13

Matteo Bonucelli, *Hermafrodita* o *Hermafrodita dormido*, 1652, bronce, 36 x 160 x 90 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E000223.

14

Coppel 1998, p. 488.

FIG. 18
GIROLAMO FERRERI,
formador, *Hércules Farnese*
vaciado en yeso, 317 cm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. V-001



extraordinaria a el pontífice Inocencio Décimo, y para comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más celebradas que en diversos lugares de Roma se hallan, así de artífices romanos como de griegos»¹⁵. Su relación no guarda un orden temático ni de disposición, por lo que es de suponer que se sirviera de algún inventario, puesto que tampoco se deduce que utilizara ningún libro o repertorio conocido. De los yesos que describe Palomino son siete los que se conservan en la Academia. El primero de ellos es el *Hércules Farnese*, para cuya descripción debió de utilizar alguna información publicada, toda vez que se hace eco

de la restauración de las piernas, que estaba siendo objeto de debate entre los anticuarios romanos desde hacía largo tiempo¹⁶: «Un bello coloso de Hércules desnudo (que llaman el Hércules Viejo) puesto sobre un tronco del mismo mármol y la piel del león nemeo sobre él, y con la clava en la mano; las piernas y la mano son modernas, de mano de Jacobo de la Porta [...]; raro escultor y arquitecto; en el tronco están esculpidas unas letras griegas, que quieren decir que Glicón ateniense hizo aquella estatua»¹⁷. La siguiente escultura que conserva la Academia de las que menciona Palomino es la *Ariadna dormida* del Vaticano. Casi siempre se ha confundido con la que había en el jardín de la Villa Medici y que el propio Velázquez había incluido en uno de sus cuadros del primer viaje¹⁸. La confusión entre una y otra es un error muy repetido en la bibliografía, pero los contratos notariales nos permiten identificar la que en el siglo XVII estuvo en el Belvedere y que a comienzos del XVIII fue llevada a la Galería de las Estatuas en el Museo Pio Clementino para su mejor conservación¹⁹. Palomino la describe como una Cleopatra basándose en la *armilla* serpentiforme que adorna el brazo izquierdo. Este y otros errores de identificación delatan que la selección estaba hecha con criterios que los estudiosos de la Antigüedad tenían ya superados, pero que seguían utilizándose en los círculos artísticos. La tercera escultura que reconocemos en la relación de Palomino y que se conserva en la Academia es el *Hermes Loghios* de la colección Ludovisi. Se trata de una obra fidíaca que gozaba de gran aceptación y era uno de los desnudos masculinos más admirados de Roma²⁰. Palomino lo sabe y lo expresa en los siguientes términos: «También un Mercurio desnudo bellísimo, que tiene en la cabeza la gorrilla, con ala, en la mano izquierda el caduceo, y en la derecha una bolsa, porque los antiguos hicieron a Mercurio dios de la elocuencia, y de las mercancías, y ganancias, y embajador de los dioses»²¹. Este vaciado fue de los que sufrieron daños en 1734 y tras pasar, como las restantes, por el depósito del Picadero, fue restaurado en la Casa de la Panadería por Juan Pascual de Mena. Por la descripción anterior a esta intervención podemos comprobar que le faltaba el brazo derecho y la mano izquierda con el *marsupium*. En el inventario de 1758 se describe como «una estatua del tamaño natural vaciada de yeso de Mercurio con su caduceo que está falta del brazo derecho y de la mano sinestra»²². Todo ello fue esculpido de nuevo por Mena basándose en grabados conocidos como únicos modelos posibles. Por ello

16

José María Luzón, «Hércules Farnese», en Luzón Nogué 2007a, p. 380.

17

Palomino 2008, p. 40.

18

Diego Velázquez, *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna*, h. 1630, óleo sobre lienzo, 44 x 38 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001211.

19

Ariadna dormida, mármol, 161,5 x 195 cm, Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue, inv. 548.0.0.

20

Hermes Loghios, mármol, 183 cm, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, colección Boncompagni Ludovisi, inv. 8624.

21

Palomino 2008, p. 40.

22

ARABASF, Junta Particular, 25 de enero de 1760, leg. 121/3, f. 89.

FIG. 19
GIROLAMO FERRERI
formador, *Flora Farnese*
vaciado en yeso, 344 cm
Madrid, Museo de la Real
Academia de Bellas Artes de
San Fernando, inv. V-002



²³
Mansuelli 1958-1961, I, pp. 101-102;
Nióbide corriendo, mármol, 176 cm,
Florencia, Gallerie degli Uffizi,
inv. 300.

²⁴
Palomino 2008, p. 40.

²⁵
Juan Pascual de Mena, *Estudio de
Nióbide corriendo*, 1757-1758, tinta
y lápiz negro, papel verjurado
agarbanzado claro, 482 x 299 mm,
Madrid, Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando, inv. P-1846.

son sensibles las diferencias de estas partes añadidas con el original. Palomino describe otra escultura que a Velázquez debió de llamar la atención estando en la Villa Medici, cuando formaba parte del grupo de figuras que representaban el castigo de los hijos de Níobe y que hoy se encuentran en las Gallerie degli Uffizi²³. Se trata de la *Nióbide corriendo* de la que admira la calidad de los paños: «Trajo también otra estatua de Níobe, en acto de correr, y vestida de una camisa sutilísima, que parece que la mueve el aire; tiene el brazo derecho levantado, y con el izquierdo recoge un manto que tiene revuelto en él»²⁴. En el dibujo de Mena²⁵ vemos que

las partes dañadas eran solamente los dedos de las dos manos, fragmentados por el óxido interno del hierro que la sostenía. La siguiente escultura en la Academia es el *Sileno con el niño Dionisos en brazos*, cuyo original se conserva actualmente en el Louvre, comprado por Napoleón en 1807²⁶. En los primeros inventarios del Alcázar aparece descrito como *Saturno devorando a uno de sus hijos*²⁷. Con esta atribución lo selecciona Velázquez y con el mismo criterio lo instala en el Alcázar. Palomino, sin embargo, coincide con François Perrier, quien lo cita en 1638 como «Faunus puerum amplectens, opus egregium in Hortis Burghesianis»²⁸ y lo incluye como «un fauno viejo, dios de las selvas, y de los bosques, con un niño en los brazos; está en pie, y desnudo arrimado a un tronco, y revuelto en una piel de tigre»²⁹. Fue el primero de los yesos que restauró Mena y la excelencia de su trabajo determinó que se le encargasen los de las restantes esculturas dañadas:

La Junta está en obligación de mandar a Juan de Mena que los repare, tan bien como ha hecho con la estatua del Saturno, por la cual se le dieron 4000 reales, después de que Giaquinto el director general la alabara, dijera que no veía lo antiguo que había suplido con lo nuevo, ni las uniones de uno y otro. Que dado que unas estatuas están mas estropeadas que otras, la gratificación se fijara por estatua.³⁰

También en este caso tenemos el dibujo de Mena previo a la restauración³¹, a partir del cual podemos comprobar que las partes añadidas fueron los pies del Sileno desde los tobillos y la pierna izquierda del niño Dionisos. Estas restauraciones, documentadas en el dibujo mencionado, son perfectamente perceptibles en una atenta observación de la obra. Otra escultura igualmente admirada en Roma, a la que Perrier dedica cuatro grabados desde diferentes puntos de vista, es la del que hoy llamamos *Gladiador Borghese*, cuyo original se conserva en el Louvre³². Durante el siglo XVII la forma más común de referirse a él es como *Gladiador combatiente*. Fue una obra muy copiada por los artistas, incluso para utilizarla de modelo en cuadros en los que había figuras en movimiento y con notables escorzos³³. Palomino lo menciona y añade los datos del escultor cuyo nombre aparece en el tronco: «También un gladiador en pie, con feroz, y fortísimo movimiento, es obra de griegos, como lo muestra la inscripción griega, que tiene esculpida en un tronco marmóreo, que quiere decir en nues-

26

Sileno con el niño Dionisos en brazos, mármol, 198 x 89 x 88 cm, París, Musée du Louvre, inv. Ma 922.

27

Fernández Bayton 1975, p. 151, n.º 110.

28

Perrier 1638, n.º 6; José María Luzón, «Sileno con Dionisos niño (dibujo)», en Luzón Nogué 2007a, pp. 404-405.

29

Palomino 2008, p. 40.

30

ARABASF, Junta Particular, 2 de septiembre de 1759, pp. 69 y 70.

31

Juan Pascual de Mena, *Estudio del Sileno con Dionisos niño*, 1757-1758, tinta y lápiz negro, papel verjurado agarbanzado claro, 483 x 297 mm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. P-1848.

32

Gladiador Borghese, mármol, 173 x 172 x 169 cm, París, Musée du Louvre, inv. Ma 527; Perrier 1638, núms. 26-29.

33

Un ejemplo muy citado lo vemos en una de las figuras de *La conclusión de la paz de Angers el 10 de agosto de 1620*, de Pieter Paul Rubens, h. 1625, óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm, París, Musée du Louvre, inv. 1787.

tro idioma, que Agasias Dositeo lo hizo colocar»³⁴. Esta obra llegó a la Casa de la Panadería también sin cabeza y faltándole el brazo izquierdo, que fueron modelados por Mena con notables diferencias respecto al original, como queda reflejado en el dibujo que hizo antes de su restauración³⁵. En el incendio del Alcázar sufrió igualmente quemaduras en los tobillos y en el pedestal, por lo que hubo de ser fuertemente raspado con una herramienta que dejó marcadas las estrías de la abrasión. Esto nos permite ver con claridad y comprender un detalle que aparece en los contratos firmados ante notario con los formadores. La primera capa que se daba al molde era de yeso cernido por un cedazo de seda, como se expresa en el documento, para que la superficie exterior fuese lo más fina posible y de acabado perfecto³⁶. El resto del yeso, volcado en un segundo volteo del molde, era de inferior calidad, como el que emerge en la raspaduras que hubo que hacer para eliminar dicha superficie quemada.

Otra importante fuente documental para recuperar en su totalidad la lista de esculturas seleccionadas por Velázquez y sus colaboradores, Córdoba y Finelli, son los inventarios del Alcázar de 1666 y de 1703³⁷. Gracias ellos podemos conocer el lugar que ocuparon y los posibles criterios para su colocación. Las siete esculturas que conserva la Academia estuvieron en las Bóvedas de Ticiano y en la Galería del Cierzo. El primero de los espacios, que estaba en la planta baja, fue el lugar escogido para disponer las dos obras de mayor peso y tamaño. Se trata de los grupos escultóricos del *Nilo* y el de *Laocoonte y sus hijos*. En las dependencias próximas colocó Velázquez varios desnudos masculinos a los que identificaba como gladiadores. El *Ares Ludovisi*, el *Ares Borghese*, el *Galo moribundo*, todas ellas catalogadas como gladiadores, fueron las compañeras del *Gladiador combatiente* que se ha conservado y se guarda en la Academia. En cuanto a la Galería del Cierzo, Velázquez dispuso el *Hércules* y la *Flora* en los extremos opuestos. Tenían dimensiones parecidas, pero no iguales, por lo que no se podían emparejar: «Dos estatuas de yeso de Ércules y Flora, cuerpos grandes, que están en los Remates de la Galería»³⁸.

Otra fuente de gran valor son los contratos notariales firmados por escultores, formadores y bronceistas en los que Velázquez, Córdoba y Finelli establecen de manera pormenorizada cada encargo. Deducimos de la participación de los tres el papel que correspondía a cada uno de ellos. Es natural que el agente que

³⁴
Palomino 2008, p. 41.

³⁵
Juan Pascual de Mena, *Estudio del gladiador Borghese*, 1757-1758, lápiz negro, papel verjurado agarbanzado claro, 480 x 293 mm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. P-1845a; José María Luzón, «Gladiador combatiente (dibujo)», en Luzón Nogué 2007a, pp. 400-401.

³⁶
Parisi 2007a, pp. 83 y ss.

³⁷
Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015; Fernández Bayton 1975.

³⁸
Archivo General de Palacio (AGP), AG, leg. 38, exp. 3, f. 86v.

estableció los contactos, presentó a Velázquez en Roma y gestionó los permisos necesarios para sacar los moldes fuera Córdoba, quien acompañó al enviado del rey en todos los pasos que dio en su segundo viaje a Italia. También en los documentos dados a conocer por Minguito Palomares, que se conservan en el Archivo di Stato di Napoli, se pone de manifiesto su papel en los preparativos y desarrollo de la misión³⁹. Por otra parte, los aspectos técnicos, el modo en que las obras debían ser elaboradas en yeso o en bronce, los precios en que podían ser ajustados los encargos y posiblemente la selección de los escultores y formadores estuvieron asesorados por Finelli. Este había sido enviado en misión especial por el conde de Oñate, virrey de Nápoles, quien facilitó igualmente el bronce necesario para las obras que habían de ser fundidas⁴⁰.

Hay que valorar en Velázquez la capacidad de ver las posibilidades que ofrece el yeso como también por parte del monarca que recibe los vaciados y los estima. Subrayemos que su tasación en los inventarios reales fue siempre muy alta, al menos mientras se conserva el recuerdo de lo excepcional que resultó su adquisición y lo costoso de su traslado desde Roma. El incendio de 1734 pone fin a su función palaciega para pasar a convertirse en material docente en la nueva Academia de Bellas Artes donde, si bien es cierto que se estimaron por las obras que reproducían, lo fueron también por el recuerdo de quién los trajo y para quién. Solo así se entiende, la prolongada y costosa labor de restauración a que fueron sometidos a lo largo del tiempo a fin de conservarlos y el aprecio con que siempre fueron considerados.

-
- CAT. 13 *Hermes Loghios*
 GIROLAMO FERRERI, formador
 vaciado encargado en Roma
 por Diego Velázquez
 1649-1651
 Vaciado en yeso, 183 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. V-013

39
 Minguito Palomares 1999,
 pp. 295 y ss.

40
Ibid., p. 295; Herrero Sanz 2007,
 p. 145.



CAT. 14 *Ariadna dormida*

ORAZIO ALBRICIO, formador
vaciado encargado en Roma
por Diego Velázquez

1649-1651

Vaciado en yeso, 135 x 214 x 95 cm

Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,

inv. V-011





-
- CAT. 15 *Sileno con el niño Dionisos en brazos*
GIROLAMO FERRERI, formador
vaciado encargado en Roma
por Diego Velázquez
1650-1651
Vaciado en yeso, 202 x 85 x 74 cm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. V-026



CAT. 16 *Gladiador Borghese*

GIROLAMO FERRERI, formador
vaciado encargado en Roma
por Diego Velázquez

1649-1651

Vaciado en yeso, 183 x 127 x 163 cm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. V-023



CAT. 17

Nióbide corriendo

Vaciado encargado en Roma
por Diego Velázquez

h. 1650

Vaciado en yeso, 176 x 100 x 55 cm

Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,

inv. V-039



STORIOGRAFIA DI UNA
IDENTIFICAZIONE. IL RITRATTO
DI JUAN DE CÓRDOBA DI DIEGO
VELÁZQUEZ DALL'ARRIVO AL
CAMPIDOGLIO A OGGI

FEDERICA PAPI

Erano probabilmente i primi mesi del 1749 quando il principe Giberto II Pio di Savoia, allora residente a Madrid, indirizzava a papa Benedetto XIV Lambertini un memoriale, non datato, nel quale lo supplicava di concedergli la licenza di «estrazione» da Roma della propria quadreria conservata nel palazzo di famiglia di Campo de' Fiori dal 1662¹. Non c'è dubbio che quell'istanza dovette essere oggetto di un lungo e meditato dialogo tra il pontefice e il suo brillante segretario di Stato, il cardinale Silvio Valenti Gonzaga dalla cui penna sarebbe di lì a breve uscito l'Editto sulla «Proibizione Della Estrazione delle Statue di Marmo, o Metallo, Pitture, Antichità, e simili», il più importante provvedimento di tutela delle antichità varato dallo Stato Pontificio nel XVIII secolo². La richiesta avanzata dal principe Pio, se accolta integralmente, avrebbe inevitabilmente privato Roma di un 'gioiello', una ben nota e pregiata quadreria già parzialmente esposta nel 1697 alla mostra allestita a San Salvatore in Lauro³, celebrata in tutte le principali guide della capitale, sulla quale peraltro, fin dal 1641, gravava il vincolo del fedecommesso; d'altra parte, la collezione rischiava comunque la dispersione poiché sul patrimonio Pio pendeva una «Rata Residuale di Censo» di 17500 scudi. Esisteva

¹
Per i documenti d'archivio relativi alla trattativa intercorsa tra Giberto II Pio e Benedetto XIV, citati anche successivamente nel testo (Archivio di Stato di Roma [ASR], Notai del Tribunale A.C., notaio Domenico Paporozzi, vol. 5279 cc. 282-286, ff. 339r-v), si rimanda all'ancora fondamentale testo di Guarino 1994a.

²
Copia del bando pubblicato il 5 gennaio 1750 si conserva in ASR, *Bandi, Collezione I*, b. 87. Sulla norma cfr. F. Papi, scheda 47, in Doderò e Parisi Presicce 2017, pp. 160-161, cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

³
Cfr. De Marchi 1987, pp. 88-93.

dunque una terza via percorribile: intraprendere una trattativa di acquisto con Giberto Pio che permettesse al Governo pontificio di incrementare il patrimonio culturale pubblico e al principe di estinguere i debiti residuali. L'esito dell'accordo è ben noto: la facoltà di poter «estrarre» la raccolta da Roma fu concessa al principe a condizione «che occorrendo qualche quadro per servizio dello stesso Sommo Pontefice, l'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Silvio Valenti Camerlengo di Santa Chiesa, et Esecutore di detta Grazia ne dovesse fare la scelta». I dipinti selezionati dal Gonzaga, con la consulenza di «esperti Professori», furono 126 (poi diventati 128) i quali, il 16 dicembre 1750, a seguito del contratto «Venditio Tabularum pietarum pro Reverenda Camera Apostolica ac Illustrissimo et Excellentissimo Domino Principe Don Giberto Pio a Sabaudia», passarono in proprietà alla Reverenda Camera Apostolica al prezzo di 16000 scudi con destinazione Campidoglio. A transitare nei primi mesi del 1751 dalla «Stanza grande verso il giardino» del Palazzo Pio a Campo de' Fiori alla grande aula espositiva da poco edificata in Campidoglio per ospitare la neo istituita Pinacoteca Capitolina, anche «Un quadro di misura da tre palmi per alto, rappresentante un Ritratto con baffi neri, originale di Diego Velasco»⁴, il dipinto che dal 2019, grazie agli studi di Francesca Curti⁵, è possibile identificare con il ritratto dell'agente spagnolo Juan de Córdoba Herrera (h. 1610-1670) realizzato dal maestro sivigliano durante il secondo soggiorno romano [CAT. 12], passato di mano a Camillo del Corno e giunto nel 1680, per lascito testamentario, al cardinale Carlo Francesco Pio di Savoia e da allora rimasto sempre nella disponibilità della famiglia. Dal momento della sua esecuzione fino all'ingresso nelle raccolte capitoline il dipinto, quindi, non lasciò mai Roma, come peraltro aveva già da tempo intuito Sergio Guarino⁶, ed è probabile che all'epoca del Gonzaga, nonostante si fosse ormai persa la memoria del personaggio ritratto, non esistessero dubbi sulla paternità dell'opera, tanto da essere inserita dal cardinale nella lista dei 126 quadri destinati a incrementare la Galleria pittorica del Campidoglio, una scelta di «buon gusto» grazie alla quale la Pinacoteca Capitolina vanta l'unico originale di Diego Velázquez conservato in una raccolta pubblica romana.

L'identificazione dell'uomo ritratto e dell'autografia dell'opera hanno ora messo un punto al lungo e controverso dibattito che a partire dalla fine dell'Ottocento e per tutto il secolo successivo

4
Guarino 1991, p. 61, n. 107.

5
Curti 2019.

6
S. Guarino, scheda 197, in Guarino e Masini 2006, pp. 436-437.

caratterizzò la tela capitolina nella letteratura artistica. Dall'arrivo in Campidoglio fino a circa gli anni Trenta del Novecento l'attribuzione del dipinto al maestro spagnolo non fu quasi mai messa in discussione: la troviamo infatti mantenuta in tutte le guide e nei cataloghi della Pinacoteca a partire dall'*Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna* di Ridolfino Venuti, pubblicata postuma nel 1766, nella quale il dipinto è indicato come «Ritratto in mezza figura, del Velasco»⁷ e descritto nella prima galleria, l'attuale sala Pietro da Cortona, appeso sulla «Facciata verso Levante» insieme ad altri quarantotto quadri. In questa stessa collocazione l'opera è registrata da Giuseppe Voget (1768)⁸, dal marchese Giovan Pietro Locatelli (1775)⁹ e nelle due edizioni del *Catalogo* di Agostino Tofanelli¹⁰. A partire dalla descrizione illustrata del *Campidoglio* di Pietro Righetti l'opera, ancora collocata nella prima galleria e indicata come «Ritratto d'uomo di Diego Velasquez», trova la sua prima riproduzione nell'incisione di Francesco Garzoli [tav. CCXIX]¹¹ [FIG. 20]. Nella scheda critica del dipinto, messo a confronto con un ritratto di «incognito di scuola veneziana», l'autore elogia le capacità ritrattistiche del pittore spagnolo mettendo in risalto l'influenza che la scuola veneziana esercitò su di lui, in particolare la maniera di Tiziano, come a suo avviso dimostrava il ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj, «un vero miracolo dell'arte» [FIG. 21], ma anche il dipinto capitolino, «anchorché s'ignori il personaggio che rappresenta»¹². Il tentativo di svelare l'identità dell'uomo della tela capitolina comincia a essere oggetto di interesse negli studi sul pittore a partire dalla fine dell'Ottocento. La prima proposta giunge nel 1883, a ipotizzarla Charles B. Curtis che, sulla base delle somiglianze somatiche tra il volto capitolino e alcuni presunti ritratti di Velázquez, propose di riconoscerci l'autoritratto del pittore intorno ai cinquant'anni, collocando l'esecuzione del quadro nel secondo soggiorno italiano dell'artista¹³. Cinque anni dopo anche Carl Justi, nella sua prima monografia sul pittore, giungeva alla medesima conclusione¹⁴. Forte dell'autografia sostenuta da Otto Mündler, inseriva il dipinto romano tra gli autoritratti dell'artista, ponendone finanche la riproduzione incisa in *ouverture* di volume. Diversamente da Curtis, lo storico dell'arte tedesco riteneva però che la datazione dell'opera andasse anticipata al primo soggiorno italiano poiché paragonando l'autoritratto del maestro savigliano presente nel celebre quadro *Las meninas* [FIG. 30], contenente l'unico autoritratto

7

Venuti 1766, p. 335.

8

Cfr. *Nota de' quadri che esistono nella Galleria del Campidoglio secondo la distribuzione fatta dalla buona memoria del signor Giuseppe Voget*, redatta nel 1768 conservata in ASR, *Segretari e cancellieri della R.C.A.*, Clarellus, b. 561. Il documento è stato reso noto da Marinetti 2015, pp. 219-244, p. 230, n. 145.

9

Quojani 1775, p. 152.

10

Tofanelli 1817, I sala, n. 42; ed. 1819, I sala, n. 18.

11

Righetti 1833-1836, vol. II, pp. 22-23. Come «Opera di Scuola Spagnola rappresentante un uomo. Alto palmi 2 once 10 largo palmi 2 once 2».

12

Il dipinto è anche elencato in un inventario della Pinacoteca Capitolina del 1839 del sotto ispettore della Galleria, Filippo Agricola, cfr. Guarino 1993; in un altro inventario redatto l'8 giugno del 1851 ritorna nuovamente la definizione «Ritratto di Uomo di Diego Velazquez», cfr. Guarino 2000.

13

Curtis 1883, p. 83, n. 203.

14

Justi 1888, pp. 295-296.



FIG. 20
FRANCESCO GARZOLI, incisore
NICOLA CONSONI, disegnatore
«Opera di Scuola Spagnola
rappresentante un uomo»,
in Pietro Righetti, *Descrizione
del Campidoglio*, 1833-1836,
vol. II, tav. CCXIX

certo dell'artista, l'uomo della tela capitolina appariva sensibilmente più giovane. Anticipandone pertanto l'esecuzione, Justi ipotizzò che la tela romana fosse da riconoscersi con il perduto autoritratto donato dall'artista al suo maestro Francisco Pacheco e ricordato da quest'ultimo dipinto «in der Manier des grossen Tizian», o, più probabilmente, il suo «Originalaufnahme». Su questa linea anche Adolfo Venturi che nella sua *Galleria del Campidoglio*, pubblicata anche in versione inglese nel 1890, descrivendo il dipinto a quel tempo trasferito nella «Hall II» (corrispondente all'attuale Sala Santa Petronilla), accoglieva l'ipotesi di Justi, indicando l'opera come il possibile «*sketch*» dell'autoritratto appartenuto a Pacheco. L'illustre critico d'arte italiano avanzava inoltre l'ipotesi che quell'abbozzo fosse stato verosimilmente donato dal pittore al cardinale Giulio Sacchetti quando, nel primo viaggio italiano, lo incontrò a Ferrara. La tela sarebbe poi giunta in Campidoglio in seguito all'acquisto della raccolta Sacchetti nel 1748¹⁵. A partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento e almeno fino al primo ventennio del secolo successivo, l'identificazione del ritratto capitolino come autoritratto del pittore eseguito in Italia tra il 1629-1630 e della sua probabile provenienza Sacchetti fu condivisa da quasi tutti gli studiosi e ripresa anche da diversi descrittori della Galleria Capitolina, tra cui Georges Lafenestre e Eugène Richtenberger¹⁶, seppure ancora nel 1910 Arduino Colasanti pubblicava la foto Andersen con il titolo «Ritratto d'uomo»¹⁷. A rimanere fuori dal coro anche Settimo Bocconi che, ancora nell'edizione del 1950 della sua guida dei Musei Capitolini, registrava il dipinto come «Ritratto di gentiluomo» di Diego Velázquez, ammettendo tuttavia la possibilità che l'opera potesse essere l'abbozzo dell'autoritratto donato dal pittore al suocero maestro.

¹⁵
Venturi 1890, pp. 46-48, n. 80.

¹⁶
Lafenestre e Richtenberger 1905,
p. 124.

¹⁷
Colasanti 1910, p. 48.

A prescindere dalla veridicità dell'ipotesi, l'allora direttore dei Musei Capitolini, affermava che la vera importanza di quell'opera stava nel fatto che, «insieme all'«Innocenzo X» [...], è la sola opera di Velázquez che Roma possiede»¹⁸.

A questa data però nuove ipotesi di identificazione si erano ormai affacciate tra gli studiosi del grande pittore del «Siglo de Oro» iberico. Già nel 1898 Aureliano de Beruete aveva messo in dubbio che il ritratto capitolino, da lui considerato senz'altro autoritratto, potesse essere riconosciuto con quello donato da don Diego al suo maestro Pacheco, poiché l'età dell'effigiato non corrispondeva a quella del pittore al tempo del primo soggiorno italiano, al quale invece lo stile del dipinto rimandava¹⁹. Della redazione di un autoritratto eseguito nel secondo viaggio dello spagnolo in Italia non si avevano peraltro notizie, così nel 1925, riprendendo un'ipotesi già formulata nel 1914 dal critico americano Richard Norton²⁰, Juan Allende-Salazar, nella quarta edizione dei «Klassiker der Kunst», proponeva di identificare il presunto *Autoritratto* della Galleria Capitolina, con un ritratto fatto dal maestro spagnolo a Gian Lorenzo Bernini durante il primo soggiorno romano, ritenendo tuttavia l'opera in Campidoglio una copia antica da un originale perduto²¹. L'ipotesi di Allende-Salazar fu però fermamente rifiutata da diversi studiosi, tra cui August L. Mayer²² e Luigi Grassi che, nel 1945, nella sua monografia su *Bernini Pittore* pubblicò il dipinto capitolino come autoritratto del pittore spagnolo eseguito con «tutta certezza al tempo del primo viaggio in Italia (1629-1630)»²³. Per lo studioso quel dipinto costituiva «un'opera di poesia ritrattistica, nell'incarnato morbido e caldo, nella fumosa consistenza delle ombre nel pennelleggiare liquido» nella quale Velázquez aveva condensato tutte le esperienze venete, e proprio per quelle qualità impossibile da retrocedere a copia. Così a metà del secolo il dibattito sul quadro capitolino cominciò sempre più a focalizzarsi sul binomio Bernini-Velázquez e sulle analogie tra la ritrattistica berniniana e quella velázquezziana, di cui il dipinto capitolino sembrava essere la migliore testimonianza visiva per confermare l'influenza reciproca. I loro ritratti e autoritratti certi e presunti vennero più volte messi a confronto con l'intento di stabilire il primato in questo genere figurativo dell'uno sull'altro, risolto poi generalmente a favore dello spagnolo. Nel 1960, anno in cui si celebrava il terzo centenario della morte del sivigliano, si inseriva nel dibattito anche Alberto Riccoboni che sulla rivista *Emporium* pubblicava un

18

Bocconi 1950, p. 338.

19

Beruete 1898, pp. 57-58.

20

Norton 1914, p. 12, nota 3.

21

Allende-Salazar 1925, pp. 273-274.

22

Mayer 1936.

23

Grassi 1945, p. 22.

FIG. 21
DIEGO VELÁZQUEZ, *Ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj*
1650, olio su tela, 141 x 119 cm
Roma, Galleria Doria Pamphilj,
inv. FC 289



articolo dal titolo «Velázquez e Bernini: precisazioni su un ritratto della Pinacoteca Capitolina», corredandolo anche con la foto del dipinto e la seguente didascalia: «Diego Velázquez, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*»²⁴. Confrontando la tela capitolina con i ritratti del Bernini e in particolare con l'autoritratto tardo della Galleria Borghese, a suo avviso non ci potevano essere dubbi sulla somiglianza del volto dello scultore con l'uomo del ritratto capitolino nel quale, al contrario, «nessun tratto fisionomico [...] corrisponde [...] alle caratteristiche somatiche del Velázquez»²⁵, come dimostra l'*Auto-ritratto* degli Uffizi nel quale l'artista si ritrae all'età di circa quarant'anni. Nell'articolo lo studioso riportava anche la notizia, resa nota da Carlo Pietrangeli già nel 1951, della sicura provenienza del quadro capitolino dalla raccolta Pio, novità che tagliava quel labile filo che legava l'opera all'ipotesi di un autoritratto (o abbozzo) donato dal pittore a Giulio Sacchetti nel primo viaggio italiano²⁶. Tuttavia, al tempo in cui Riccoboni scriveva il suo articolo, Elizabeth du Gué Trapier aveva già messo in dubbio l'identificazione della tela capitolina sia con Velázquez che con Bernini. La studiosa analizzando l'abito nero e il colletto bianco della veste sosteneva

²⁴
Riccoboni 1960.

²⁵
Ibid., p. 55.

²⁶
Pietrangeli 1951, in particolare
p. 63.

che il personaggio raffigurato non poteva essere altro che un ecclesiastico²⁷. Pur non entrando in merito alla questione dell'autografia, la Trapier pubblicò l'opera dubitativamente come Velázquez; attribuzione che nel 1956 sembrò rinforzarsi dopo che il restauro condotto sull'opera da Eugenio Ventura in occasione della sua esposizione alla mostra organizzata a Roma sul «Seicento Europeo», aveva rivelato non solo l'alta qualità del dipinto ma anche i caratteri stilistici «affini a quelli del Velázquez»²⁸.

Il momento più cupo vissuto dal nostro ritratto fu senza dubbio il trentennio che seguì a quella mostra. Se nel 1955 il dipinto figurava ancora come probabile autoritratto del pittore nel catalogo di Bernardino de Pantorba²⁹ e nel 1960, sempre come autoritratto, compariva tra gli autografi alla mostra antologica di Madrid organizzata per celebrare il terzo centenario della morte del pittore³⁰, e se in quello stesso anno César Péman rifiutava sia l'identificazione con Bernini sia la tesi della copia, poiché nessun altro pittore contemporaneo al maestro spagnolo avrebbe potuto fare «un retrato de tal soltura»³¹, nel 1963 José López Rey escludeva definitivamente il dipinto dal catalogo del pittore sivigliano e lo indicava come «Portrait of an Ecclesiastic»³². Quasi vent'anni dopo anche Pietro Maria Bardi nell'opera completa di Velázquez per i «Classici dell'Arte» (edizione 1981), ed Enriqueta Harris nella sua monografia sul pittore pubblicata nel 1982³³, relegavano il dipinto tra le assegnazioni incerte, condividendo per lo più le posizioni di López Rey. Piombato così in una sorta di oblio, il dipinto fu escluso dalla importante rassegna monografica allestita nel 1990 prima a New York (Metropolitan Museum of Art) e poi a Madrid (Museo del Prado), seppure una fotografia della tela fu pubblicata nel catalogo e messa a confronto da Julián Gállego con l'*Autoritratto* di Valencia (Museo de Bellas Artes)³⁴. Ma proprio in quello stesso anno Maurizio Marini riaccendeva il dibattito sul quadro romano, non solo rilanciandone l'autografia ma proponendone anche l'identificazione non più con il ritratto appartenuto a Pacheco, a suo avviso da identificare in quello di Valencia, bensì con il «ritratto di Diego Velázquez incompiuto nelle vesti» registrato tra i beni dell'artista e della moglie in un inventario *post mortem* del 1660³⁵. A parere dello studioso nel quadro capitolino l'artista aveva voluto ritrarsi, tracciando un «rapido sbozzo»³⁶, con l'abito dei Virtuosi del Pantheon (collare bianco e cappa nera) nella cui congregazione Velázquez era stato accolto il 13 febbraio 1650, anno in cui l'artista aveva

27

Du Gué Trapier 1948, p. 157.

28

Salerno e Marabottini 1956, n. 305.

29

Pantorba 1960, pp. 382-399.

30

«Velázquez y lo velazqueño», Dirección General de Bellas Artes, Madrid, Casón del Buen Retiro, dal novembre 1960 al gennaio 1961; Lafuente Ferrari e Lorente Junquera 1960, p. 84, n. 87.

31

Péman 1960, p. 701.

32

López Rey 1963, p. 228, n. 484.

33

Harris 1982, pp. 78-79, fig. 68. La studiosa pubblica il dipinto dubitativamente come «Ritratto di un ecclesiastico».

34

J. Gallego, scheda in Domínguez Ortiz, Pérez Sánchez e Gállego 1990, p. 392, n. 67.

35

Marini 1990, in particolare pp. 115, 127-128, nota 28.

36

Marini 2004, p. 41.

peraltro esposto il celebre ritratto di *Juan de Pareja* [FIG. 1] nel portico del Pantheon. Marini faceva così scivolare l'esecuzione del dipinto dal primo al secondo soggiorno romano ipotizzando che l'opera fosse stata portata a Madrid dal pittore stesso e che fosse poi entrata nella raccolta Pio per i noti legami che univano la famiglia italiana alla Spagna, un punto questo della provenienza spagnola non particolarmente condiviso tra gli studiosi e non supportato da documenti. I due viaggi italiani e in particolare i soggiorni romani del pittore di Filippo IV divennero tra la fine del xx secolo e l'inizio del XXI il tema principale di due importanti mostre tenutesi a Roma: la prima alla Galleria Borghese recante il titolo *Velázquez a Roma. Velázquez e Roma (1999-2000)*³⁷, la seconda a cura della Fondazione Memmo allestita a Palazzo Ruspoli (2001)³⁸. In entrambe le esposizioni il ritratto capitolino trovò posto come autoritratto e fu pubblicato nel catalogo dubitativamente come *Autoritratto*. Nella relativa scheda di entrambe le rassegne redatte la prima da Sergio Guarino e la seconda dallo stesso studioso insieme a Patrizia Masini, si dava notizia del restauro che nel 1998 era stato condotto sull'opera per il cattivo stato di conservazione³⁹. L'intervento di pulitura era consistito nella rimozione dei numerosi ritocchi e dello spesso strato di vernici alterate che avevano ingiallito e particolarmente appesantito il fondo della tela e il volto dell'uomo. Il restauro aveva rimesso nuovamente in luce l'alta qualità del dipinto e rivelato alcune gravi svelature da attribuire a eccessive puliture precedenti probabile causa dell'apparente non finito della veste⁴⁰. Contestualmente sull'opera veniva eseguita anche una radiografia il cui risultato aveva evidenziato un trattamento pittorico a velature, concentrate più che altro sul volto, ritenute non in contrasto con la produzione matura dell'artista, essendo ormai la maggior parte degli studiosi propensi a collocare l'opera nel secondo soggiorno romano⁴¹. Merito delle due mostre fu tuttavia soprattutto quello di incentivare le ricerche sui viaggi italiani del genio sivigliano, a detta di Salvador Salort Pons il «capitolo più interessante della vita del maestro»⁴². Da quel momento si inizia infatti ad assistere a un notevole incremento degli studi finalizzati a ricostruire, attraverso le fonti e le indagini archivistiche, la trama degli spostamenti del pittore in Italia e, in particolare, la rete di personaggi con cui l'artista era entrato in contatto per assicurarsi di portare a compimento sia il primo viaggio di studio che il secondo, quest'ultimo certamente più intrigante e misterioso per l'incarico che il

37
«Velázquez a Roma. Velázquez e Roma», Roma, Galleria Borghese, 17 dicembre 1999 al 30 gennaio 2000; Coliva 1999.

38
«Velázquez», Roma, Fondazione Memmo, 30 marzo al 30 giugno 2001; Garín e Salort 2001a.

39
Cfr. S. Guarino, scheda in Coliva 1999, p. 92, n. 16.

40
La relazione di restauro condotto da Magrelli Carbonaro nel 1998-1999 si conserva presso l'Archivio dei Musei Capitolini.

41
Cfr. S. Guarino e P. Masini, scheda in Garín e Salort 2001a, pp. 246-248. Si veda anche la scheda n. 197 a firma di S. Guarino in Guarino e Masini 2006, p. 197.

42
Salort 2001, p. 53.

«pintor del rey» doveva svolgere nella città eterna. Tra i temi più approfonditi i rapporti tra l'artista e l'ambiente artistico e antiquario romano, ma soprattutto la cerchia delle amicizie, dei collaboratori e dei potenti della curia pontificia con cui l'artista era entrato in contatto, principalmente quelli a cui Diego Velázquez, secondo il racconto di Antonio Palomino⁴³, aveva eseguito il ritratto e che pertanto erano senza dubbio gravitati intorno al pittore. Nonostante le difficoltà di collegare ritratti ed effigiati, diversi sono stati i progressi sull'argomento, come dimostra il felice caso del banchiere Ferdinando Brandani [FIG. 4] ormai identificato con certezza nell'uomo del ritratto tradizionalmente noto come il *Barbiere del papa*⁴⁴, ma che al tempo della mostra a Palazzo Ruspoli, nel capitolo dedicato ai ritratti eseguiti a Roma dal maestro sivigliano, Salort Pons ipotizzava potesse trattarsi di Juan de Córdoba, l'agente della corona spagnola a Roma noto per essere stato l'uomo di fiducia e il braccio destro del pittore durante la missione romana. Tra i collaboratori di Velázquez, Don Giovanni de Córdoba fu senza dubbio una delle figure sulla quale negli ultimi vent'anni si sono maggiormente concentrati gli studi nei quali, seppure velatamente, cominciava a farsi strada l'ipotesi, sui cui si era spinto già Salort Pons, che Diego ne avesse fatto un ritratto, pertanto da ricercare tra quelli non ancora identificati⁴⁵. Tuttavia, bisognerà aspettare ancora diversi anni prima che tale idea venga raccolta. Ancora nel 2007, Tomaso Montanari nel volume da lui dedicato a *Velázquez e il ritratto*, tornava a datare il *Ritratto maschile* della Pinacoteca Capitolina, da lui ritenuto autografo, intorno al 1630 e ad assegnargli un ruolo di primo piano nella problematica che «lega, proprio intorno al 1630, la ritrattistica di Bernini pittore e quella di Velázquez»⁴⁶, mettendo a paragone la tela romana con l'*Autoritratto* giovanile di Bernini già in collezione Richard Ford. Il confronto tra i due grandi artisti e l'analisi del reciproco influsso nell'ambito dell'autoritratto è stato peraltro il filo conduttore della recente mostra curata nel 2017 da Francesco Federico Mancini al Nobile Collegio del Cambio a Perugia, nella quale il dipinto capitolino fu esposto accanto ad alcune sue copie appartenute a Valentino Martinelli e a confronto con alcuni autoritratti giovanili di Gian Lorenzo Bernini databili nel quarto decennio del Seicento⁴⁷. Tuttavia, nella relativa scheda di catalogo Guarino⁴⁸, rimarcando l'alta qualità dell'opera capitolina che «rende l'attribuzione al pittore spagnolo l'unica proposta accettabile», non prendeva posizione né

43

Palomino 2008, pp. 37-42.

44

Curti 2011.

45

Su Juan de Córdoba si vedano in questo stesso catalogo i saggi di Francesca Curti e Antonella Parisi a cui rimando anche per la relativa bibliografia.

46

Montanari 2007, pp. 169-173.

47

«Velázquez e Bernini. Autoritratti in mostra al nobile Collegio del Cambio», Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno al 22 ottobre 2017; Mancini 2017.

48

Ibid., pp. 50-52.

sulla questione cronologica, né sull'identificazione del personaggio —l'opera è infatti indicata genericamente come «Ritratto d'uomo»—, ma considerava di indubbio interesse le argomentazioni cronologiche espresse da Guillaume Kientz nel catalogo della mostra monografica dedicata al maestro spagnolo tenutasi a Parigi nel 2015. L'esposizione ebbe una prima tappa a Vienna (2014) e in quel caso la scheda del ritratto romano fu curata da Giulietta Beaufort secondo la quale l'opera, se messa a confronto con il ritratto di papa *Innocenzo X* e quello di *Juan de Pareja* rimandava a uno stile più antico del maestro, più vicino al *Ritratto d'uomo* del Metropolitan Museum di New York (The Jules Bache Collection), simile a sua volta all'uomo ritratto all'estrema destra nella *Resa di Breda* (Madrid, Museo del Prado), entrambi ritenuti dalla critica probabili autoritratti del maestro. La studiosa tornava quindi a datare il ritratto dei Musei Capitolini, seppure dubitativamente, al 1630⁴⁹. Nel catalogo dell'edizione francese della medesima mostra, l'opera veniva invece inserita nella sezione dedicata al «Second voyage en Italie» e datata nella scheda redatta da Kientz al 1650 circa. Tra le considerazioni dello studioso, il fatto che l'autoritratto donato a Pacheco, e quindi eseguito nel primo soggiorno romano, potesse in realtà essere lo stesso indicato da Marini giunto per eredità alla moglie del pittore. Ma a contraddire l'ipotesi dell'autoritratto specialmente l'età dimostrata dall'uomo del dipinto capitolino non compatibile a quella di cinquantuno anni che nel 1650 Velázquez aveva e che invece ben dimostra nell'*Autoritratto* di Valencia eseguito tra il 1645 e il 1650. Impossibile di conseguenza anche il presunto riconoscimento con Bernini, a volte sostenuto dalla critica, in quanto coetaneo di Velázquez, e, secondo lo studioso, poco probabile anche l'identificazione con uno dei personaggi italiani che Palomino elenca tra le persone ritratte dal sivigliano durante il secondo soggiorno romano, poiché l'uomo presenta i caratteri di un soggetto spagnolo tanto da essere tentati di riconoscervi «les traits de Juan de Córdoba, agent de Philippe IV chargé de seconder Velázquez dans sa mission»⁵⁰. Quattro anni dopo, la felice intuizione di Kientz trovava il suo fondamento documentario nelle ricerche condotte da Francesca Curti⁵¹ grazie alla quale il seducente, intimo e penetrante *Ritratto di uomo* della Pinacoteca Capitolina, dopo più di duecento anni di intenso dibattito, non solo si conferma un capolavoro autografo della ritrattistica del maestro sivigliano ma ha finalmente anche una data e un'identità.

49
Cfr. G. Beaufort, scheda in Haag 2014, p. 240; p. 326 («Velázquez», Wien, Kunsthistorisches Museum, 28 ottobre 2014 al 15 febbraio 2015).

50
Cfr. Kientz 2015a, p. 260, cat. 75 (Paris, Grand Palais, Galeries Nationales, 25 mars al 13 juillet 2015), e 2015b, p. 362.

51
Curti 2019.

JUAN DE CÓRDOBA, AGENTE DI VELÁZQUEZ A ROMA: UN RITRATTO, UN'AMICIZIA

FRANCESCA CURTI

1

Sul passaggio a Bolgna del pittore, cfr. Salort 1999a, p. 421.

2

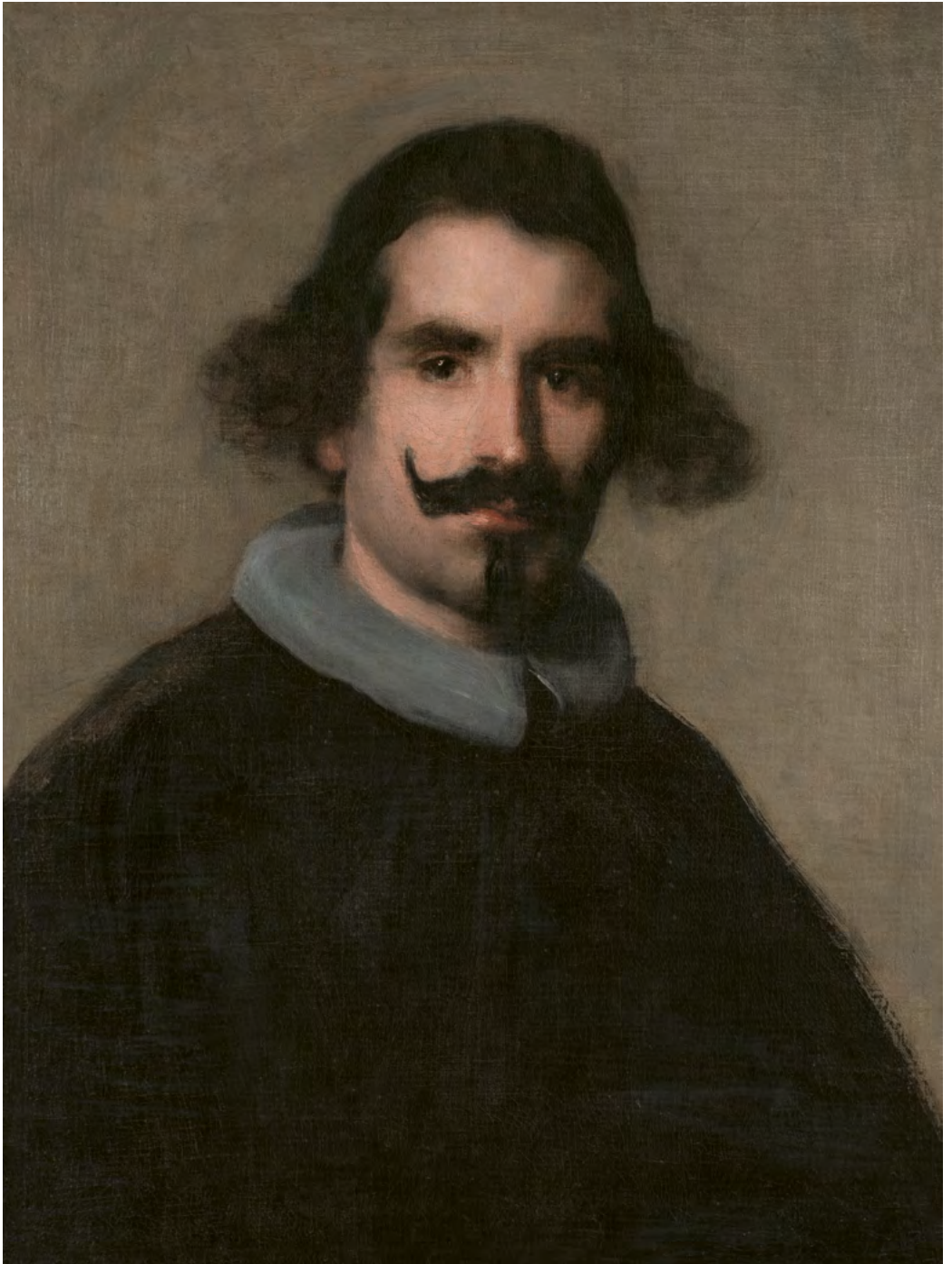
Sul secondo viaggio del pittore in Italia, cfr. Harris 1958b e 1960a; Pita Andrade 1960a e 1992; Aterido, Martín García e Pita Andrade 2000; Danesi Squarzina 2001; Salort 1999a, 1999b, 2001, 2002a e 2002b; Garín y Salort 2001b; Albl 2014.

3

In una lettera del 1646 scritta a Cassiano del Pozzo da Giulio Rospigliosi, allora residente a Madrid, si accennava al prossimo arrivo di Velázquez in Italia, cfr. Lumbroso 1875, p. 186; Salort 2002a, pp. 442-443, doc. a35. José María Luzón Nogué, che ringrazio, mi ha gentilmente segnalato e trascritto un'altra inedita missiva forse anch'essa riferentesi all'imminente arrivo del pittore savigliano in Italia, conservata presso l'Archivio di

Quando Velázquez giunse a Roma il 29 maggio 1649, dopo essere sbarcato l'11 marzo a Genova ed essere passato per Milano, Padova, Venezia e Bologna¹ trovò ad accoglierlo una città molto diversa da quella che aveva visitato vent'anni prima, durante il suo primo viaggio in Italia nel 1630: il Barocco si era imposto come linguaggio dominante e ne stava trasformando sempre di più l'aspetto urbanistico in vista del Giubileo del 1650 che avrebbe dovuto mostrare al mondo la magnificenza della fede cattolica².

Il pittore era giunto con una missione non facile forse già progettata da qualche anno ma che si concretizzò soltanto in prossimità dell'Anno Santo³: acquistare sculture e pitture per il re di Spagna e trovare un pittore frescante italiano che fosse disposto ad andare in Spagna per decorare le nuove sale dell'Alcázar⁴. L'artista risiedette stabilmente a Roma (se si escludono i due viaggi a Napoli nella primavera del 1649 e in quella del 1650), fino al dicembre 1650 quando riprese il viaggio per il nord Italia che lo portò a fermarsi nuovamente a Modena e a Venezia prima del suo definitivo ritorno in Spagna, dove arrivò alla fine di giugno 1651. Preziose notizie sul soggiorno romano sono contenute in diverse fonti letterarie, soprattutto nella biografia del pittore scritta da Antonio



CAT. 12 DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ
(Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
Juan de Córdoba, h. 1650
Óleo sobre lienzo, 67 x 50 cm
Roma, Musei Capitolini-Pinacoteca Capitolina,
inv. PC 62

Stato di Napoli, Secretaria del Vicerè n° 143, inviata da Juan de Córdoba nel gennaio 1649 alla Segreteria del Vicerè, in cui l'agente raccomanda un amico che sta per arrivare per degli affari di cui si dovrà occupare: «Señor mío. Un amigo mio a quien debo muchas obligaciones sabiendo la merced que VM me hace, me ha pedido esta carta para que suplique a VM, como lo hago, se sirva de hacérmela de oírlo y proveer de Justicia en el negocio de que informará a VM. Asegurándole que estimaré infinito el favor que le hiciere y lo pondré con los demás que devo a VM cuya persona me guarde Dios mil años como deseo. Roma 10 de enero de 1649. Besa las manos de VM. Su mas obligado servidor Don Juan de Córdoba».

4

I pittori frescanti, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, giunsero in Spagna solo nel 1658, cfr. García Cueto 2005a; Aterido 2006.

5

Palomino 2008, pp. 37-42; Martínez 2008; Bellori 1976, p. 415; Passeri 1772, p. 214.

6

Numerosi sono stati gli apporti alla conoscenza dei viaggi in Italia del pittore, a partire dai pionieristici e già citati studi di Enriqueta Harris (Harris 1958b e 1960a), alle fondamentali scoperte documentarie di Jennifer Montagu (Montagu 1989) e di Salvador Salort Pons (Salort 1999a e 2002a) fino alle recenti preziose ricerche di Antonella Parisi (Parisi 2007a e Parisi 2007b) e di David García Cueto (García Cueto 2011a e 2011a), a cui si aggiungono quelle di chi scrive (Curti 2011, 2014, 2018 e 2019).

7

Sull'acquisizione del feudo di Piombino da parte di Ludovisi e sui dipinti spediti in dono

Palomino, in alcuni passi de *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* di Jusepe Martínez, nella vita di Alessandro Algardi a cura di Giovan Pietro Bellori, in quella di Finelli realizzata da Giovanni Battista Passeri⁵, e in una serie di documenti rinvenuti da vari studiosi nel corso dello scorso e di questo secolo, grazie ai quali è stato possibile ricostruire le frequentazioni, l'attività artistica, il contesto politico-culturale in cui si mosse il pittore a Roma, nonché l'importante sostegno ricevuto da alcuni personaggi filospagnoli per portare a termine il suo incarico⁶.

La capitale pontificia era all'epoca il centro della diplomazia spagnola: alla corte papale si giocavano le sorti dell'egemonia della corona iberica in Italia e molte casate dell'aristocrazia romana, legate a doppio filo alla Spagna da svariati interessi economici, alleanze matrimoniali e concessioni di benefici ecclesiastici e onorificenze, assicuravano il loro sostegno nelle complesse questioni politiche del palcoscenico romano sul quale si scontravano gli interessi di Spagna e Francia. Famiglie come i Colonna o i Massimo vantavano un'antica tradizione di fedeltà alla monarchia spagnola, mentre personaggi come il principe Niccolò Ludovisi, imparentato con Innocenzo X (ne che aveva sposato in terze nozze la nipote, Costanza Pamphilj), che aveva ottenuto il feudo di Piombino grazie all'intercessione della Spagna, o il cardinale Francesco Peretti, anch'esso noto esponente del partito spagnolo, si erano spesi in più occasioni per favorire il sostegno della fazione filospagnola⁷.

Non sorprende, quindi, che questi nobili, come ricorda Palomino, accolsero il pittore sivigliano aprendogli le porte dei loro palazzi, e permettendogli, come vedremo, di realizzare copie in bronzo delle sculture più famose che custodivano nelle loro splendide ville fuori Porta⁸.

Di alcune di queste frequentazioni Velázquez permise che ne rimanesse memoria fissando sulla tela i volti dei personaggi incontrati durante la sua permanenza. Oltre, infatti, ai ritratti ufficiali di Innocenzo X e delle persone del suo stretto *entourage*, come la cognata Olimpia Maidalchini (la cui effigie è riemersa recentemente sul mercato antiquario [FIG. 3]), i camerieri Ippolito Vitelleschi e Camillo Massimo (Londra, The National Trust, Kingston Lacy, Bankes Collection), il maggiordomo Cristoforo Segni (forse il quadro oggi a Kreuzlingen, coll. Kister, finito da Pietro Martire Neri), il barbiere Michelangelo Augurio e l'appena

a Filippo IV per favorirne l'ottenimento, cfr. Anselmi 2000, pp. 113-117. Sul cardinale Francesco Peretti e i suoi rapporti con la Spagna, cfr. Colomer 2004, in particolare pp. 46-48.

8

Palomino 2008, pp. 38-39.

9

Palomino 2008, p. 39. Sui ritratti eseguiti dal pittore a Roma si rimanda al saggio di Benito Navarrete Prieto, in questo volume, e a García Cueto 2021a. Sull'identificazione del ritratto di Ferdinando Brandani, cfr. Curti 2011, e Rossetti 2011. Su Girolamo Vivaldi e la sua famiglia, cfr. Curti 2018.

10

García Cueto 2021a, p. 236.

11

Palomino 2008, pp. 38-39; Harris e Colomer 1994. Com'è noto, infatti, Massimo era un appassionato di arte antica, di cui possedeva un'importante collezione, e si era formato in casa del noto antiquario Francesco Angeloni, dove conobbe anche Giovan Pietro Bellori. Era, inoltre, in rapporti con gli scultori François Duquesnoy e Alessandro Algardi, cfr. Beaven 1999 e 2010. A questo ambiente con molta probabilità era vicino anche Camillo Astalli, che con il Massimo era imparentato, dal momento che almeno dal 1645 aveva accolto come pittore di casa per decorare il palazzo di famiglia a Sambuci Giovan Angelo Catini, anch'egli amante della cultura antiquaria nonché in stretti rapporti di amicizia con Bellori e con Angeloni, del quale nel 1646 eseguì anche un ritratto, cfr. Cola 1998. Sul rapporto tra Velázquez e Massimo e sul ritratto del prelo eseguito dal pittore, cfr. Harris 1958a e 1960b.

12

Palomino 2008, pp. 38-39. Sulla questione si veda anche Colomer 2004, pp. 51-52.

eletto cardinale nepote Camillo Astalli (New York, The Hispanic Society of America [FIG. 5]), Velázquez, secondo Palomino, realizzò anche i ritratti di personaggi meno noti ma che ebbero, come vedremo, un peso determinante nello svolgimento della missione come l'allora ministro delle Componente della Dataria apostolica, Ferdinando Brandani (Madrid, Museo del Prado [FIG. 4]) e il banchiere ligure Girolamo Vivaldi⁹. Ad essi va aggiunto, sempre stando alle parole del biografo, quello della pittrice Flaminia Triunfi, recentemente identificata da David García Cueto con la nobildonna Flaminia degli Atti, moglie di Guidobaldo Triunfi, appartenente ad una famiglia originaria di Ancona di antica tradizione filospagnola¹⁰.

Sempre dal biografo spagnolo e dalle lettere rinvenute da Enriqueta Harris e José Luis Colomer sappiamo, inoltre, che con Camillo Massimo e Camillo Astalli, l'artista intrecciò legami di amicizia che andavano al di là della formale conoscenza. I due prelati, infatti, si adoperarono probabilmente non solo per facilitare a Velázquez l'ingresso presso le più importanti collezioni antiquarie romane, ma anche per fornirgli assistenza nel campo delle antichità classiche, ambito nel quale il pittore non doveva essere molto ferrato, forse dispensando consigli in materia o affiancandogli qualche erudito della raffinata cerchia culturale che frequentavano e indirizzandolo verso gli scultori e i fonditori migliori che avrebbero potuto realizzare le copie delle sculture da lui selezionate¹¹.

Tuttavia, al di là di queste accertate conoscenze, i rapporti tra Velázquez e l'aristocrazia romana nonché il reale apporto dato alla sua missione da queste importanti famiglie e da altri personaggi che, sempre stando a Palomino, favorirono il pittore alla corte pontificia, come ad esempio il cardinale Antonio Barberini, rimangono ancora tutti da indagare¹². Infatti, ad oggi sappiamo che l'aiuto concreto per la buona riuscita del suo incarico fu piuttosto offerto al pittore da una ben organizzata rete di agenti che lavoravano a vario titolo per la corona spagnola e che sembra avessero già pianificato per tempo il soggiorno del pittore a Roma. A quell'epoca nella città pontificia era presente un numero consistente di intermediari che svolgevano la loro attività o per i privati o per la monarchia spagnola soprattutto nell'ambito della curia, adoperandosi per l'ottenimento di brevi e bolle pontificie necessari per l'acquisizione di benefici, permessi o licenze da parte del

pontefice, come ad esempio dispense matrimoniali, richieste di erezione di cappellanie etc.¹³. Si trattava di incarichi delicati che muovevano un grosso giro di denaro, poiché sia la perorazione della causa sia l'emissione della comunicazione ufficiale da parte della Curia erano soggette a pagamento che, in quest'ultimo caso, veniva stabilito dall'ufficio della Dataria apostolica.

A queste figure di procuratori apparteneva anche Juan de Córdoba, personaggio rivelatosi, sulla base degli ultimi studi, fondamentale per la riuscita della missione di Velázquez in Italia, il cui ritratto di mano di Velázquez conservato ai Musei Capitolini di Roma è stato di recente identificato da chi scrive¹⁴ [CAT. 12]. Questi, infatti, sin dall'arrivo del pittore, prese in carico l'intera gestione della faccenda, occupandosi di ogni aspetto riguardante il suo soggiorno. Nello svolgimento dell'impegno fu probabilmente supportato dall'amico Ferdinando Brandani, anch'egli in rapporto diretto con la corona spagnola, per la quale prestava i suoi servizi al pari di Córdoba sebbene non come agente ufficiale ma piuttosto come referente fidato per questioni diplomatiche. Brandani, infatti, proveniva da una famiglia di origini portoghesi stabilitasi a Roma alla fine del Cinquecento, dedita all'attività bancaria e al commercio di legname e di suppellettili di lusso, che si era da tempo inserita tra le fila della piccola nobiltà capitolina grazie all'abilità di Ferdinando, che fu eletto per due volte conservatore di Campidoglio nel 1634 e nel 1637 e di suo padre Giovanni, gentiluomo del cardinale Alessandro Peretti Montalto¹⁵. Ferdinando, inoltre, si era specializzato nel commercio tra Roma, la Spagna e il Portogallo di oggetti d'arte, soprattutto dipinti, avviando una collaborazione con i pittori Angelo Caroselli e Mario Balassi, e vantando una profonda conoscenza del mercato artistico romano, di cui beneficiava anche Córdoba che si rivolgeva a lui per consigli in merito, come nel caso degli arazzi provenienti dalla collezione del defunto cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia che egli acquistò per conto del viceré di Napoli Juan Alfonso Enríquez de Cabrera su suggerimento di Brandani¹⁶. Ma, come ha ben ricostruito Antonella Parisi, il legame tra i due non si limitava al servizio prestato per la corona spagnola ma coinvolgeva investimenti finanziari e operazioni speculative comuni in un complesso intreccio di relazioni familiari ed interessi economici¹⁷. La loro, infatti, era un'amicizia di lunga data che risaliva ai tempi in cui era attivo a Roma sin dal suo arrivo in 1604¹⁸, lo zio di Córdoba, Juan Rubio

13

Sull'argomento si vedano gli ottimi studi di Díaz Rodríguez 2016a, 2016b, 2016c e 2020.

14

Curti 2019. Sulla figura di Juan de Córdoba e sulla sua importanza per la missione di Velázquez, cfr. Montagu 1989; Salort 1999a e 2002a; Parisi 2007a; Curti 2011 e 2014.

15

Curti 2011.

16

Curti 2011, pp. 55-56; Parisi 2007a, pp. 104-105.

17

Parisi 2007a, pp. 107-108.

18

Data da lui dichiarata nel suo testamento, cfr. María del Carmen Alonso Rodríguez in questo volume.

19
Rubio dovette forse avere un ruolo nell'ambito dell'allestimento pittorico del Buen Retiro, cfr. Anselmi 2000, pp. 114-115.

20
Parisi 2007a, p. 104, e Parisi in questo volume.

21
Díaz Rodríguez 2019a, p. 40. Sulla figura di Juan Rubio de Herrera, cfr. Anselmi 2000, pp. 113-116; Parisi 2007a, pp. 100-101; García Cueto 2011a, pp. 177-178; Díaz Rodríguez 2016a, p. 69, 2016b, p. 73, 2016c, pp. 212-213, e 2020, pp. 195-198, e il saggio di María del Carmen Alonso Rodríguez in questo volume.

22
García Cueto 2011a, p. 178. Sulla questione dei rapporti tra la Curia pontificia e gli agenti di origine ebraica, cfr. Díaz Rodríguez 2016d, e l'interessante lavoro di James W. Nelson Novoa (2014), che ringrazio per i suggerimenti e gli scambi d'idee.

23
Anselmi 2000, pp. 113-116; Parisi 2007a, pp. 100-101, e María del Carmen Alonso Rodríguez in questo volume.

24
Parisi 2007a, p. 102. Sull'attività di Córdoba al fianco dello zio sin dagli anni Trenta, cfr. García Cueto 2011a, p. 178.

25
D'Amelia 2008, pp. 65-68; Curti 2011, p. 57. Ferdinando Brandani, un anno dopo la partenza di Velázquez da Roma, fu coinvolto in uno scandalo di grandi proporzioni che coinvolse i vertici della Dataria apostolica e che si concluse con l'esecuzione del sottodatarario Francesco Canonici detto il Mascambruno e con la sua deportazione alle galere pontificie di Civitavecchia; cfr. D'Amelia 2007, pp. 223-334;

de Herrera, che rivestì fino alla morte nel 1641 l'incarico di agente della corona per i regni di Napoli, di Sicilia e per il ducato di Milano, venendo reclutato in più occasioni per acquisti di opere d'arte per conto del re e dei viceré Monterrey e Medina de las Torres¹⁹. Lo stretto rapporto intercorso tra le due famiglie, che abitavano entrambe nel rione Parione a poca distanza l'uno dall'altra²⁰, era probabilmente dovuto ad una comune origine ebraica —accertata con sicurezza nel caso di Juan e dello zio, appartenenti ad una famiglia neofita di argentieri originaria di Córdoba²¹— che fu forse la causa del trasferimento di Rubio nella città pontificia, dove trovavano rifugio molti cristiani nuovi che, perseguitati in patria, venivano poi assoldati per le loro capacità come agenti dagli stessi governi dai quali erano fuggiti, riuscendo spesso in questo modo a ricostruirsi una fortuna economica e una nuova rispettabilità²².

Come si evince dal testamento dello zio, Juan de Córdoba era il primogenito del fratello di Rubio, Andrés, che gestiva in Spagna la «compañía» di famiglia, insieme all'altro figlio Alonso²³. Nato forse intorno al 1610, Juan raggiunse Rubio in giovane età per aiutarlo negli incarichi che gli venivano affidati e per imparare il mestiere, che aveva iniziato a svolgere, subentrando allo zio, già prima della sua morte, come attesta la lapide dedicatagli dal nipote, in cui si apprende che all'epoca Córdoba, oltre ad essere investito del titolo di *canonicus Carthaginensis*, era già agente della corona spagnola e del viceregno di Napoli per gli affari nella curia pontificia²⁴, per la gestione dei quali almeno dal 1643 poté senz'altro contare sull'interessamento diretto di Brandani. Questi, infatti, in quell'anno divenne ministro delle Componente della Dataria, acquistando, grazie anche all'intercessione della corona spagnola, uno degli uffici di maggior prestigio e più strategicamente rilevanti della curia soprattutto, come accennato, per gli agenti che, come Córdoba, dovevano perorare le cause dei loro clienti in patria: per le sue mani, infatti, passavano tutte le richieste di concessione di benefici e grazie del mondo cattolico, perché a lui era affidato l'incarico di stabilire l'entità della tassa da pagare una volta ottenuto ciò che si era richiesto e di verificare l'esecuzione del pagamento²⁵.

Mentre per Ferdinando Brandani non sappiamo con certezza che ruolo abbia svolto nella missione di Velázquez, anche se si può ipotizzare che, per la sua esperienza nel mercato dell'arte, abbia seguito da vicino sia Córdoba che Velázquez, con il quale era entrato in una qualche forma di familiarità, come testimonia

d'altronde anche il ritratto del Prado, per quanto riguarda Juan de Córdoba, invece, grazie ai documenti notarili ritrovati presso l'Archivio di Stato di Roma, è stato possibile accertare che egli pianificò nel dettaglio sia l'organizzazione del soggiorno sia la gestione di tutti le questioni riguardanti la realizzazione delle copie delle sculture selezionate da Velázquez per il re. A lui, infatti, si deve la scelta del notaio dell'ufficio 32 della curia del cardinal Vicario, che rogò tutti i contratti sia ufficiali che personali del pittore. Tale scelta era probabilmente dovuta a motivi pratici dal momento che questo notaio aveva l'ufficio nel rione Parione, a pochi passi dall'abitazione di Córdoba sita nell'odierna via di Parione. Infatti, sin dal primo contratto stipulato il 13 dicembre 1649 dall'artista con i fonditori Giovan Pietro del Duca e Cesare Sebastiani per la realizzazione delle copie in bronzo del *Germanico*, del *Discobolo* e del *Fauno* si intuisce la fiducia accordatagli da Velázquez, che lo autorizzò ad occuparsi in sua assenza della gestione riguardante l'acquisto e la realizzazione delle statue²⁶. L'importanza del ruolo rivestito da Córdoba si rileva anche dal fatto che questo atto, come quasi tutti i successivi, vennero rogati in casa sua, dove probabilmente anche Velázquez abitava prima di prendere in affitto il 27 aprile 1651, sempre tramite l'interessamento dell'agente spagnolo, un'abitazione nel Collegio Nardini²⁷, a due passi dall'abitazione di Juan [FIG. 25].

A distanza di pochi giorni dal contratto con Del Duca e Sebastiani, il 29 dicembre 1649, Velázquez e Córdoba ne stipularono un altro con Girolamo Ferreri per la realizzazione di altre tre copie in gesso degli originali romani appartenenti alla collezione Borghese, il *Gladiatore*, il *Fauno con Bacco bambino* [CAT. 15 e 16] e l'*Ermafrodita*, a cui seguì nel gennaio dell'anno successivo l'accordo del pittore con Matteo Bonucelli per l'esecuzione di dodici leoni in bronzo, e in aprile quello con Orazio Albrizio per le copie in gesso delle sculture conservate nel giardino del Belvedere, il *Nilo*, l'*Apollo* e l'*Antinoo*²⁸.

A novembre del 1650, infine, risale l'ultimo atto notarile del pittore riguardante la libertà concessa al suo schiavo Juan de Pareja come ricompensa dei servizi prestati²⁹.

Come stabilito, alla partenza di Velázquez da Roma nel dicembre 1650, Córdoba prese su di sé l'onere della conclusione della missione, prendendo accordi per il trasporto via mare delle sculture realizzate, commissionando ad agosto del 1651 a Cesare

Curti 2011, pp. 60-62. Per approfondimenti sui rapporti tra la famiglia Brandani e Córdoba, a cui l'agente lasciò tutti i suoi beni, cfr. Curti 2011 e 2014.

26

Montagu 1989, pp. 225-226; Salort 2002a, pp. 444-446, doc. a46; Parisi 2007b, pp. 351-352, doc. 1. Per approfondimenti sulle sculture commissionate da Velázquez durante la missione si rimanda all'importante studio di Luzón Nogué (2007b), e il saggio del medesimo autore in questo volume.

27

Salort 2002a, p. 449, doc. a57; Parisi 2007b, pp. 355, doc. 5. Sul Collegio Nardini, si veda Parisi in questo volume.

28

Salort 2002a, p. 450, doc. a60; Parisi 2007b, p. 356, doc. 6.

29

Montagu 1983; Salort 2002a, p. 454, doc. a73.

Sebastiani una copia del *Laocoonte*, a Matteo Bonucelli nel novembre 1651 l'indoratura dei leoni in bronzo sotto la supervisione di Giuliano Finelli, e ad aprile del 1652 le copie dell'*Ermafrodita* e della *Venere Borghese*³⁰. Si occupò, inoltre, personalmente anche della commissione ad Alessandro Algardi degli alari in bronzo per conto del re, oltre al saldo di tutti i debiti contratti³¹.

Infatti, anche la responsabilità dell'intera gestione finanziaria in merito alle sculture spettò sin dall'inizio totalmente a Córdoba, il quale tenne la contabilità del denaro a disposizione, che veniva emesso dal conte de Oñate da Napoli direttamente all'agente spagnolo, spendendosi in più occasioni per sollecitare il viceré ad elargire altri fondi non essendo sufficienti quelli già inviati per completare la missione. Come emerso, infatti, da un mandato di pagamento eseguito dal conte Oñate in data 14 novembre 1650, nonostante Córdoba avesse ricevuto la somma di 3 300 ducati «per le spese delle opere che costì si fanno per servitio di Sua Maestà a carico de Diego Velasques de Silva ayuda de Camera di Sua Maestà»³², poco più di un mese dopo il 22 dicembre si rivolgeva di nuovo al segretario del viceré, Gregorio Romero de Morales, per chiedere l'invio di altro denaro perché con quello arrivato era riuscito a pagare solo i debiti progressi³³.

Il mandato è di notevole interesse perché chiarisce il ruolo svolto da un altro personaggio di cui Palomino afferma che Velázquez eseguì il ritratto, il già citato Girolamo Vivaldi. In esso si indica che la somma era stata inviata da Napoli per conto del viceré dal banchiere Giovanni Battista Mari ed era arrivata a Córdoba per il tramite del banco di Marco Vivaldi, che all'inizio del 1650 aveva rilevato l'attività del suo parente Girolamo. Come si è potuto accertare i Vivaldi, appartenenti ad una famiglia originaria di Taggia, in provincia di Imperia, erano tra i maggiori finanziatori di Filippo IV, che si indebitò a tal punto con loro da essere costretto a cedergli in cambio diverse proprietà in Sardegna. Infatti, Giovanni Battista Mari gestiva la filiale napoletana del banco Vivaldi, che aveva la sua sede principale a Roma. Altre filiali erano posizionate nelle zone più strategiche d'Europa: la più importante era a Madrid, ma ve ne erano anche a Palermo, a Genova, a Milano e nelle Fiandre. La potente famiglia ligure, inoltre, si era assicurata l'appalto dell'ufficio della conservazione dei sigilli della cancelleria del regio collaterale di Napoli esistente in Spagna nonché l'amministrazione della Tesoreria provinciale della Camera

30
Salort 2002a, p. 459, doc. a93, pp. 461-468, docc. a107-108, 110-112, 114-115, 118-123; Parisi 2007b, pp. 356-366, docc. 7-22.

31
Per la storia della committenza degli alari, cfr. Bellori 1976, p. 415; Passeri 1772, p. 214; Harris e Colomer 1994; García Cueto 2005b e 2011b; Cruz Yábar 2017, in particolare pp. 124-138. In segno di riconoscenza, Córdoba ricevette da Algardi per legato testamentario «li modelli delli capofochi fatti per sua Maestà Cattolica», cfr. Montagu 1985, vol. I, pp. 231-232.

32
Curti 2018, p. 71.

33
Minguito Palomares 1999, in particolare pp. 309-310.

Apostolica, muovendo un enorme giro di affari e di denaro tra la Spagna, il vicereame di Napoli e Roma³⁴.

In questo senso è logico ipotizzare che Córdoba e il ministro delle Componente, Brandani, avessero intrecciato stretti rapporti con i Vivaldi ben prima dell'arrivo di Velázquez a Roma, e che l'anziano Girolamo fosse stato per lungo tempo un referente fondamentale nella gestione delle operazioni finanziarie che sottostavano alle attività nella curia pontificia in cui erano implicati a vario titolo sia Córdoba che Brandani per conto della corona spagnola.

Nel corso dell'anno e mezzo che Córdoba trascorse insieme al pittore, dovette crearsi tra loro anche un rapporto di sincera amicizia, come testimonia il *Ritratto di donna* donato da Velázquez all'agente —che reputava il dipinto il più prezioso della sua pur ricca collezione tanto da lasciarlo per legato testamentario al suo «amatissimo padrone», il cardinale Carlo Francesco Pio³⁵ [FIG. 22]— e una serie di documenti che attestano che le relazioni tra i due non si interruppero dopo la partenza del pittore sivigliano da Roma. Nel 1652, infatti, Córdoba scrisse a Velázquez proponendo l'acquisto di alcuni vasi in porfido per il re, e nello stesso anno, come ha reso noto García Cueto, elesse il maestro sivigliano suo procuratore davanti al Consiglio reale per il disbrigo di alcuni suoi affari riguardanti benefici ecclesiastici di cui godeva in Spagna, richiedendo, inoltre, alla morte dell'artista nel 1660 la restituzione agli eredi di alcune somme di denaro per questioni in sospeso tra loro³⁶.

È possibile che la sintonia che si era creata tra Velázquez e Córdoba fosse dovuta in parte anche alla personalità dell'agente che doveva essere abbastanza carismatica: egli, infatti, era senz'altro in possesso di riconosciute abilità diplomatiche e di una rilevante capacità di muoversi negli ambienti dell'aristocrazia romana soprattutto ovviamente filospagnola, come testimoniano, ad esempio, gli stretti rapporti personali che lo legavano al cardinale Carlo Francesco Pio di Savoia (la cui famiglia era notoriamente vicina alla corona), emersi dalla lettura del testamento, ma doveva anche essere dotato di un carattere affabile e incline ai piaceri della vita.

Come apprendiamo, infatti, da un'inedita lettera scritta in data 30 gennaio 1671 dal cardinale Vitaliano Visconti, all'epoca arcivescovo di Monreale, in risposta ad una missiva spedita da uno dei più cari amici dell'agente, il canonico trevigiano Camillo dal

34

Curti 2018, pp. 69-71.

35

Córdoba possedeva una collezione di tutto rispetto, con opere di Francesco Albani, Scarsellino, Angelo Caroselli, Luca Cambiaso, cfr. Curti 2014.

36

García Cueto 2011a, pp. 179-180. Sulla questione si veda il saggio di María del Carmen Alonso Rodríguez in questo volume. Sui vasi in porfido, si veda Pita Andrade 1960b, in particolare p. 404; Cruz Yábar 2017, pp. 121-124.

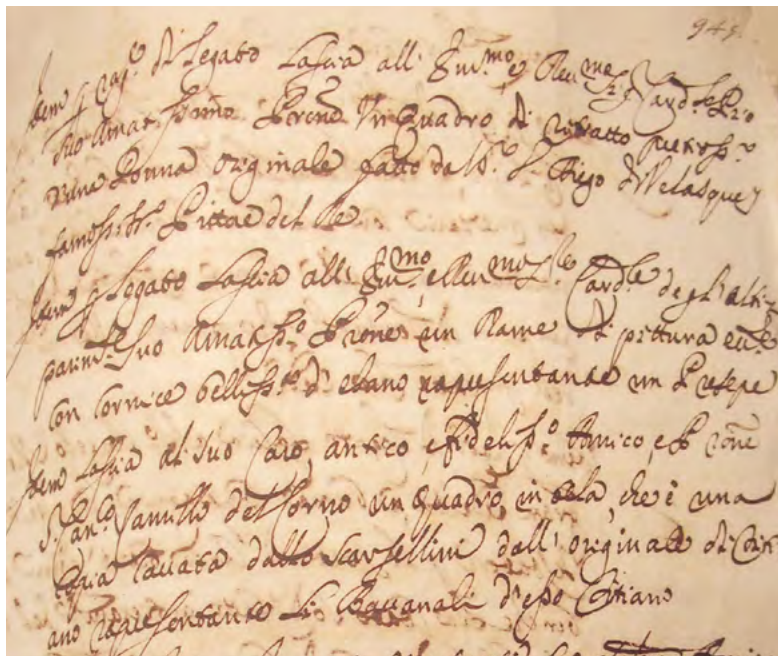


FIG. 22

Particolare del testamento di Juan de Córdoba, rogato a Roma il 23 dicembre 1670, con il lascito al cardinale Pio del «ritratto pretiosissimo di una donna originale fatto dal signor don Diego Velasquez famosissimo pittore del Re», Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, uff. 33, vol. 274, c. 945r

Corno, anch'egli gravitante nell'entourage del cardinale Pio, il prelado, commentando la notizia della morte di Córdoba, avvenuta poco più di un mese prima, dopo il 24 dicembre 1670, ricorda di come questi, in effetti, non fosse più in grado di sopportare cure invasive, come i salassi, perché il suo fisico era già molto provato a causa delli «disordini con donne», cioè essendo già affetto probabilmente da qualche malattia venerea provocata da uno stile di vita disinvolto³⁷.

Lontano dalla rigida etichetta di corte, è probabile che Velázquez si sia lasciato coinvolgere dalle abitudini libertine di Córdoba e dalle occasioni di divertimento che la città, con i suoi riti sacri e profani e i festeggiamenti per il giubileo, poteva offrire, e che sia, quindi, da individuare in questo contesto la nascita della relazione del pittore con una donna sconosciuta, da cui ebbe un figlio di nome Antonio.

Forse il volto della misteriosa amante del pittore potrebbe essere stato raffigurato da Velázquez nel *Ritratto di donna* regalato a Córdoba, poi passato alla famiglia Pio, ed, infine purtroppo disperso. L'opera, infatti, rimase nella collezione Pio fino al 1750, quando il principe Gilberto avanzò formale richiesta a Benedetto XIV per avere la licenza di esportazione dell'intera collezione a Madrid, dove ormai risiedeva stabilmente la famiglia; richiesta che gli venne accordata a patto di trattenere a Roma alcuni quadri per la nascente raccolta pittorica del Campidoglio, l'attuale Pinacoteca Capitolina. In quell'occasione, i quadri furono selezionati

37
Biblioteca Ambrosiana, Archivio Pio Falcò, sezione II, busta 1: «il corpo non ammetteva sanguigne tanto copiose massime con esser egli indebitato delli disordini con donne».

dal cardinale Silvio Valenti Gonzaga, all'epoca camerlengo, che ne scelse 126 per il Campidoglio, tenendo per sé alcuni dipinti da destinare alla sua quadreria personale, tra cui il *Ritratto* di mano di Velázquez. Alla morte del porporato, del dipinto si hanno notizie solo fino al 1777, quando risulta ancora in possesso degli eredi, dopo di che se ne perdono le tracce³⁸.

Se l'identità della donna rimane ancora un mistero, per quanto riguarda il destino del piccolo Antonio si ha qualche notizia in più. Anche in questo caso, infatti, fu Córdoba, su richiesta del pittore, ad occuparsi del bambino, sottraendolo ai maltrattamenti a cui era stato sottoposto dalla sua nutrice, Marta Montanini.

Ma il *Ritratto di donna* non fu l'unico dono che Velázquez elargì nei confronti del suo amico, perché, lo ritrasse anche nel già citato dipinto dei Musei Capitolini, sebbene Palomino non lo annoveri tra quelli esplicitamente eseguiti dal pittore a Roma. Di quest'opera di cui non si conosceva l'identità dell'effigiato, si avevano notizie solo a partire dal Settecento, quando risulta registrata nell'inventario dei beni di Francesco Pio di Savoia stilato il 23 marzo 1724, come un «Ritratto di uno spagnolo vestito di nero con collaro, in tela con cornice dorata alto palmi 4 e largo 3 1/4»³⁹. Anch'essa, come il *Ritratto di donna*, rimase nella collezione Pio fino alla metà del Settecento, quando a seguito della richiesta della licenza di esportazione in Spagna, fu scelta da Valenti Gonzaga per i Musei Capitolini. Infatti, nell'elenco allegato all'atto di vendita dei dipinti a favore di Benedetto XIV, il dipinto è descritto come «Un quadro di misura di 3 palmi per alto, rappresentante un ritratto con baffi neri originale di Diego Velasco [...]»⁴⁰.

Grazie ad alcuni documenti riguardanti l'eredità dell'altro fraterno amico di Córdoba, il citato Camillo dal Corno, è stato possibile ricostruire la storia del dipinto prima del suo ingresso alla fine del Seicento nella collezione Pio⁴¹. Come si evince, infatti, dall'inventario dei suoi beni redatto il 17 febbraio 1680, Dal Corno possedeva, oltre ad un cospicuo nucleo di opere di autori quali Paolo Veronese, Tiziano, Tintoretto, Giovanni Lanfranco, Salvatore Rosa e Guido Reni, anche un ritratto in «tela da testa» di Juan de Córdoba —donatogli probabilmente dall'agente spagnolo in segno di amicizia— che lasciò anche lui in eredità al cardinale Pio insieme a tutti i suoi beni in Roma⁴². Il dipinto, descritto come «Un ritratto di don Giovanni di Córdoba di Diego Velasquez» e valutato venti scudi nella perizia che il prelado ordinò ai

38

Curti 2014, pp. 368-370.

39

Guarino 1994b, p. 123, n. 165.

40

Guarino 1991, p. 61, n. 107. Per la storia critica del dipinto, dopo l'ingresso ai Musei Capitolini, si rimanda al saggio di Federica Papi in questo volume.

41

Per approfondimenti su Camillo dal Corno, i suoi rapporti con Córdoba, e la sua collezione, cfr. Curti 2019.

42

Curti 2019, pp. 312-313.

pittori Giovanni Maria Mariani e Giuseppe Ghezzi⁴³, è registrato anche nell'inventario *post mortem* del cardinale Pio pubblicato da Luigi Spezzaferro nel 2009, come «Un quadro in tela di ritratti vi è l'effigie di don Giovanni de Cordua cornice tutta dorata»⁴⁴, solo che, non essendoci indicato il nome del pittore e essendosi persa la memoria dell'identità di Juan de Córdoba, esso non era mai stato collegato al ritratto ancora presente nella collezione Pio nel Settecento e selezionato dal cardinale Valenti Gonzaga per i Musei Capitolini. A distanza di più di trecento anni, quindi, dobbiamo ringraziare l'intuito e la *connoisseurship* del colto porporato che scelse quest'opera per renderla fruibile al pubblico, permettendoci così non solo di ammirare uno dei capolavori più suggestivi dell'arte del pittore savigliano, ma anche di conoscere il volto del principale protagonista, suo malgrado, della riuscita della missione di Velázquez, del quale seppe conquistarsi la stima e l'amicizia.

43

Ibid., p. 313.

44

Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da L. Spezzaferro, a cura di A. Giammaria, Pisa, 2009, pp. 451-476. L'inventario è stato trascritto da Luigi Spezzaferro, nell'ambito del progetto dal lui ideato *Archivio del collezionismo romano*, in [www.collezionismoromano.sns.it/Pio di Savoia Carlo/Inventario/n. 589](http://www.collezionismoromano.sns.it/Pio%20di%20Savoia%20Carlo/Inventario/n.589). Esso si trova anche in www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html.

«ILLUSTRISSIMO
SIGNOR DON GIOVANNI
DI CORDUBA ERRERA»
AGENTE A ROMA PER LA
CORONA SPAGNOLA

ANTONELLA PARISI

L'occasione per compiere una indagine su Juan de Córdoba Herrera (h. 1610-1670), agente a Roma per la corona spagnola, è stata offerta a chi scrive dalla mostra *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*¹. Era necessario, in vista del progetto, predisporre un apparato documentario che presentasse le carte notarili, conservate presso l'Archivio di Stato di Roma, relative al secondo viaggio in Italia del pittore sivigliano (1649-1651), documenti già noti alla critica ma che era utile revisionare e trascrivere integralmente secondo dei criteri di edizione certi². Ebbene, l'analisi di questo straordinario patrimonio documentario ha consentito di ritornare sui protocolli dei notai romani già sondati dagli studiosi e di sottoporli ad una più attenta analisi. Da tale lavoro è uscito materiale inedito sull'agente spagnolo, un personaggio che rimaneva per molti versi ancora in ombra, nonostante avesse avuto un ruolo nodale nella missione di Velázquez in Italia, finalizzata all'acquisto di pitture e di statue per le nuove sale dell'Alcázar reale. Fu lui, infatti, ad affiancare il pittore durante il suo soggiorno a Roma, iniziato nel maggio del 1649, introducendolo nella cerchia delle élites curiali e nobiliari, presentandolo agli artisti e alle maestranze, e occupandosi di diversi aspetti tecnici e logistici dell'operazione; e fu sem-

¹
Curata da José María Luzón Nogué, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dicembre 2007-febbraio 2008; cfr. Luzón Nogué 2007a.

²
Parisi 2007a, e 2007b.

pre lui a proseguire la missione portandola a effetto, dopo la partenza di Velázquez da Roma, sopraggiunta alla fine del 1650. La ricerca ha consentito di delineare una figura rappresentata a tutto tondo, un agente che operava nella città dei papi per la corona spagnola, ma anche per una più ampia clientela, laica e religiosa, italiana e spagnola, perfettamente integrato nella rete sociale ed economica locale, con addentellati sia negli ambienti elevati della corte e della famiglia pontificia che in quelli più bassi dei falegnami e dei noleggiatori di barche. Il nostro quadro, così delineato —nel quale si muove, come attore comprimario, anche il ricco banchiere Ferdinando Brandani, amico dell'agente e forse del pittore— negli anni a seguire si è andato precisando ed ampliando, grazie alla scoperta di nuovi documenti. Dati inediti sono emersi, ad esempio, dalle ricerche di David García Cueto sugli interessi economici che Juan de Córdoba coltivava in madrepatria e sulla sua corrispondenza con Velázquez dopo il ritorno in Spagna del pittore³. Ma sono le ricerche di Francesca Curti, centrate sulla ricostruzione del *milieu* in cui si muoveva l'agente, dove interessi politici, economici e soprattutto artistici si fondono a costituire un unico filo indistricabile, ad aver prodotto i risultati più interessanti⁴: un ambito questo dove trovano posto molte novità, nel cui numero si pone la proposta di identificazione del ritratto di Juan de Córdoba realizzato da Velázquez col dipinto dei Musei Capitolini già ritenuto dalla critica un autoritratto del pittore⁵ [CAT. 12].

Il materiale documentario oggetto della nostra revisione, scoperto da Jennifer Montagu e pubblicato, con l'aggiunta di altre carte inedite, da Salvador Salort Pons⁶, è costituito in buona parte dai contratti di commissione sottoscritti da Velázquez e dal suo agente per la realizzazione dei calchi in gesso e delle copie in bronzo delle sculture antiche più famose conservate nelle collezioni romane, una lunga lista di capolavori comprendente il *Laocoonte*, l'*Arianna dormiente* e l'*Apollo del Belvedere*, l'*Ercole* e la *Flora Farnese*, l'*Ermafrodito* e l'*Ares Borghese* [CAT. 13-17]. Gli atti notarili non venivano redatti nello studio del notaio ma nella casa di Juan de Córdoba, che era posta nei pressi di piazza Navona, sulla strada che dal Pasquino andava verso San Tommaso in Parione, oggi via del Governo Vecchio, all'angolo con l'attuale vicolo della Cancelleria⁷, alla presenza di diversi testimoni, tra i quali anche il servo del pittore savigliano, Juan de Pareja. La missione di Velázquez per il re Filippo IV non poteva fallire, richiedeva la certezza che tutto

3
García Cueto 2011a.

4
Per un quadro generale dei risultati delle indagini e della bibliografia si rimanda al saggio di Francesca Curti in questo volume.

5
Curti 2019. L'ipotesi era stata già ventilata da Kientz 2015a, p. 260.

6
Montagu 1989; Salort 1999a, e 2002a, pp. 437-475.

7
Il contratto di affitto della casa, sottoscritto dallo zio dell'agente, Juan Rubio de Herrera, il 26 gennaio 1633, la colloca «in via Parionis et conspectu domus perillustrium dominorum de Glorieris». Cfr. Parisi 2007a, p. 104, n. 63.

andasse secondo i piani e per questo gli accordi furono sottoscritti alla presenza di un ufficiale pubblico che ne garantisse il rispetto. Gli atti sono redatti dai notai del Tribunale del cardinale vicario, in un arco di tempo compreso tra il 1649 e il 1657. Nelle carte troviamo anche la registrazione di documenti di natura personale del pittore, come la «Donatio libertatis» concessa a Juan de Pareja il 23 novembre 1650, e la «Restitutio» del figlio naturale di Velázquez, Antonio, da parte di Marta, forse la madre del bambino, datata 13 novembre 1652, vicenda che seguì lo stesso Juan de Córdoba, tramite un procuratore, dopo il ritorno in patria del pittore⁸. Buona parte della documentazione, tuttavia è costituita da «obligaciones», atti con cui i maestri formatori e fonditori si impegnano a produrre le copie secondo le prescrizioni indicate, e da «quietantiae», le ricevute di pagamento dei compensi. Velázquez stipulò personalmente quattro dei contratti a noi noti per la realizzazione delle sculture, tra il dicembre del 1649 e l'aprile del 1650. Il primo atto si data al 13 dicembre 1649, quando Giovanni Pietro del Duca e Cesare Sebastiani, uniti in società, si impegnano col pittore sivigliano a realizzare le copie in bronzo di tre sculture in marmo appartenenti alle collezioni Peretti Montalto, Caetani e Vitelleschi [FIG. 23]. È qui che compare per la prima volta nelle carte, nelle vesti di procuratore, *Don Giovanni di Corduba*, al quale il pittore sivigliano concede formalmente «amplissima facoltà in sua assenza di vedere e rivedere l'infrascritte statue, e cose, quelle ricevere accettare, quietare, pagare, e far tutte quelle cose che esso Signor Diego puole, o potrà fare in vigor del presente instrumento»⁹. Altri maestri incaricati dal pittore in questi mesi sono Girolamo Ferreri, che dovrà copiare le sculture del principe Borghese (lo stesso artefice sarà poi inviato a Madrid a perfezionare i lavori avviati a Roma), Orazio Albrizio cui spetteranno i calchi dei marmi della collezione papale al Belvedere e Matteo Bonucelli (o Bonarelli), destinatario della commissione più impegnativa, quella per la realizzazione di dodici leoni in bronzo dorato. Dopo la partenza di Velázquez, sul finire del 1650, Juan de Córdoba prese in mano la gestione dell'affare, dedicandosi non solo ad attività di tipo pratico come il pagamento dei compensi, la sottoscrizione degli accordi con i conduttori di barche per l'invio dei lavori in Spagna e con i falegnami per la costruzione della casse destinate a contenerli, ma occupandosi anche di un aspetto più delicato come la commissione di altre copie di antiche sculture. In questo

8

Montagu 1983.

9

Parisi 2007b, pp. 351-352, doc. n. 1.

FIG. 23
Satiro della Collezione Caetani
 copia in bronzo
 Madrid, Palazzo Reale. Sala del
 Trono. Patrimonio Nacional,
 inv. 1001039



caso, i contratti con i maestri formatori contemplano la clausola che il giudizio finale sul lavoro spetti ad un esperto, che fu, tra gli altri, lo scultore Giuliano Finelli (h. 1601/2-1653), un allievo di Gian Lorenzo Bernini, inviato appositamente da Napoli dal viceré. Evidenziamo questo dato perché è utile per misurare le competenze dell'agente spagnolo, che evidentemente nella fase finale della consegna delle opere doveva affidarsi ad altri per esprimere una valutazione tecnica, anche se, come molti elementi hanno provato, non era certo inesperto d'arte.

Quando l'agente incontrò Velázquez doveva avere circa quarant'anni e una certa esperienza maturata negli affari, il pittore allora ne contava invece cinquanta. Nato a Córdoba da Andrés Rubio de Herrera, era giunto a Roma, in data imprecisata —di certo prima del 1535, quando il suo nome compare in un contratto come testimone¹⁰— al seguito dello zio, il fratello del padre, Juan Rubio de Herrera (1579-1641), che era clerico, teologo, giurista, ma soprattutto agente della corona spagnola presso la corte papale. Supponiamo che anche il giovane Juan dovette ricevere —presumibilmente in patria— una formazione di tipo giuridico nella prospettiva di affiancare lo zio nella sua professione di agente e di certo godette di benefici ecclesiastici in Spagna visto che è documentata la sua qualifica di «canonicus carthaginensis». L'inserimento nel *milieu* romano dovette essere facile per lui, trovando la strada aperta dallo zio che per più di trent'anni prestò i suoi servizi ai viceré del regno di Napoli, il duca di Alcalá (1629-1631), il conte di Monterey (1631-1637) e il duca di Medina de las Torres (1637-1644). Nel suo testamento, consegnato al notaio il 4 marzo 1641, Juan Rubio nomina suo erede universale il fratello Andrés, e, in seconda battuta, i due nipoti, Juan, al quale andranno i due terzi dei suoi beni, e Alonso, a cui lascia la restante parte¹¹. Di Juan dice che «es el major, y se alla cerca de mi persona de p.n.te [presente], y de muchos años continuos à esta parte en Roma acompañando mi persona, y ajudando, y ayudándome como buen hijo de su padre». Alonso invece «está en España assistiendo ala Compañía, y servicio de su padre». A entrambi proibisce di «casar se ellos y sus successores con mujeres que no tengan la qualida bastante de nobleça y limpieça». Juan Rubio chiude il testamento esprimendo il desiderio che il nipote, dopo la sua morte, faccia ritorno in Spagna alla casa del padre, evento che, come si sa, non ebbe luogo visto che morì a Roma nel dicembre del 1670 ed ebbe sepoltura accanto allo zio, nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli¹². Dall'augurio di Juan Rubio deduciamo che zio e nipote non si erano definitivamente radicati nella città dei papi, un aspetto questo che emerge anche dalla scelta di non acquistare l'abitazione in Parione (di certo le risorse per farlo non mancavano), ma di tenerla a titolo di locazione (la casa era di Giulio Gironi romano, documentato nel 1647 come conservatore di Roma), condizione di contratto transitorio che Juan de Córdoba mantenne fino alla sua fine dei suoi giorni come se il ritorno in patria fosse sempre

10

García Cueto 2011a, p. 178.

11

Anselmi 2000.

12

L'epitaffio dedicato da Juan de Córdoba allo zio si conserva oggi presso la chiesa di Santa Maria in Monserrato, in un vano che collega il cortile alla chiesa [FIG. 31]. Cfr. Parisi 2007a, pp. 102-103. Si segnala che il testo dell'iscrizione fu registrato dal notaio *Jacobus Morer* il 10 luglio 1646 (Archivio Storico Capitolino [ASC], Archivio Generale Urbano, Sezione I, vol. 524, *sub anno* 1646, c. 168r-v): dal documento desumiamo che Juan Rubio morì il 5 marzo e non il 6 come indicato nel testo pubblicato da Forcella e, insieme, apprendiamo che Juan de Córdoba predispose l'iscrizione cinque anni dopo la sua morte.



FIG. 24
 CASPAR VAN WITTEL
Piazza Navona, Roma, 1699
 olio su tela, 96,5 x 216 cm
 Madrid, Colección Carmen
 Thyssen-Bornemisza,
 inv. CTB.1978.83

una eventualità possibile¹³. Ignoriamo la ragione di tale scelta. Ci chiediamo se su di essa abbia potuto pesare il fatto di appartenere ad una famiglia discendente da ebrei convertiti, un aspetto questo che ha ben documentato David García Cueto, che ha anche lanciato l'ipotesi che Juan Rubio avesse lasciato Córdoba per Roma per sfuggire all'Inquisizione, forse —aggiungiamo noi— con la speranza di ritornarci in un momento migliore¹⁴.

Rimanendo sul tema dell'abitazione dell'agente, vorremmo a questo punto aprire una breve parentesi. Abbiamo il sospetto che proprio nella casa di Juan de Córdoba, posta in posizione strategica, nel cuore della Roma curiale, tra il palazzo della Cancelleria apostolica e il quartiere generale della famiglia Pamphilj in piazza Navona [FIG. 24], risiedesse Velázquez nella prima fase del suo soggiorno romano. Tale supposizione —peraltro già ventilata dal Salort Pons— trova il conforto di due indizi: il primo è che gli atti notarili sono sottoscritti dal pittore sempre nella casa dell'agente; il secondo è che è già documentata una convivenza di soggetti diversi nella medesima dimora: Juan de Córdoba, dopo la morte dello zio nel 1641, l'aveva condivisa con «Ioannes de Azevedo romanus», che il 13 novembre del 1648 (sei mesi prima dell'arrivo del pittore), nel momento di rinnovare il contratto, aveva rinunciato alla coabitazione¹⁵. Quindi la dimora, teoricamente, si prestava ad un tale regime. Rimangono oscuri i motivi per cui Velázquez, in seguito, a quasi un anno dal suo arrivo a Roma, prese in affitto una casa di proprietà del Collegio Nardini («appartamentum... continentem in se tres stantias ad unum planum cum cantina positum subtus dictum Collegium»), posta a metà strada tra l'abitazione di Juan de Córdoba e quella di Ferdinando Brandani, che abitava nei pressi della chiesa di San Biagio della Fossa, in direzione

¹³
 Cfr. *ibid.*, p. 104 e nn. 62-65.

¹⁴
 García Cueto 2011a, p. 178; Sul tema si veda il saggio di María del Carmen Alonso Rodríguez in questo volume.

¹⁵
 Cfr. Parisi 2007a, p. 104 e nn. 63-65.

della chiesa di Santa Maria della Pace¹⁶ [FIG. 25]. Cerchiamo di fare chiarezza sulla cronologia che in passato è stata fraintesa: il contratto, sottoscritto dal pittore il 27 aprile del 1650, ma efficace a partire dal 10 dello stesso mese, è della durata di soli sei mesi, un dettaglio che ci fa comprendere che il sivigliano stava meditando di lasciare Roma dopo l'estate, cedendo alle reiterate richieste del re che lo voleva a Madrid¹⁷. Ed effettivamente se il 23 novembre 1650, quando restituisce la libertà al suo schiavo davanti a un notaio, Velázquez è presente in città, il 6 dicembre successivo risulta essere ormai a Firenze, prima tappa italiana del suo viaggio di ritorno verso la Spagna¹⁸. Ignoriamo le ragioni per cui il contratto di affitto della casa prevedesse un primo periodo di subaffitto di tre mesi, quindi dal 10 aprile al 10 luglio, a favore di un altro soggetto, un certo «Domenico Fulano q. Caroli cosentino» sul quale non siamo riusciti a reperire altre notizie. Riteniamo possibile che ciò sia dipeso dal piano del pittore di assentarsi da Roma in quel giro di tempo. Ed effettivamente al principio dell'estate Velázquez si recò a Gaeta, dove incontrò il viceré, conte di Oñate, come documentato da una corrispondenza del 21 giugno 1650 resa nota da Enriqueta Harris¹⁹. È possibile quindi che a questo viaggio, forse prolungato dal maestro fino a Napoli, si debba il rinvio della presa in locazione dell'immobile. È degno di nota che al ritorno, ad agosto, in un'estate particolarmente torrida, di cui lo stesso pittore ebbe a lamentarsi in una lettera scritta all'amico Virgilio Malvezzi il 24 settembre 1650 («Los calores deste verano an sido terribles en esta ciudad»)²⁰, Velázquez realizzò il ritratto di papa Innocenzo X, come se avesse voluto lasciare alla fine del suo soggiorno romano l'impegno più gravoso e ormai non più procrastinabile [FIG. 21].

Chi volesse oggi visitare la casa di Velázquez —dove dovremmo figurarci anche lo studio del pittore— rimarrebbe deluso, poiché al posto dell'antico Collegio Nardini troverebbe, al numero civico 37 di via di Parione, un palazzo ad uso residenziale costruito alla fine dell'Ottocento dall'architetto Francesco Vespignani, che non esitò a demolire le antiche strutture dell'edificio, ormai fatiscenti, fatta eccezione —come ci sembra— per certi elementi come i portali in marmo con lo stemma del cardinale Stefano Nardini (1420-1484), che ancora ne costituiscono l'ingresso sulla strada e nell'atrio [FIG. 26]. L'opera di distruzione fu proceduta all'epoca da un animato dibattito: tra le voci contrarie si levò quella di

16

Sul personaggio, che fu ritratto da Velázquez, si veda Curti 2011. Si veda inoltre Rossetti 2011.

17

Parisi 2007a, pp. 86-87.

18

Silva Maroto 1999.

19

Harris 1960a, doc. IV.

20

Cfr. Colomer 1993, doc. D; la notizia sul ritratto del papa realizzato dal maestro nell'agosto del 1650 la dobbiamo a un documento pubblicato da Salort 2002a, p. 453, doc. a67.



FIG. 25

Il Rione Parione nel *Catasto urbano di Roma* (1818-1824). Nella mappa sono indicati la casa di Juan de Córdoba Herrera, posta all'angolo fra via del Governo Vecchio e il vicolo della Cancelleria (1), il Collegio Nardini, dove soggiornò Velázquez, in via di Parione (2), e il complesso di Palazzo Nardini, sede del Governatore di Roma, che occupa l'isolato definito da via del Governo Vecchio, via del Corallo, via della Fossa e via di Parione (3)

FIG. 26

Collegio Nardini, Roma, 37 via di Parione, portale con lo stemma del cardinale Stefano Nardini



Giuseppe Fiorelli, l'archeologo napoletano noto per i suoi studi su Pompei, all'epoca direttore generale delle antichità e belle arti, che nel maggio del 1890 (ignorando di certo le attinenze col pittore sivigliano) ne esaltava il valore monumentale, definendola «per le sue forme una delle case più originali di Roma, conservando quasi interamente il tipo medievale, colla sua scala esistente dinanzi alla facciata colla cornice in legno molto sporgente, colle sue belle porte e finestre avanti le sagome della metà del secolo xv, con la sua massa pittoresca»²¹. Le parole dello studioso restituiscono bene l'atmosfera caratteristica del sito in cui soggiornò Velázquez nel 1650, più di quanto non faccia la nota incisione di Giuseppe Vasi dove la fabbrica del Collegio, un po' arretrata rispetto al filo della strada, si intravede appena (1756) [FIG. 27].

Il Collegio, istituito dal cardinale per accogliere studenti destinati al sacerdozio, occupava il nucleo più antico del grandioso Palazzo Nardini, che ha il suo ingresso al numero 39 dell'attuale via del Governo Vecchio. L'intero complesso, nato per volontà dell'alto prelato dall'accorpamento di più fabbriche, nel 1480 fu donato all'Ospedale del SS. Salvatore che nel corso del '500 lo mise a reddito concedendolo in locazione a diversi illustri personaggi. Quando Velázquez frequentava questi luoghi, Palazzo Nardini era, dal 1624, sede del governatore di Roma e del suo Tribunale. Anche il Collegio, alloggiato nella cosiddetta «domus antiqua» del cardinale Nardini, nel settore nord-est del complesso, una struttura che aveva subito non pochi danni nel Sacco del 1527, traeva profitto affittando degli immobili, posti al di sotto degli spazi destinati agli scolari, che in questo periodo erano ridotti a un numero piuttosto esiguo — nel 1657 i residenti erano solo cinque compreso il rettore²²—. L'attività di locazione del Collegio è documentata da alcuni registri che abbiamo individuato nel fondo dell'Ospedale del SS. Salvatore, conservati purtroppo solo per il periodo precedente e quello successivo al soggiorno romano del pittore, ma comunque utili ai nostri fini. I locatari erano soggetti di varia estrazione: personaggi altolocati come *Cesare da Mordano*, vescovo di Cava dei Tirreni e teologo (1614), ma anche artigiani, che qui trovavano gli spazi adeguati dove alloggiare e, insieme, svolgere la propria attività di commercio²³. Dai documenti apprendiamo infatti che al pian terreno [FIG. 28] il Collegio aveva quattro botteghe, con vari locali annessi, che nel 1693 risultano locate a un falegname, a uno *scarpinello*, a un ferraro e a un carbonaio²⁴. Alcuni appartamenti si

21

Il brano citato è riportato dal volume di Bentivoglio e Valtieri 2019, p. 60. Tale lavoro, molto ben documentato, è stato essenziale per la comprensione del contesto architettonico del Collegio Nardini.

22

Ibid., p. 80.

23

Archivio di Stato di Roma (ASR), *Ospedale del SS.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum*, vol. 247, Locazioni ed altro, *passim*.

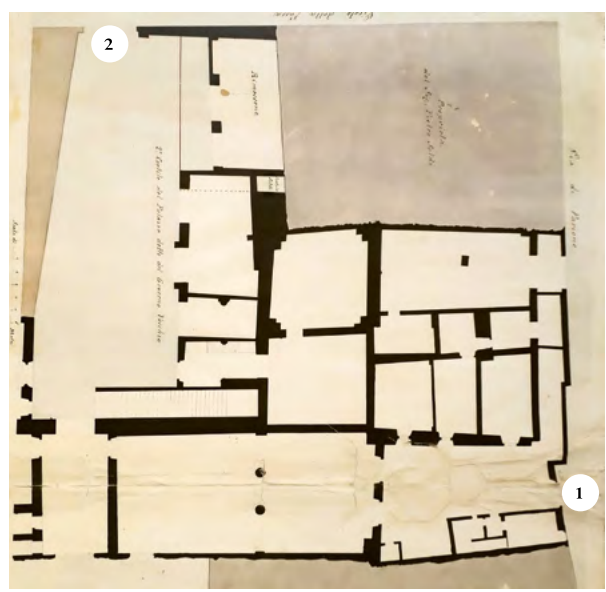
24

ASR, *Ospedale del SS.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum*, vol. 256, cc. 6-9.



FIG. 27
 GIUSEPPE VASI, *Chiesa di San Tommaso in Parione*, 1756
 incisione, 32,2 x 21 cm. Il Collegio Nardini è l'edificio con la facciata arretrata, posto dopo la chiesa

FIG. 28
 Pianta del piano terreno
 Collegio Nardini, in parte occupato da botteghe e ambienti di servizio (XIX secolo). L'accesso all'edificio avveniva dall'ingresso principale aperto su via di Parione (1) o da via della Fossa, passando attraverso il «cortile della porta di dietro» (2);
 Archivio di Stato di Roma, *Ospedale SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum*, b. 390



svilupparono al piano terra e al primo piano dell'edificio, che si raggiungeva attraverso due scale, una maggiore e una minore, con una articolazione che è difficile da riportare in pianta sulla base delle brevi indicazioni dei documenti. Aggiungiamo che un affresco con l'immagine del SS. Salvatore, a capo della scala maggiore, è spesso indicato come termine di orientamento. Al citato vescovo viene concesso, ad esempio, un «appartamentum dicti Collegii situm Romae intus dictum Collegium in capite secundarum scalarum ubi permanet depicta imago S.mi Salvatoris ad manum sinistram quando introitur in dictum Collegium». Analizzando i diversi tagli degli appartamenti (tra cui risultano anche più modeste *domunculae*, come quella locata nel 1622 ad *Alessandro de Vecchis* librario, assieme ad una bottega), valutandone i relativi prezzi, è tentante suggerire l'ipotesi che la casa del pittore sia la stessa locata dagli amministratori del Collegio il 21 luglio 1668 a «Iohanni Antonio filio q. Iulii Pardi romano», che riceve una «domum subtus dictum Collegium Nardinum super apotheca carbonarii cum tinello et cella vinaria... pro annua pensione scutorum viginti sex»²⁵. Lo stesso immobile, che si sviluppava sopra la bottega del carbonaio, e sotto gli ambienti destinati al Collegio, è descritto in modo più completo in un registro del 1693:

Nel primo appartamento, cioè in faccia il primo scalone del Collegio una sala grande che riesce alla scala scoperta, nel cortiletto del Governatore et à mano manca di detta sala tre altre stanze al pari, et un altro stantolino in fine che sono in tutto n. 5. A mezzo scalone grande à mano dritta accanto il cancello, che serra oggi il Collegio, una cucina grande con due altre stanze et un'altra cucinetta, et un sotto scala. Nel 2° appartamento di sopra tre stanze n. 3. Nel Cortile una stanza n. 1. Et una cantina sotto detta n.1.²⁶

A condurci a questa ipotesi, oltre al prezzo dell'affitto, pari a 26 scudi annuali (Velázquez ne pagava 27), la presenza nell'immobile di tre stanze contigue («tre altre stanze al pari»), come nella casa del pittore che, secondo il contratto da lui sottoscritto, conteneva «in se tres stantias ad unum planum cum cantina». Se la nostra ipotesi non corrisponde al vero, la descrizione qui riportata comunque documenta bene la tipologia degli appartamenti locati dal Collegio, costituiti da vari ambienti spesso non comunicanti, posizionati anche su piani diversi dell'edificio, spazi che immaginiamo

25

ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 18, notaio *Pacichellus*, vol. 425, cc. 172rv, 173r.

26

ASR, *Ospedale del SS.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum*, vol. 256, c. 4.

19
 Si fede io infra etiam mesante il mio giuramento
 a chi e loro bisogna in iudicio, eccosia, come laudom
 Ludouico Samilli anteparto per ordine del S. Ferdinando
 Brandani La compra d' alcuni arazzi, di quali si teneuano
 in consegna dal sig. Noratio Lana, dell' eredita della
 bo: me: del Cardinale Pio, et d. S. Noratio con lopera
 et industria d. d. Ludouico Concluse e stabili con me
 la vendita di d. arazzi fattami per guerra di 1641
 et 1642. et io sodicea d. Ludouico della raga di succa
 a me off. publico gr. me duucato di Neapoli, et per tanto
 li impendentes L'altra raga di selidene dal Vendi tore
 et un figlio lo sotocritico La raga di mia progenia mans.
 In Roma questo di 29. Dec. 1645.

Don Gio: Cordoba m. p.

FIG. 29

Dichiarazione autografa di Juan de Córdoba Herrera (29 dicembre 1645) relativa ad una causa sorta dopo l'acquisto di arazzi dagli eredi del cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia per il viceré Juan Alfonso Enriquez de Cabrera; Archivio di Stato di Roma, Tribunale del Governatore, Miscellanea artisti, b. 2

arredati molto modestamente dai custodi del Collegio visto il via vai di locatari, in un contesto architettonico antico, ben lontano dagli sfarzi della Roma barocca.

Ma torniamo a Juan de Córdoba e alla sua professione di agente. La morte dello zio dovette caricarlo di una piena responsabilità con compiti da assolvere giocando questa volta in prima linea. Il suo ruolo di «negotiorum actor» per il vicereame contemplava incarichi di natura diversa. Nel 1645 le carte documentano, ad esempio, il suo ruolo nell'acquisto dagli eredi del defunto cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia (1578-1641) di preziosi arazzi intessuti d'oro per il viceré Juan Alfonso Enriquez de Cabrera²⁷ [FIG. 29]. Romano per parte materna —suo nonno era Marco Antonio Colonna, il vincitore di Lepanto— *Almirante* di Castiglia, conte di Modica, capitano generale dell'esercito spagnolo, era salito sul trono del vicereame di Sicilia nel 1641, e su quello di Napoli nel 1644, per poi essere nominato *Mayordomo Mayor* di Filippo IV nel 1646. L'ombra della guerra franco-spagnola, che lo aveva visto fortunato protagonista nell'assedio di Fuenterrabía (1638), lo aveva inseguito anche nelle strade di Roma dove, nell'aprile del 1646, era giunto per compiere il rito dell'ambasciata d'obbedienza al papa, provocando con la sua presenza sanguinosi scontri tra le opposte fazioni. Il conflitto, che si consumava dal 1635 su più

fronti dell'Europa, aveva toccato anche lo Stato dei Presidi, piccola *enclave* spagnola nel territorio costiero della Toscana meridionale. Ed è in questo contesto che possiamo inquadrare un'altra speciale operazione svolta da Juan de Córdoba. Fu lui, infatti, su incarico di Íñigo Vélez de Guevara, conte di Oñate (1648-1653), a organizzare nel dicembre del 1650 l'invio di «quaranta mila tegole e canali» all'Isola d'Elba, materiali destinati al restauro della fortezza di Portolongone, oggi Porto Azzurro, gravemente danneggiata dai francesi²⁸. Solo tre mesi dopo, nel marzo 1651, l'imbarcazione impiegata per questa operazione, una *tartana* denominata *Madonna del Carmine e S. Antonio di Padua*, avrebbe navigato alla volta di Napoli carica delle opere da spedire all'Alcázar. Juan de Córdoba era in stretto contatto con la corte del vicereame, da cui dipendeva per gli incarichi e i finanziamenti — conosciamo la sua corrispondenza con Gregorio Romero de Morales, segretario del viceré — e al contempo operava in piena autonomia sul terreno romano, affidandosi a una fitta rete di uomini di fiducia, in un *milieu* di fornitori, alleati e informatori. Una dinamica questa che non viene smentita dall'affare dell'acquisto delle statue per il re e che dimostra come l'agente fosse la chiave di volta dell'intero sistema organizzativo risalente in capo alla corona spagnola.

Come abbiamo già illustrato nel nostro saggio, di fatto la sua attività era un fiume che si scioglieva in molti rivoli, agendo nella città papale come procuratore, ora per importanti famiglie italiane filospagnole, come i Gonzaga, in questo caso per questioni legali di natura privata, ora per enti religiosi spagnoli come il capitolo di Siviglia di cui difendeva gli interessi presso la corte pontificia. La conoscenza delle procedure, nell'intricata selva degli uffici e delle competenze della curia, era essenziale per portare a buon fine certe operazioni: pensiamo, ad esempio, alla pratica delle donazioni delle reliquie dei martiri, estratte in quei tempi dai cimiteri di Roma per destinarle alla venerazione pubblica o privata dei fedeli, pratica che ricadeva sotto la giurisdizione del cardinal vicario di Roma. Le carte registrano numerose donazioni di sacri resti sottoscritte dal vicario, il cardinale Marzio Ginetti, a favore di Juan de Córdoba, che le riceveva nel nome di vari eminenti personaggi, tra i quali spicca il nome di Martín de León y Cárdenas (1585-1655), arcivescovo di Palermo²⁹. Nel tratteggiare questo quadro multiforme degli impegni dell'agente non va trascurato il suo interesse per l'acquisto di uffici venali vacabili, una forma di inve-

28

Minguito Palomares 1999.

29

Parisi 2007a, p. 109.

30

Per la tratta del vino si veda ASC, Archivio Generale Urbano, Sezione I, notaio Iacobus Morer, vol. 524, *sub anno* 1645, c. 17r. Per l'ufficio dei cursori, cfr. Parisi 2007a, p. 106.

31

Anselmi 2000, pp. 113-117.

32

L'Algardi nomina Juan de Córdoba nelle sue ultime volontà, dettate al notaio il 9 giugno 1654, assegnandogli i modelli in creta dei quattro parafulochi rappresentanti i quattro elementi, che aveva realizzato per Filippo IV, oltre che un frammento di canale di bronzo che era avanzato dalla fusione; cfr. Montagu 1985, I, pp. 231-234.

33

Pita Andrade 1960b. Ricordiamo qui l'ipotesi, fondata sulla concessione di una licenza di scavo a un certo *Joannes de Herrera* spagnolo (1639), che l'agente possa essere stato impegnato anche nel settore delle cave di antichità; cfr. Parisi 2007a, p. 109.

34

Riportiamo qui più estesamente il testo del documento citato: «Testimonio yo Jayme Morer... notaro publico... requerido por parte y à instancia de Bernardino López, vezino de la villa de Madrid, conte del Rey nostro Señor que Dios guarde, me fui à casa y a la botiga o tienda de Francisci de Romanis, romano, que vive en la calle que llaman del Coronaro, mercader de coronas rosarios quadros y pinturas, dal qual recibí iuramento en forma de derecho, y después de haver jurado dixo y declaró en virtud del mesmo juramento que es verdad que ha vendido al dicho Bernardino López certa cantidad de noventa quadros de diferétes pinturas, en láminas y piedras

stimento molto diffusa all'epoca, che garantiva un'alta redditività: abbiamo notizia, ad esempio, di una sua operazione di compravendita di una *tratta* del vino (1645) presso la corte di Napoli, compiuta tramite un procuratore, e di una società contratta con un ufficiale dei cursori papali (1649)³⁰.

Tuttavia, uno degli aspetti della sua attività che più interessa la critica è quello relativo al rapporto con gli artisti e al mondo del mercato dell'arte, un ambito questo in cui aveva già operato lo zio Juan Rubio come agente d'arte per la corona spagnola³¹. Diversi elementi ci consentono di ipotizzare anche per Juan de Córdoba un ruolo di mediatore in questo settore della piazza romana: ricordiamo il citato caso della vendita degli arazzi al viceré, la sua amicizia, ben documentata da Jennifer Montagu, con lo scultore bolognese Alessandro Algardi³² e la vicenda dei vasi di porfido visti dall'agente nella bottega di uno speziario presso fontana di Trevi, oggetti che furono al centro di una corrispondenza tra il re e il conte di Oñate (1652)³³. A questi indizi già noti, possiamo ora aggiungere un altro: un atto notarile, datato 11 maggio 1646, documenta l'attività di agente nello scambio di opere d'arte destinate a una clientela spagnola di *Ioannes de Azevedo*, il personaggio che abbiamo già incontrato parlando della casa di Juan de Córdoba, con il quale convisse per sette anni, dal 1641 al 1648. Nelle carte l'Azevedo appare nelle vesti di mediatore nel caso di un acquisto, da un mercante di via dei Coronari, di ben novanta dipinti su pietra e metallo, grandi e piccoli, con cornici d'avorio decorate d'argento e bronzo dorato, tutti —come si precisa nel testo— realizzati a Roma («noventa quadros de diferétes pinturas, en láminas y piedras de diferentes hechuras, grandes y pequeños, con sus marcos de évano, guarnecidos de plata y bronze dorado todo qual se ha hecho y fabricado en Roma») e, insieme, in una bottega presso San Pietro, della compera di ventiquattro scaldavivande («veynte y quatro braserrillos, que acá llaman *scalda vivande*, de alaton o azofre»). Tali oggetti, che Azevedo deve provvedere a inviare a Madrid, sono acquistati a nome di Bernardino López de Ayala y Velasco (dopo il 1605-1662), conte di Fuensalida e di Colmenar de Oreja³⁴. Il personaggio è noto oltre che per essere un rappresentante dell'alta nobiltà spagnola, insignito fin da giovane età del titolo di *gentilhombre de la cámara* del re e poi consigliere di Stato, anche per essere il padre di *doña* Isabel de Velasco, una de *Las meninas* ritratte da Velázquez nel celebre quadro del Museo del Prado [FIG. 30]. Sarà

interessante indagare le ragioni di tale acquisto e la destinazione finale dei quadri. In questa sede ci limitiamo a evidenziare il fatto che la provata vicinanza di Azevedo all'agente e questa traccia della sua attività lasciano facilmente pensare a una alleanza tra i due come soci in affari, anche sul versante del mercato dell'arte.

Proseguendo sulla linea di questo tema, dobbiamo aggiungere, in conclusione, che sono il testamento di Juan de Córdoba e l'inventario dei suoi beni, redatti nei mesi di dicembre del 1670 e del 1671, portati alla luce da Francesca Curti, a fornire gli elementi più utili di riflessione³⁵. E questo non solo perché i documenti dimostrano che l'agente spagnolo aveva stretti rapporti con appassionati collezionisti di quadri, come il canonico Camillo del Corno, suo caro amico, e i cardinali Francesco Albizzi e Carlo Francesco Pio, ma anche perché rivelano che lo stesso Juan de Córdoba amava raccogliere opere d'arte: possedeva infatti una collezione di più di 40 dipinti, anche di autori di pregio, tra i quali «un quadro ritratto pretiosissimo di una donna», opera di Velázquez, ad oggi non ancora identificato con certezza. Se da una parte possiamo ipotizzare che un nucleo originario della raccolta fu ereditato dallo zio Rubio, dall'altra dobbiamo congetturare che fu lui ad acquistare i dipinti o a riceverli come compenso per i suoi servizi.

La raccolta di opere esposte nella casa di Parione ci appare come il segno tangibile del successo dell'agente della corona spagnola, un elemento prezioso che tuttavia stride con l'apparenza delabré degli altri arredi: tra le righe dell'inventario scopriamo evidenti tracce di decadenza come «Una tavola grande d'albuccio vecchia con coperta e cusciate di corame vecchio e rotto... Un scabelletto senza appoggio d'albuccio vecchio colorato... materazzi e capezzale con due cuscini con la trabaca da cataluffo vecchia e rotta di color fondo rosino e fiorato giallo... un cuscino per le fenestre di cataluffo fiorato giallo e rosso vecchio e rotto... Un baullo di corame vecchio assai» e così via. L'antica dimora di certo aveva conosciuto tempi migliori. Tra quei quadri, esposti nella sala di rappresentanza, nella «camera dove dormiva detta buona memoria di Giovanni contigua alla sala» e in altri ambienti, doveva figurare anche il ritratto dell'agente fatto per mano di Velázquez. Forse non sbagliamo a pensare che fu questo il prezioso segno di riconoscenza del pittore sivigliano verso l'abile *factotum*, per i servizi resi durante il suo soggiorno romano e soprattutto per quelli che ancora avrebbe reso dopo il suo ritorno alla corte di Madrid.

de diferentes hechuras, grandes y pequeños, con sus marcos de évano, guarnecidos de plata y bronce dorado todo qual se ha hecho y fabricado en Roma los quales [por no estar ya en esta Corte el dicho Bernardino López: *cassato*] ha entregado y consignado en su nombre y por él, al Señor Don Juan de Azevedo, para que se los remita à Madrid. Y assí mismo doy fé que à dicha instancia me fui à casa y ala botiga de Seraphino Franceschino natural que dixo ser de la ciudad de Acís que vive en esta corte en Transtíber, en el burgo de San Pedro, del qual recibí juramento, en virtud del qual dixo y declaró haver hecho en esta ciudad y entregado y consignado al mesmo Señor Don Juan de Azevedo veynte y quatro braserillos, que acá llaman *scalda vivande*, de alatón o azofre para el mesmo Bernardino López, segun dixo dicho Don Juan, à effecto de inbiárselos à Madrid al dicho Bernardino López. En testimonio de lo qual y para que dello consta à dicha instancia de la presente firmada de mi mano y nombre y signada con mi signo en Roma día mes y anno sobre dichos»; ASC, Archivio Generale Urbano, Sezione I, notaio Iacobus Morer, vol. 524, *sub anno* 1646, c. 102r-v.

35

Curti 2014.



FIG. 30
 DIEGO VELÁZQUEZ, *Las meninas*
 1656, olio su tela, 320,5 x 281,5 cm
 Doña Isabel de Velasco è la *menina*
 a destra dell'opera
 Madrid, Museo Nacional del Prado,
 inv. P001174

UNA HERENCIA DIFÍCIL.
LA ASCENDENCIA
JUDEOCONVERSA DE
JUAN RUBIO DE HERRERA
Y JUAN DE CÓRDOBA

MARÍA DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ

No hay duda en eso —respondió Sancho—, que yo he visto a muchos tomar el apellido y alcurnia del lugar donde nacieron, llamándose Pedro de Alcalá, Juan de Úbeda y Diego de Valladolid

QUIJOTE, I, XXIX

El largo camino emprendido por la familia de Juan de Córdoba para borrar de la memoria el recuerdo de una genealogía llena de referencias a ascendientes judeoconversos ha dejado un importante rastro documental disperso por instituciones españolas e italianas durante la primera mitad del siglo XVII. Las relaciones mantenidas por los clérigos cordobeses emigrados a Roma, Juan Rubio de Herrera y Juan de Córdoba, con la corte española y, en el caso del segundo, en especial con Velázquez, explican el interés que ambos han suscitado. Estas notas que presentamos son parte de unas biografías aún por construir pero que se han incrementado en los últimos años con las investigaciones de Alessandra Anselmi, Salvador Salort, Antonella Parisi, Francesca Curti y David García Cueto desde el lado velazqueño. Paralelamente, su cruce con los estudios realizados por Rafael Gracia Boix, Marina d'Amelia, Antonio Irigoyen, Antonio J. Díaz Rodríguez y Francisco Quevedo sobre agentes curiales, cabildos catedralicios e informaciones sobre la limpieza de sangre, ofrecen resultados reveladores.

En 1649 encontramos a Juan de Córdoba en Roma, colaborando estrechamente con Velázquez en la realización del importante encargo hecho por Felipe IV. Gozaba entonces de una

situación económica desahogada, una posición sólida y una importante red de contactos. Era agente curial del virreinato de Nápoles, cargo para el que había sido nombrado por el duque de Medina de las Torres a la muerte en 1641 de su tío Juan Rubio de Herrera, quien había ostentado las agencias de Nápoles, Sicilia y Milán¹. Sin embargo, este había proyectado otro futuro para su sobrino que no era el de sucederle como agente, sino más bien lo contrario, tal y como dejó establecido en sus disposiciones testamentarias². Su plan era que Juan regresase a Córdoba, contrajese matrimonio —previa dispensa— y continuase la línea masculina de la familia. Para esto, aunque nombraba como usufructuario de sus bienes a su único hermano Andrés, instituía como herederos propietarios a los dos hijos varones de este, dejando en fideicomiso a Juan las dos terceras partes y a Alonso una tercera. Del matrimonio de Andrés Rubio con Andrea de Ortega habían nacido doce hijos de los que sobrevivieron estos dos varones y un número indeterminado de mujeres, expresamente excluidas de dicho testamento³. A las dos líneas masculinas, llamadas a continuar la estirpe familiar, se les imponía la condición de contraer matrimonio con mujeres de probada nobleza y limpieza de sangre que contribuyesen al proceso de ascenso social iniciado por el clérigo cordobés⁴. Intentaba con ese requisito evitar a sus herederos problemas como los que él había sufrido, al no ser considerado un candidato idóneo para el cabildo de la catedral de Córdoba por carecer de la limpieza de sangre exigida en sus estatutos⁵. La negativa a aceptarlo como medio racionero —beneficio otorgado por Paulo V, siendo datario Marco Aurelio Maraldi— desembocó en un largo proceso del que Rubio salió vencedor, aunque murió sin haber logrado cobrar las rentas adeudadas, como también consta en el testamento. Con la creación del fideicomiso y el regreso de su principal heredero a su ciudad de origen, enriquecido, ennoblecido y reivindicado en su condición de cristiano viejo, culminaría la larga y brillante etapa de su emigración a Roma. Pero Juan de Córdoba no cumplió las expectativas de su tío: no retornó a España ni contrajo matrimonio; por el contrario, se mantuvo en su condición de clérigo y continuó viviendo en la misma casa de vía de Parione hasta su muerte⁶. No sabemos cómo sorteó la voluntad del testador quien, además de un prelegado de cuatrocientos escudos, solo quiso dejarle otros quince escudos mientras no se produjera su partida de Roma. Con la misma intención le

1

Anselmi 2000, p. 116, n. 69; Díaz Rodríguez 2020, p. 198.

2

Agradezco a Antonella Parisi la copia del testamento de Juan Rubio de Herrera conservado en el Archivio Storico Capitolino (ASC), Archivio Generale Urbano, Sezione I, vol. 522, s. f.

3

En la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional (AHN) se mencionan una vez doce hijos y otras diez. AHN, Inquisición, leg. 1837, exp. 4, ff. 5, 6, 13, 16, 29 y 30.

4

Parisi 2007a, p. 102; Díaz Rodríguez 2019b, p. 296.

5

Fresneda 1577.

6

Salort 1999a, p. 420, nota 24.

legó únicamente seis sillas, cuatro colchones, cuatro sábanas y dos bufetes de nogal: «porque mi deliberada voluntad es que vuelva a estar con sus padres en España». Quedaba en manos de los albaceas solucionar el problema. Entre estos, como procurador, estaba Ferdinando Brandano (llamado a veces Brandani), banquero de origen portugués, cuyo apoyo será imprescindible en los pasos que dará Córdoba, fuera de la tutela familiar, al aceptar el nombramiento de agente de negocios del virreinato de Nápoles⁷. Para ejercer el cargo debía contar con respaldo económico, ya que el sueldo solía estar infradotado, aunque siendo clérigo podía acumular otras rentas procedentes de beneficios eclesiásticos⁸. Así fue en su caso, pues percibía una pensión anual de mil reales, equivalentes a cincuenta ducados de oro de cámara, por un beneficio simple de la iglesia de San Pedro de Córdoba. Cuando decidió venderlo en 1644, nombró procurador a su padre, Andrés Rubio de Herrera, quien procedió a la resigna en el clérigo Fernando Castil de Castillejo⁹. Un año antes, en 1643 y por designación papal, como era preceptivo, había accedido a una canonjía en el cabildo de la catedral de Murcia, vacante a la muerte de Bernardino Fontes de Albornoz de ilustre linaje murciano¹⁰. A diferencia de lo sucedido con su tío, el cabildo de Murcia lo recibió sin objeciones: «Leyóse carta de Don Juan de Córdoba que da cuenta de la Gracia que Su Santidad le ha hecho de la canonjía vaca en esta Santa Iglesia por muerte de don Bernardino Fontes, ofreciendo acudir a los negocios del Cabildo en Roma, así en común como en particular. El cabildo acordó se le responda dándole la norabuena y agradeciéndole el ofrecimiento»¹¹.

La oferta del nuevo canónigo era real pues se daba la circunstancia de que Brandano acababa de comprar el oficio de prefecto de las componendas de la Dataría, puesto estratégico situado por debajo del datario y del subdatario, teniendo a su cargo el cobro de las bulas papales, requisito previo a su expedición¹². Como existía la opción de resignar el beneficio sin obligación de disfrutarlo de manera presencial, Juan de Córdoba procedió a elegir un candidato adecuado y negociar las condiciones económicas para su enajenación. Irigoyen da cuenta de los aspirantes y de la oferta realizada por Juan Ruiz Salvador consistente en el pago de cinco mil cuatrocientos ducados a satisfacer en el plazo de doce años¹³. La segunda alternativa fue la presentada por Francisco Verdín de Molina, murciano de ascendencia genovesa, que llegaría a ser

7

Curti 2011, p. 178.

8

Díaz Rodríguez 2016b, pp. 73, 75-76.

9

ASC, Archivio Generale Urbano. Sezione, I, vol. 524, *sub anno* 1644. Agradezco a Antonella Parisi la noticia y copia de este documento.

10

Parisi 2007a, p. 102; ASC, Archivio Generale Urbano, Sezione I, vol. 524, *sub anno* 1643, cc. 68v-69r; Irigoyen López 2001, pp. 43-44, 67-70 y 188.

11

Archivo de la Catedral de Murcia (ACM), AACCC, caja 13, lib. 16, f. 643v. (28 de julio de 1643). Agradezco a Jesús Belmonte, canónigo archivero, y a Jesús Ortuño, adjunto al archivero de la catedral, la copia del documento.

12

D'Amelia 2008, pp. 65-68; Curti 2011, pp. 180, 182, notas 30 y 32.

13

Sobre los acuerdos entre los Ruiz Salvador, Juan y Jerónimo, Sebastián Torrecilla Pareja y un aval de Antonio Ferro, véase Irigoyen López 2001, p. 67.

obispo de Guadalajara en Nueva España¹⁴. Este ofrecía cinco mil doscientos veinte escudos romanos, de diez julios cada uno, entregados al contado, por lo que él fue el elegido. Hecha la casación en 1646, en la que intervino el propio Brandano, el puesto en el cabildo pasó definitivamente a Verdín¹⁵. Volveremos a tener noticias sobre la posesión de otros beneficios eclesiásticos en España por Juan de Córdoba en 1652, así como de la reventa de algunos oficios que le había hecho el prefecto de las componendas desde su puesto privilegiado en la Dataría¹⁶.

Pese al poco tiempo que Córdoba estuvo vinculado a la catedral de Murcia, su mención como canónigo sobrevivirá de manera permanente en la inscripción funeraria que dedicó a su tío Juan Rubio de Herrera en la iglesia antigua de Santiago de los Españoles en Roma¹⁷. En el epitafio en el que aparece como dedicante, se presenta como canónigo cartaginense y como agente de negocios del reino de Nápoles ante la curia romana por designación real¹⁸ [FIG. 31]. Hace añadir también un escudo de armas perteneciente a los Fernández de Córdoba, nobles cordobeses sin parentesco con los Rubio de Herrera o los Herrera de Córdoba, aunque este ennoblecimiento *post mortem*, señalado por Díaz Rodríguez, no es exclusivo de este caso¹⁹. Como deudo más próximo y encargado de redactar el texto que habría de colocarse en Santiago de los Españoles, Córdoba no duda en enaltecer a su tío y a sí mismo mencionándolo como Juan Rubio de Herrera y Córdoba, noble cordobés, teólogo y jurisconsulto, y continua el *cursus honorum* con su condición de medio racionero de la catedral de Córdoba (CORDVBENSIS·ECCLESIAE·SEMI·PORTIONI[ARIO]) así como con los cargos de agente de Nápoles, Sicilia y Milán. Junto a la fecha de su muerte (1641), consta la edad a la que falleció (sesenta y tres años) y el tiempo que había vivido en Roma (treinta y cuatro años). Hay por tanto una pequeña discrepancia entre los datos proporcionados por el sobrino y los que ofrece el propio Rubio en su testamento, quien había nacido en Córdoba en 1579 y llegado a Roma en 1604. De su epitafio, colocado cinco años después de su muerte, se deduce que habría nacido un año antes, en 1578, mientras que la fecha de su llegada se retrasaría hasta 1607. Damos por buenos los años indicados en el testamento y no los proporcionados por Francisco Tubino que situó a Rubio en Roma en 1583, error transmitido a la bibliografía más reciente²⁰. Tubino argumentaba que Pablo de Céspedes fue a Roma por encargo del cabildo de Córdoba y

14

Irigoyen López 2008, pp. 563-564.

15

Asiste como testigo en Roma otro de los Ferro, Juan Bautista Ferro de Monterotondo, pariente de una familia también de origen italiano avecindada en la región murciana; ASC, Archivio Generale Urbano. Sezione, I, vol. 524, *sub anno* 1646, cc. 135-138. Agradezco a Antonella Parisi la noticia y copia de este documento.

16

Curti 2014, p. 365, nota 16; D'Amelia 2008, p. 66, nota 50.

17

Hoy en un acceso al claustro de la iglesia de Santa Maria in Monserrato; Parisi 2007a, pp. 101-103.

18

Las instrucciones para la lápida fueron dadas ante notario; véase el texto de Antonella Parisi en este volumen.

19

Díaz Rodríguez 2019b, p. 294; Quevedo Sánchez 2013, pp. 816-817.

20

Tubino 1868, p. 116; García Cueto 2011a, p. 179, nota 10; Ingram 2018, p. 303, nota 115.

permaneció allí de 1583 a 1585. El objetivo del viaje, según él, estaría relacionado con el proceso de información de Juan Rubio que al parecer este no había querido facilitar. Esta versión es incompatible con la mayoría de las fuentes, que sitúan en 1619 el inicio de la información por parte del cabildo. Se trata de las sentencias de la Rota en primera, segunda y tercera instancia, el porcón titulado «El Fiscal con el Do[c]tor Iuan Rubio de Herrera», más el expediente inquisitorial conservado en el Archivo Histórico Nacional, además del testamento y el epitafio²¹. Jesús Rubio Lapaz, en su obra sobre Céspedes, analiza el segundo viaje de este a Italia, enviado por el cabildo cordobés para tratar asuntos relacionados con «los pleitos que en Roma penden al presente tocantes a cabeça de Rentas y a la mesa capitular» pero no con investigaciones genealógicas como quiere Tubino²². Sin embargo sí es posible que Céspedes, que pasó los últimos años de su vida en Córdoba, conociese al joven clérigo y sus planes de viaje. Tampoco se puede afirmar que las idas a Roma, primero de Juan Rubio y luego de su sobrino, estuviesen motivadas por problemas con la Inquisición, cuando fue más bien al contrario, ya que en el caso de Rubio actuó con mucha mayor moderación que el cabildo cordobés²³. A ella se sumará también el tribunal de la Rota con tres sentencias a favor de Rubio, rechazando las pruebas del deán y los canónigos de la catedral²⁴. Para entender la actitud de la Rota, tan alejada ideológicamente de las prácticas hispanas del momento, es muy ilustrativa una carta de Francisco Díaz de Cabrera, en la que trata de la escasa consideración que se hacía en Roma del rechazo de clérigos con ascendientes conversos, habitual en las catedrales españolas que tenían estatutos de limpieza de sangre: «Allá en España hace grande horror el que uno descienda de hereje o de judío, y acá se rien de estos reparos, y de nosotros porque los hacemos; y así verá Vuestra Merced que no ha venido acá causa de este género, aunque han sido muchas las que han venido de iglesias donde hay estatutos, que no hayan menospreciado y declarado a favor del que tiene la mácula»²⁵. Los estatutos que enorgullecían al cabildo cordobés se remontaban a 1519²⁶. Los de Murcia eran de 1517, pero no se aplicaron con el mismo rigor a lo largo del tiempo, sino que hubo momentos de mayor tolerancia, en los que se exigía la limpieza de sangre solo para los canónigos de oficio²⁷. Es en uno de esos momentos cuando Juan de Córdoba accede al cabildo, ya que en los años sesenta se confirma otra vez el estatuto aplicándose la

21

Véanse «Corduben. Dimidia portionis. Decisio CXXXI» (1628), en «Decisiones Sacrae Rotae Romanae, coram reuerendissimo domino Paulo Duran episcopo Vrgellensi... 1639», pp. 167-169; Consejo Real de Castilla (¿1629?), «El Fiscal con el Do[c]tor Iuan Rubio de Herrera, Clérigo de Córdoba: Preténdese, que el Consejo mande traer los autos que faltan, i retener los executoriales, ò que se remita la causa al Ordinario para que della conozca en primera instancia», Biblioteca Nacional de España, porcones 868(27), iv.

22

Rubio Lapaz 1993, p. 22, nota 10. En julio de 1582, cuando el cabildo tomó la decisión de enviar a Céspedes a Roma, Juan Rubio, que había nacido el 11 de enero de 1579, tendría tres años y medio.

23

AHN, Inquisición, leg. 1837, exp. 4, ff. 22-23.

24

Sentencias de 27 de junio y 15 de diciembre de 1625; Ameyden 1654, lib. I, cap. XVI, s. IX, pp. 279-281; «Decisio CXXXI», cit. *supra* nota 21, pp. 167-169.

25

Domínguez Ortiz 1966, p. 34.

26

AHN, Inquisición 1837, exp. 4, f. 19; «El Fiscal con el Do[c]tor Iuan Rubio de Herrera», cit. *supra* nota 21, porcones 868(27), iv.

27

Hernández Franco 1996, pp. 39, 77-79.

FIG. 31
Lápida funeraria dedicada
por Juan de Córdoba a su tío
Juan Rubio de Herrera, Roma,
iglesia de Santa Maria in
Monserrato



norma para todos los beneficiados capitulares²⁸. De todas formas, las dudas sobre la limpieza de los ascendientes familiares habían sido resueltas por Rubio de Herrera por lo que Juan de Córdoba no tenía ya de qué preocuparse.

Atrás quedaban los años de su infancia y las dificultades expresadas por su padre para sostener a sus muchos hijos, empresa en la que fue siempre ayudado por el hermano clérigo. No sabemos en qué momento Andrés Rubio y Andrea de Ortega deciden enviar a su primogénito a educarse a Roma ni cuáles eran los proyectos para su futuro²⁹. Pero sí tenemos evidencias de la protección dispensada por Juan Rubio a su familia en diversas ocasiones. Una fue la cesión de la administración de las rentas de una capellanía del monasterio de monjas de Santa María de las Dueñas, de la que era capellán perpetuo, a favor de su hermano, para lo que en 1618 otorgó un poder en Roma a fin de que lo disfrutase como considerase oportuno³⁰. Francisco Quevedo Sánchez lo menciona también como capellán de Torremilano, pero sin más datos, aunque añade otras noticias biográficas de interés que veremos más adelante³¹. En la documentación conservada son frecuentes las alusiones de Andrés Rubio a la precaria situación en la que se encuentra, no dudando en definirse como un hombre pobre y padre de doce hijos³². En 1619, cuando Juan Rubio reclame la canonjía de media ración en la catedral de Córdoba, vacante a la muerte de Andrés Fernández de Bonilla, ese será uno de los argumentos añadidos³³.

A las dificultades pecuniarias se suman otras tanto o más difíciles de soportar, relacionadas con la existencia de judeoconversos entre sus antepasados. Quizá para el agente curial de Nápoles, Sicilia y Milán establecido con éxito en Roma esta carga era más fácil de sobrellevar. Contribuía a ello la distancia, pero también la mayor tolerancia hacia estos temas en aquel entorno. De los primeros años de su vida romana tenemos de momento poca información y su testamento sigue siendo la fuente fundamental. Lo que sí sabemos es que desde muy pronto Juan Rubio empezó a tejer una amplia red de relaciones que le facilitaron un rápido ascenso social. Se dedicó a todo tipo de labores de intermediación, tanto en la curia como en los muchos servicios a la Corona y a la nobleza. Entre sus mandas testamentarias, junto a las misas que dispone por el alma de Sebastián Rubio y Beatriz de Herrera, aparecen otras veinte que deben celebrarse por el eterno descanso de su amigo Juan de Tassis y Peralta: «Dejando a Ferdinando Bran-

28

Ibid.

29

Atienza 1960, p. 26.

30

Capellanía fundada por Juan López Pastor; AHN, Inquisición, leg. 1837, exp. 4, ff. 31-32.

31

Quevedo Sánchez 2015, p. 268.

32

Véase nota 3.

33

AHN, Inquisición, leg. 1837, exp. 4, ff. 29-30.

dano orden para mandar decir cinquenta misas para las almas de mis padres en estos altares privilegiados de Roma, y veinte misas para el alma de mi amigo Señor Don Juan de Tassis, que Dios tenga a todos en su santa gloria»³⁴.

El conde de Villamediana había sido obligado a exiliarse de la corte madrileña y pasó una larga temporada en Italia desde 1611 a 1615. Fueron estos posiblemente los años en los que se forjó entre ambos una relación de amistad que deberá ser estudiada con mayor atención. No obstante, hay más información sobre Juan Rubio a partir de que el cabildo de Córdoba rechazó la genealogía que había presentado, requisito previo para ser admitido como medio racionero. La información preceptiva que tuvo lugar —un procedimiento secreto— resultó muy desfavorable para el candidato que, sin embargo, no se conformó con el dictamen y defendió con empeño su limpieza de sangre. Los argumentos de uno y otro lado no hicieron más que desempolvar sambenitos, convocar a multitud de testigos vivos y, en suma, pese a la discreción con que se llevaron a cabo las averiguaciones, reactivar el recuerdo de una parentela considerada entonces altamente indeseable. De nada servirán las quejas de Andrés Rubio insistiendo sobre el daño que podría hacerse al buen nombre de sus hijos y al escándalo que las conclusiones de la investigación provocarían en la ciudad³⁵. Pese a la brillante trayectoria profesional de Juan Rubio al servicio de la Corona y en la curia romana, los canónigos no cejaron en el intento de dar a conocer aspectos biográficos reiteradamente negados por el interesado. El argumento de la institución eclesiástica se basaba en que jamás habían contado entre sus miembros con ninguna persona, fuese capitular, capellán o mozo de coro, que no fuese cristiano viejo³⁶. Los sambenitos de las familias Rubio y Herrera estaban repartidos por el claustro que rodea el Patio de los Naranjos de la catedral, desde la llamada Puerta del Deán, pasando por el Postigo de la Leche y la Puerta del Caño Gordo hasta la de Santa Catalina³⁷.

Al procedimiento se unieron las declaraciones de gran cantidad de testigos que, en teoría, recordaban a los antepasados de los Rubio, a veces personas desaparecidas muchos años atrás, por lo que la Rota no las consideró informaciones fiables³⁸. El resultado de la investigación arrojó, inicialmente, un total de seis parientes condenados, cuyos sambenitos se hicieron copiar por el pintor Agustín de Borja en papel. Estaban firmados por detrás por el notario eclesiástico, para confirmar que concordaban con los

34
ASC, Archivio Generale Urbano,
Sezione I, vol. 522, s. f.

35
AHN, Inquisición, leg. 1837,
exp. 4, ff. 13, 16.

36
Ibid., f. 9.

37
Ibid., f. 28. Los sambenitos,
pruebas de carácter gráfico,
cumplían una función didáctica
por lo que, siguiendo órdenes
inquisitoriales, se ubicaban en
lugares visibles de los recintos
de iglesias y catedrales.

38
«Decisio CXXXI», cit. *supra*
nota 21, pp. 167-169.

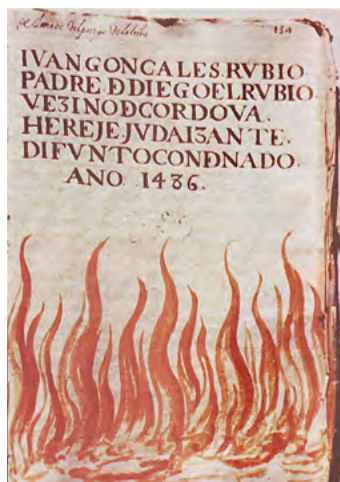


FIG. 32

Sambenito de Juan González Rubio, padre de Diego el Rubio (1486), en el lado del Postigo de la Leche, Patio de los Naranjos, catedral de Córdoba



FIG. 33

Sambenito de Alonso de Herrera, el Ciego (1486), entre la Puerta del Deán y el Postigo de la Leche, Patio de los Naranjos, catedral de Córdoba



FIG. 34

Sambenito de Fernán López de Herrera (1498), entre la Puerta del Deán y el Postigo de la Leche, Patio de los Naranjos, catedral de Córdoba

originales expuestos. Las copias de seis sambenitos atribuidos a miembros de las dos ramas de la familia se incorporaron al auto. Son los de Juan González Rubio, padre de Diego el Rubio (1486); Alonso de Herrera, el Ciego (1486); Fernán López de Herrera (1498); Isabel de Herrera, mujer de Juan de Bilbao (1504); Gonzalo el Rubio (1510) y Gonzalo Ruiz el Rubio, curtidor (1512)³⁹ [FIGS. 32-37]. A estos datos publicados por Gracia Boix hay que sumar los que aporta Quevedo, en los que Juan Rubio consta como hijo del platero Sebastián Rubio casado con Beatriz de Córdoba⁴⁰. Afortunadamente, los Rubio eran numerosos y esa fue precisamente la ventaja del aspirante a la media ración, ya que declaró ser nieto de un Mateo Rubio sin vínculo familiar con personas del mismo apellido condenadas por la Inquisición. Al no constar en los archivos cordobeses referencia a ningún individuo de ese nombre procesado por la Inquisición cordobesa, pidió confirmación escrita y lo mismo hizo en Madrid en los archivos de la Suprema⁴¹.

A medida que pasaba el tiempo, la presión se incrementaba y el número de sambenitos y de testigos convocados no hacía más que aumentar, como se quejaba Andrés Rubio al señalar que habían hecho más de veinticinco compulsas. Considerando que se procedía con mala fe contra él, Juan Rubio solicitó que se castigase al clérigo Francisco de Raya por excederse en averiguaciones cuyo fin era injuriar el linaje⁴². La Rota dictaminó que no se podían presentar más de cuarenta testigos, descalificó el hecho de que

³⁹

Gracia Boix 1982, pp. 242-254. Los sambenitos en el auto están organizados topográficamente según su situación en el claustro y con referencia a los postigos de acceso. Colocados por tablas cronológicas y por autos en Quevedo Sánchez 2015, pp. 123 y ss. El «Ivan» que transcribe Quevedo en p. 122 es «Juan».

⁴⁰

Quevedo Sánchez 2015, pp. 268 y 258.

⁴¹

AHN, Inquisición, leg. 1837, exp. 4, ff. 22-23.

⁴²

Ibid., f. 5.

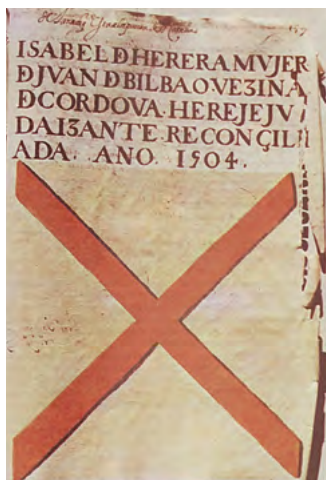


FIG. 35
Sambenito de Isabel de Herrera (1504), entre la Puerta del Caño Gordo y la de Santa Catalina, Patio de los Naranjos, catedral de Córdoba



FIG. 36
Sambenito de Gonzalo, el Rubio (1510), entre el Postigo de la Leche y la Puerta del Caño Gordo, Patio de los Naranjos, catedral de Córdoba

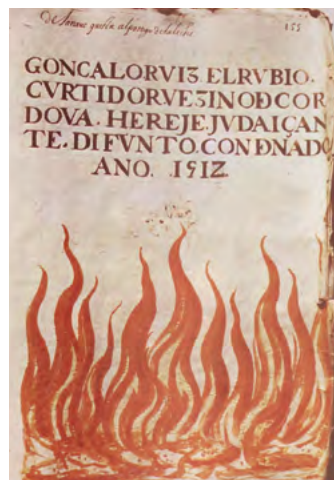


FIG. 37
Sambenito de Gonzalo Ruiz, el Rubio, (1512), entre la Puerta del Deán y el Postigo de la Leche, Patio de los Naranjos, catedral de Córdoba

algunas mujeres aludidas fuesen demasiado mayores para ser madres de los hijos que se les atribuían, desconfió de la memoria de los testigos para recordar hechos muy lejanos... En resumen, consideraba inconsistentes la mayoría de las pruebas presentadas por el cabildo, por lo que en 1628 dio por demostrada la limpieza de sangre del candidato y rechazó la apertura de un nuevo proceso⁴³. También se condenó a la iglesia de Córdoba a pagar a Rubio más de ocho mil ducados en concepto de los *frutos y distribuciones* que había perdido⁴⁴.

No obstante el pleito entablado contra los canónigos de la catedral de Córdoba continuó, como muestra el impreso (porcón) realizado para su presentación ante el Consejo de Castilla: «El Fiscal con el Do[c]tor Iuan Rubio de Herrera, Clérigo de Córdoba», que puede fecharse poco después de 1629⁴⁵. En él el cabildo solicita que el pleito sea devuelto al tribunal ordinario en Córdoba, que se admitan pruebas nuevas que han ido reuniendo y que no se ejecute lo sentenciado en la Rota. De su lectura se infiere que parte de los argumentos expuestos van más allá del motivo inicial para no admitir al medio racionero y acaban convirtiéndose en un alegato a favor de las regalías de la Corona y contra los abusos de la Dataría. Sus enunciados presentan muchas similitudes con el llamado *Memorial de Chumacero*, versión impresa de la protesta formulada ante el papa por la embajada extraordinaria enviada por Felipe IV a Roma en 1633. Entre otros temas se discutían

⁴³ «Decisio CXXXI», cit. *supra* nota 21, pp. 167-169.

⁴⁴ «El Fiscal con el Do[c]tor Iuan Rubio de Herrera», cit. *supra* nota 21, porcones 868(27), IV.

⁴⁵ «El Fiscal con el Do[c]tor Iuan Rubio de Herrera, Clérigo de Córdoba: Preténdese, que el Consejo mande traer los autos que faltan, i retener los executoriales, ò que se remita la causa al Ordinario para que della conozca en primera instancia», Biblioteca Nacional de España, véase nota 21.

46

Memorial dado por don Juan Chumacero y Carrillo y don Fray Domingo Pimentel, obispo de Córdoba, a la Santidad del Papa Urbano VIII, año de MDCXXXIII, de orden y en nombre de la Magestad del Rey don Phelipe IV sobre los excessos que se cometen en Roma contra los naturales de estos reynos de España. Y la Respuesta que entregó Monseñor Maraldi, secretario de breves, de orden de su Santidad: traducida del italiano en castellano. Y Satisfacción à la respuesta («Memorial de Chumacero» 1636); Fortea Pérez 2018, pp. 244 y ss.

47

«Memorial de Chumacero» 1636.

48

«Citación a varios eclesiásticos de la Iglesia de Córdoba con motivo de la querrela que sostiene Juan Rubio de Herrera, capellán. Roma, 8 de noviembre de 1633», Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 1925, ff. 151r-155r; *Catálogo de manuscritos* 1997, vol II, n.º 55, p. 253. Existe otro pleito de similares características a favor de un canónigo de la catedral de Toledo rechazado por sus antecedentes judeoconversos; véase Franchoto 1631.

49

Dados ambos ante el notario Juan Bautista Sola y publicados por García Cueto 2011a, p. 179, notas 16 y 17.

50

Atienza 1960, pp. 26-27; García Gómez 2008, p. 439.

51

García Cueto 2011a, p. 180, notas 16 y 17.

los métodos de adjudicación empleados por la Santa Sede en la concesión de los beneficios eclesiásticos⁴⁶. Uno de los responsables elegidos por Urbano VIII para redactar la respuesta a estas demandas fue el secretario de Breves, Marco Aurelio Maraldi, el datario que había concedido la media ración a Rubio y que también le había apoyado en sus reclamaciones⁴⁷. Fechada en Roma en noviembre del mismo año es la copia manuscrita de «Citación a varios eclesiásticos de la Iglesia de Córdoba con motivo de la querrela que sostiene Juan Rubio de Herrera, capellán», en ella el protonotario apostólico Marco Antonio Franchoto confirma las sentencias rotales y solicita para miembros del cabildo multas de mil y dos mil ducados de oro y otras penas⁴⁸.

Cuando fallece el interesado en 1641, pese a las sentencias a su favor no había cobrado lo que le pertenecía. En su testamento expresa con claridad que «la media ración que me dio en la Yglesia de Córdoba la Santidad de Paolo V por manos de monseñor Maraldi su datario [...] de los cuales ni yo ni procurador mío á tocado un julio, antes he gastado en pleitos dentro y fuera de Roma desde el año de 1619, como es notorio». Conseguir cobrar la cantidad adeudada —que en 1628 se había tasado en más de ocho mil ducados— iba a ser tarea de sus herederos y parece que todavía en 1652 no se había resuelto satisfactoriamente, por lo que Juan de Córdoba recurre a Velázquez y a sus relaciones en la corte⁴⁹. En julio de ese año otorga en Roma dos poderes notariales, publicados por García Cueto, para resolver sus asuntos financieros en España. El primero a nombre de su primo Pedro de Herrera y Ahumada, presbítero cordobés, para que tramite las cantidades que se le deben procedentes de beneficios de los que gozaba el otorgante en ese momento⁵⁰. El segundo está a nombre de Diego Velázquez y se relaciona con una citación del tribunal de la Rota sobre la deuda de la catedral de Córdoba como resultado del pleito entablado por su tío, resuelto a su favor⁵¹. Para ello era preciso conseguir que el Consejo Real requiriese su ejecución y enviase el preceptivo *exequator*. No sabemos qué gestiones pudo realizar Velázquez ni el éxito que tuvo, pero es importante tener en cuenta el momento en el que Córdoba recurre a él desde Roma.

En junio se encontraba encarcelado Ferdinando Brandano, envuelto en una trama de corrupción que implicaba el uso fraudulento de la firma el papa. El escándalo le costó la vida al subdatario, Francesco Canonici, llamado Mascambruno, condenado a muerte

al inicio del proceso⁵². Durante los meses siguientes se sucedieron las detenciones, los interrogatorios, las fugas, los ceses, las dimisiones y las condenas, incluidos suicidios como el de Alessandro Brandano, hermano de Ferdinando⁵³. No es de extrañar, dada la estrecha relación, tanto afectiva como empresarial, que le unía a esta familia que Córdoba estuviese profundamente conmovido por estos sucesos. Según el embajador de Toscana, que explicaba en una carta la situación que se vivía en esos momentos, si hubiese voluntad de llevar el proceso hasta sus últimas consecuencias, haría falta mucho tiempo y saldría implicada media Roma⁵⁴. Precisamente Brandano se defendía diciendo que el funcionamiento de la Dataría y la gestión de las finanzas papales formaban parte de un sistema cuya corrupción, que se había denunciado en tantas ocasiones, no podía atribuírsele en exclusiva⁵⁵. Encarcelado su banquero pero también su socio, no sorprende que Córdoba viviese inmerso en la preocupación sobre el cariz que para él pudiesen tomar los acontecimientos. Eso explica su necesidad de disponer de todos los recursos que pudiese reunir para socorrer a Brandano en un proceso que duró meses y que le obligaba a reorganizar sus actividades, pues él mismo estaría bajo sospecha. En ese momento, Córdoba envió a Velázquez los dibujos de seis costosos vasos de pórfido con una oferta de venta para el rey⁵⁶.

El hecho de que a la muerte del pintor en 1660, Córdoba reclamase a sus herederos algunas cantidades de la cuenta que tenían en común, no puede atribuirse exclusivamente a los gastos de mantenimiento del hijo de Velázquez nacido en Roma y del que se pierde noticia desde su infancia. Puede haber otras interpretaciones, como las apuntadas en este trabajo relacionadas con los poderes notariales concedidos ocho años antes. La investigación por este camino puede aportar nueva información sobre los dos amigos, Córdoba y Brandano [CAT. 12; FIG. 4], que retrató Velázquez en su segundo viaje a Italia y así como sobre las gestiones que realizó el pintor para ayudarlos en aquel fatídico 1652.

La condena de diez años a trabajos forzados, que pudo ser conmutada por otra de cárcel, terminó con la vida de Ferdinando Brandano quién falleció arruinado y en prisión al cabo de dos años⁵⁷. Juan de Córdoba continuó apoyando a esta familia, nombrando herederos en su testamento, redactado a finales de diciembre de 1670, a Catalina Brandano y a Diamante Costa Brandano y a sus descendientes⁵⁸.

52

El subdatario Francesco Canonici, *Mascambruno*, fue ajusticiado en abril de 1652; D'Amelia 2007, p. 319.

53

Se tiró por la ventana cuando entraron a registrar la casa familiar; *ibid.*, p. 328.

54

Ibid., p. 326, nota 20.

55

Según D'Amelia (*ibid.*, p. 326), el proceso no está completo y falta un millar de páginas iniciales pertenecientes a los meses de enero a junio de 1652.

56

García Cueto 2011a, p. 180, nota 19; Cruz Yábar 2017, pp. 121-122.

57

Parisi 2007a, p. 105; D'Amelia 2007, pp. 340-342, y 2008, p. 68; Curti 2014, p. 365.

58

Curti 2014, p. 363, 380-384.

¿QUÉ MISTERIO OCULTA EL RETRATO DE FELIPE IV DE LA ACADEMIA?

ROSA MARÍA RECIO AGUADO

En la colección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un retrato del rey Felipe IV que fue adquirido, y así se mantuvo en las fuentes antiguas, como obra de Diego Velázquez (1599-1660). Su verdadera autoría es un misterio. La información con la que contamos acerca de este cuadro es que la Academia lo compró en 1795 a la heredera de Juan Moreno. Este había sido conserje de la institución durante cincuenta años y gozaba de amplia formación artística. Ese retrato y otro de Mariana de Austria fueron tasados por Mariano Salvador Maella (1739-1819), pintor de cámara del rey, en trescientos reales de vellón cada uno; una cantidad mínima, por lo que la Academia aprobó su adquisición.

En la obra, el monarca aparece de busto, ligeramente girado hacia su izquierda, viste jubón negro con botonadura dorada y discretos adornos en las mangas y lleva una cadena de oro con el toisón. Se corresponde con la última imagen que se tiene del rey, creada por Velázquez en los años posteriores al regreso de su segundo viaje a Italia, a partir de 1651, y de la que se conservan numerosos ejemplares con pequeñas variaciones y diferentes calidades. El retrato regio de la Academia es reconocido por su elevada calidad pictórica [CAT. 19].



CAT. 19 TALLER DE DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA
Y VELÁZQUEZ (Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
Felipe IV, h. 1656
Óleo sobre lienzo, 66 x 40 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0634



FIG. 38

ATRIBUIDO A JOSÉ LACOSTE
Felipe IV (taller de Diego Velázquez)
Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando, h. 1919, negativo
de vidrio al gelatino-bromuro,
30 x 40 cm
Instituto del Patrimonio Cultural de
España, Madrid, Ministerio de Cultura
y Deporte, Archivo Ruiz Vernacci,
inv. VN-21251

I

Quiero agradecer al personal del Instituto del Patrimonio Cultural de España y especialmente a María Martín Gil su invitación a colaborar en las jornadas organizadas con motivo de la XVII edición de la Semana de la Ciencia bajo el título *Descubriendo a los reyes del espejo. Felipe IV y Mariana de Austria*. También quiero destacar la ayuda prestada por Ana Rosa García Pérez en la elaboración de la información técnica de este artículo.

Asimismo, extendiendo mi gratitud al resto del equipo de trabajo en el IPCE: Ángeles Anaya y Beatriz Mayans, de Estudios Físicos; María Porrás-Isla Fernández y Marta Iriondo, restauradoras; Ana Albar, María Antonia García, Consuelo Imaz, José de Vicente Navarro y Julia Romero Pastor, de Análisis de Materiales, y Miriam Bueso, de Investigación y Formación.

Con el propósito de obtener más información sobre la obra, en 2017 se solicitó al Instituto del Patrimonio Cultural de España un estudio técnico que pudiera aportar nuevas luces para su catalogación. Un resumen de sus resultados se ofrece a continuación de este texto. En su departamento de Estudios Físicos la obra fue sometida a análisis bajo diversas técnicas de imagen, a partir de las cuales cabe hacer varias apreciaciones. En primer lugar, que ha experimentado una restauración de la que no se conserva documentación alguna. Asimismo, en el lienzo se nota una marca que lo bordea y que podría justificarse por haber estado ajustado a un bastidor de menor tamaño. Los materiales utilizados confirman la datación de la pintura en el siglo XVII. Si se tratara de una obra de taller retocada por Velázquez resultaría difícil determinar qué parte corresponde al discípulo y cual a las intervenciones del maestro¹.

En fotografías antiguas del Archivo Ruiz Vernacci se pueden apreciar en la parte inferior del cuadro numeraciones que hoy no se mantienen, como es el número 95, pintado en blanco en el centro, correspondiente al inventario de 1804² y la etiqueta romboidal con el número 351, en el ángulo izquierdo, en la actualidad ubicada en el reverso sobre el bastidor. En el ángulo derecho se conserva la etiqueta circular con el número 499 [FIG. 38].

JUAN MORENO Y SÁNCHEZ, ALUMNO Y CONSERJE
DE LA ACADEMIA

En 1745, por orden de Felipe V, quedó establecido que el cargo de portero de la Academia lo desempeñara uno de los doce discípulos cuyo mérito había sido oficialmente reconocido por la institución. Es decir, uno de los doce discípulos de las «Artes de la Pintura y Escultura, examinados, aprobados y recibidos según su graduación en la Junta Preparatoria de la Academia celebrada el 18 de marzo de 1745»³.

Los profesores habían solicitado al rey que se destinase para la plaza de portero mayor a un sujeto con cierta capacidad, actividad y confianza además de ser «algo inteligente en las tres Artes» para que pudiera suministrarles con conocimiento los libros, papeles, instrumentos y materiales propios de cada una de las asignaturas⁴. El alumno elegido fue Juan Moreno y Sánchez, por lo tanto, artista, de la especialidad del grabado. Se trataba del undécimo de los discípulos, respondía a las exigencias señaladas para el puesto, era sobresaliente en el manejo de cuentas y papeles y además concurría en él «un honrado nacimiento»⁵. Para asumir el cargo, tuvo que otorgar una fianza de quince mil reales de vellón, que excedía el valor de todas las alhajas que se dejaban a su custodia. Con esa finalidad debía firmar una escritura de fianza lega, llana y abonada⁶. Una vez formalizada, el director general le entregaría todas las alhajas, muebles y efectos pertenecientes a la Academia, entrega precedida de un inventario puntual firmado de la mano del nuevo portero, que sirviera de descargo y resguardo al director general y al portero saliente. Este inventario, en realidad, no se llevaría a cabo hasta 1758, tras los acuerdos adoptados en las juntas particulares de 23 de octubre de 1757 y 28 de septiembre de 1758, tal como el propio Moreno aclara al inicio del documento⁷.

Unos días después del nombramiento, el mismo director general, en la fecha Giovan Domenico Olivieri, y el pintor Luis van Loo, informaron al viceprotector de la Academia, Fernando Triviño Figueroa, de que, en su nombre y el de todos los maestros directores de las tres artes, habían convocado una junta donde plantearon que, dado que cualquiera de los discípulos aprobados podía aspirar a las plazas de académicos y de maestros directores, resultaba indecoroso el título y ejercicio de portero para uno

²
«Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando», Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sig. 3-616.

³
ARABASF, sig. 1-1-2-39.

⁴
ARABASF, sig. 1-3-31-2, p. 73.

⁵
ARABASF, sig. 1-3-31-2, p. 77.

⁶
La escritura de fianza fue firmada el 1 de junio de 1745 ante el notario Miguel Cassimiro Pardo y figurando como fiador y llano pagador don Pedro Lorenzo de Paredes, profesor de Arquitectura por el Real Consejo de Castilla y alarife; Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), leg. 17992, pp. 232.2-232.5. Agradezco al profesor José María Luzón que me haya facilitado la transcripción del documento.

⁷
«Inventario de las alhajas de la Real Academia de San Fernando, de las cuales yo, don Juan Moreno y Sánchez, su conserje, me hago cargo en cumplimiento de lo mandado en sus Estatutos, singularmente en el artículo XVIII y bajo la fianza que tengo dada por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte y provincia, en primer día del mes de junio de 1745 años. Madrid, 21 de noviembre de 1758. 22h.» ARABASF, leg. 2-57-1.

de ellos. Si este debía estar solamente dedicado a las decentes ocupaciones de asistir a suministrar lo necesario para los estudios y a dar las cuentas de lo recibido y gastado, el título que le correspondía era el de conserje⁸. En consecuencia, se modificó la denominación del cargo.

El salario del conserje era bastante modesto, tres mil trescientos reales al año, nada excesivo para las muchas responsabilidades que asumía. En 1768 Moreno consiguió que se le concediera, además del sueldo, un porcentaje sobre las ventas de materiales a los alumnos, lo que le permitió incrementar sus ingresos⁹.

En 1795, en la Junta Extraordinaria del 15 de enero, se informó del fallecimiento de Juan Moreno y se dio cuenta también de que su hija, Josefa Moreno, casada con Blas Cesáreo Martín, académico de mérito por la Arquitectura, había presentado un memorial exponiendo los servicios de su padre durante cincuenta años y que pedía a la Academia «se dignase atenderla en el socorro que fuese de su agrado. La Junta atendiendo a las circunstancias actuales de la suplicante acordó socorrerla con cien ducados anuales durante su vida»¹⁰.

De la procedencia y la identificación del conjunto de cuadros que poseyó Juan Moreno no se ha encontrado una relación. Sí hemos localizado el testamento suyo y de su esposa Antonia Criado, en su forma de declaración de pobre, otorgado el 21 de abril de 1763¹¹. Asimismo, en sus últimas voluntades, fechadas el 18 y 19 de agosto de 1803, Josefa Moreno y su marido Blas Cesáreo¹² se ampararon en idéntica declaración, expresando que no tenían bienes que legar. Habiéndose acogido en ambos casos a la misma fórmula, cabe deducir que no se hizo en ninguna de las ocasiones una relación de patrimonio tras sus fallecimientos, documentos que hubieran permitido tener un mayor conocimiento de la pequeña colección reunida por Juan Moreno, de la que sabemos que sumaba hasta ocho lienzos¹³. Cómo es que poseía al menos dos atribuidos a Velázquez, y quién pudo ser, en realidad, el cualificado autor de esas obras, son cuestiones que aún permanecen sin resolver.

8

ARABASF, sig. 1-3-31-2, pp. 72-79.

9

Bèdat 1989, pp. 130-131.

10

ARABASF, sig. 3-125.

11

AHPM, t. 18298, ff. 20r-21v (3.^a f.).

12

AHPM, t. 22585, ff. 63 y 65.

Quiero agradecer a Beatriz García Gómez, directora del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, y a su personal la ayuda que me han prestado en la búsqueda de ambos testamentos.

13

ARABASF, sig. 3-125, acta de la sesión 6 de septiembre de 1795.

VENTURA HISTÓRICA DE LA OBRA DESDE SU INGRESO
EN LA COLECCIÓN DE LA ACADEMIA

El retrato de Felipe IV fue adquirido en 1795 a los descendientes de Juan Moreno y Sánchez, seleccionado junto al de la reina, que también se atribuyó al maestro sevillano, según consta en el Libro de cuentas con fecha 7 de septiembre de ese año:

De los cuadros que en la junta del mes anterior presentaron los Herederos del difunto conserje Don Juan Moreno, ha acordado la Academia se tomen para su galería de pinturas los dos retratos originales de D. Diego Velázquez; como igualmente ha determinado la Junta Particular de ayer se abone a dichos Herederos trescientos reales de vellón por cada uno de los referidos retratos, en cuya cantidad ha manifestado haberlos tasado D. Mariano Maella.¹⁴

Si bien la tasación no se acercaba a la cotización que alcanzaba una obra del pintor en esa época, su clara atribución a Velázquez, mantenida durante décadas, pone de manifiesto el reconocimiento por parte de los académicos de la calidad de la pintura.

El lienzo figura en el inventario de alhajas de 1804¹⁵, en el que se cita como «Nº 95. El retrato del rey don Felipe IV, de don Diego Velázquez. Tres quartas de alto y media vara de ancho, compañero del número 91». Más tarde, en el catálogo de los cuadros, estatuas y bustos de la Academia de 1817, en la Sala de recibimiento y balcón largo se relacionan dos retratos con el título «El Rey Don Felipe IV»: el número 21 «de Don Diego Velázquez y Silva» y el número 161 «de Don Diego Velázquez»¹⁶, sin ninguna diferenciación entre ellos que nos permita identificar el que nos ocupa. Sin embargo, en el inventario de cuadros levantado ese mismo año se indica que este y el de Mariana de Austria son «copias de don Diego Velázquez»¹⁷.

La siguiente referencia la encontramos en el catálogo realizado en la Imprenta Real en 1819¹⁸, en el que también se repite el título y la autoría para las dos efigies del rey: en la sala segunda de la galería de pintura, con el número 22, «Retrato del Rey Don Felipe IV: de Don Diego Velázquez», y en la Sala de retratos, compartiendo espacio con el de la reina Mariana de Austria y con el número 177, «El Rey D. Felipe IV: de D. Diego Velázquez». Idéntica atribución continúa figurando dos años más tarde en el catálogo de 1821, de Ibarra, impresor de cámara¹⁹.

¹⁴
ARABASF, sig. 3-237, Libro de cuentas 1795, hoja 149.

¹⁵
«Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando», ARABASF, sig. 3-616.

¹⁶
Catálogo de los cuadros 1817, p. 20.

¹⁷
«Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año 1817», ARABASF, sig. 2-58-17.

¹⁸
Catálogo de los cuadros 1819, p. 23.

¹⁹
Catálogo de los cuadros 1821, p. 30.

En 1824 se ordenó preparar un catálogo nuevo²⁰, redactado conjuntamente por el historiador del arte Juan Agustín Ceán Bermúdez, los escultores Esteban Agreda, Pedro Hermoso, y los pintores Zacarías González Velázquez, Juan Gálvez y José de Madrazo²¹, que revisaron las atribuciones, según se advierte. En esta ocasión se diferencian los dos retratos de Felipe IV que en aquel momento se encontraban en la Academia. De ambos se indica que son obras de Velázquez. En la sala segunda, con el número 1, se inscribe el «Retrato en pie del tamaño natural de Felipe IV» y en la sala sexta de retratos se relaciona «El de Felipe IV hasta el pecho», que es objeto de nuestro texto. Una vez más, conspicuos artistas y estudiosos del arte español valoraban la técnica pictórica del lienzo dando por buena la atribución arrastrada desde su ingreso en las colecciones de la institución. El *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando* de 1829 asigna a la obra la misma descripción y autoría²².

Sin embargo, a finales del siglo, en la relación de obras pictóricas del catálogo de 1884²³, el retrato áulico se atribuye a otro pintor, Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Se localiza en la Sala de los medios puntos y se describe como «Retrato de Felipe IV. Alto 0,66 ancho 0,52. Lienzo. Copia del original de Velázquez».

En 1929 Elías Tormo recoge la obra como: «B. Copia primitiva de Velázquez de Silva (Diego, n. Sevilla 1599, m. 1660 Madrid). Atribuciones antiguas a Velázquez. Felipe IV y su segunda esposa auténticos de Velázquez hoy figuran en el Prado»²⁴. Pero el catálogo del Museo de la Academia de ese mismo año recupera la atribución a Velázquez²⁵. Por fin, en 1964, Alfonso E. Pérez Sánchez la inventaría como obra de «taller de Velázquez»²⁶, atribución que mantiene en la actualidad.

EL REY FELIPE IV

El retrato de la Academia, que se corresponde con la imagen de los últimos años del monarca (1605-1665), se fecha en torno a 1656. El rey, culto y refinado, aficionado a la poesía, exquisito coleccionista de pintura, entusiasta del teatro, la danza, la música, la caza y la astronomía, es captado ya en una etapa de vejez y cansancio. Se halla sumido en la incertidumbre por la espera de un descendiente varón, heredero del trono, para lo que había con-

²⁰
Catálogo de las pinturas 1824, pp. 17 y 37.

²¹
Navarrete Martínez 1999, p. 391.

²²
Catálogo de las pinturas 1829, p. 30.

²³
Catálogo de las obras 1884, h. 17.

²⁴
Tormo 1929, p. 32.

²⁵
Catálogo del Museo 1929, p. 23.

²⁶
Pérez Sánchez 1964, n.º 634. Con esa misma atribución se conserva el otro retrato adquirido a Juan Moreno, el de la reina *Mariana de Austria*, óleo sobre lienzo, 66 x 40 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0633.

traído un segundo matrimonio con su sobrina Mariana de Austria (1634-1696), treinta años más joven que él. Siente, además, el peso de la profunda crisis económica, política y territorial que estaba viviendo la monarquía española.

El soberano, al que metafóricamente se identificaba como el Rey Planeta²⁷, en torno al que todo giraba, mantuvo en la corte el rígido ceremonial borgoñón en el que cada acto estaba cuidadosamente codificado. La representación de la majestad recaía sobre la propia presencia corpórea del rey, obviando la inclusión junto a su imagen de otra simbología regia. Por lo tanto, apenas portaba en sus apariciones públicas más adorno que el siempre visible toisón de oro, como gran maestro de la orden. El rey se hacía presente a los súbditos de su aún vasto territorio mediante su propia comparecencia física o bien a través de su imagen pintada. De ahí la importancia que adquirirían sus retratos, de los que se hacían copias para su distribución en otras cortes y en provincias del reino.

El ejemplar en los fondos de la Academia recoge la efigie de Felipe IV que mejor ha contribuido a crear la imagen del monarca: ataviado con la característica indumentaria en la que prevalecía el color negro, genuina vestimenta española de los siglos XVI y XVII.

CONCLUSIÓN

El retrato de Felipe IV procede, por tanto, de la pequeña colección formada por Juan Moreno, artista y conserje de la institución. Fue adquirido en 1795 a sus herederos como original de Diego Velázquez, tasado por Mariano Salvador Maella.

Velázquez es un pintor de genio único, con unas características y unos dones pictóricos difícilmente igualables en la historia de la arte. Los rasgos que se reconocen en su pintura están presentes en este retrato. Entonces, ¿cómo es que existen dudas sobre su autoría?, ¿es acaso posible realizar copias que no se puedan diferenciar de las obras del maestro sevillano? Como se ha señalado, son numerosos los ejemplares de este mismo modelo que se conservan y no todos tienen la misma calidad. Sin embargo, el cuadro que posee la Academia con toda probabilidad fue adquirido como obra del pintor de rey debido a la maestría que evidencia en su ejecución.

ESTUDIO TÉCNICO DEL RETRATO DE FELIPE IV DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

ANA ROSA GARCÍA PÉREZ¹

Este texto resume los análisis realizados sobre la obra *Felipe IV* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [CAT. 19] por el departamento de Estudios Físicos del Área de Investigación y Formación del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Se ha seguido en ellos una metodología de trabajo secuencial basada en la aplicación de técnicas de imagen que, mediante el empleo de diferentes longitudes de onda del espectro electromagnético, permiten profundizar en la exploración de la pintura sin toma de muestras: fotografías visibles de referencia (FV), con luz rasante (FVLR), de fluorescencia inducida por radiación ultravioleta (FUV), infrarroja (FIR), reflectografía infrarroja (RIR) y radiografía (RX).

En la obra figuran sellos, etiquetas y números que aportan información sobre la historia de este retrato, como su paso por exposiciones. También se ha visualizado un proceso de entelado o reentelado relacionado con una restauración no documentada.

Por medio de la luz rasante se observan craquelados de edad, cuyas grietas, como muestra la imagen radiográfica, penetran en todas las capas de la obra hasta el soporte. También se aprecian algunas grietas mecánicas, distinguibles por líneas de fractura en

¹
Técnico de Imagen del
Departamento de Estudios
Físicos, Área de Investigación
y Formación. Instituto del
Patrimonio Cultural de España.



FIG. 39
TALLER DE DIEGO VELÁZQUEZ
Felipe IV, Madrid, Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
fotografía de fluorescencia
inducida por radiación ultravioleta
Departamento de Estudios Físicos.
Instituto del Patrimonio Cultural de
España, Madrid, Ministerio de Cultura
y Deporte

²
Corresponden al Archivo
Ruiz Vernacci, inv. VN-21251
y VN-33395.

³
Estudio técnico mediante
reflectografía y espectroscopía
de imagen por reflectancia
difusa en el rango infrarrojo en
bienes culturales en proceso de
investigación y restauración en
el IPCE (2018). Informe realizado
por el Grupo de Aplicación de
Telecomunicaciones Visuales,
Departamento de Señales,
Sistemas y Radiocomunicaciones,
Escuela Técnica Superior de
Ingenieros de Telecomunicación;
autores: José Manuel Menéndez
García, investigador principal del
proyecto, y Carmen Vega Martín,
investigadora.

diagonal en las esquinas, producidas por la tensión del lienzo sobre el bastidor.

La fotografía de fluorescencia inducida por radiación ultravioleta [FIG. 39] ha facilitado la visualización de diversos repintes concentrados en la parte derecha del fondo de la obra y en la parte inferior sobre una numeración («95») prácticamente ilegible en la actualidad y cuya existencia está documentada en dos imágenes de la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España² [FIG. 38].

Mediante la fotografía y la reflectografía infrarroja no se ha podido evidenciar la presencia de dibujo subyacente, lo que no significa que no exista, ya que puede estar hecho con un material transparente a la radiación infrarroja, que no haya suficiente contraste entre la capa de preparación y el dibujo o que la capa de pigmento sea demasiado gruesa. Sin embargo, en la imagen reflectográfica sí se pueden apreciar unos trazos de encaje en algunas zonas del rostro³.

Por último, la imagen radiográfica [FIG. 40] ha permitido distinguir la huella de la tela original del retrato, oculta por el reentelado, en la que se pueden valorar los bordes deshilachados del

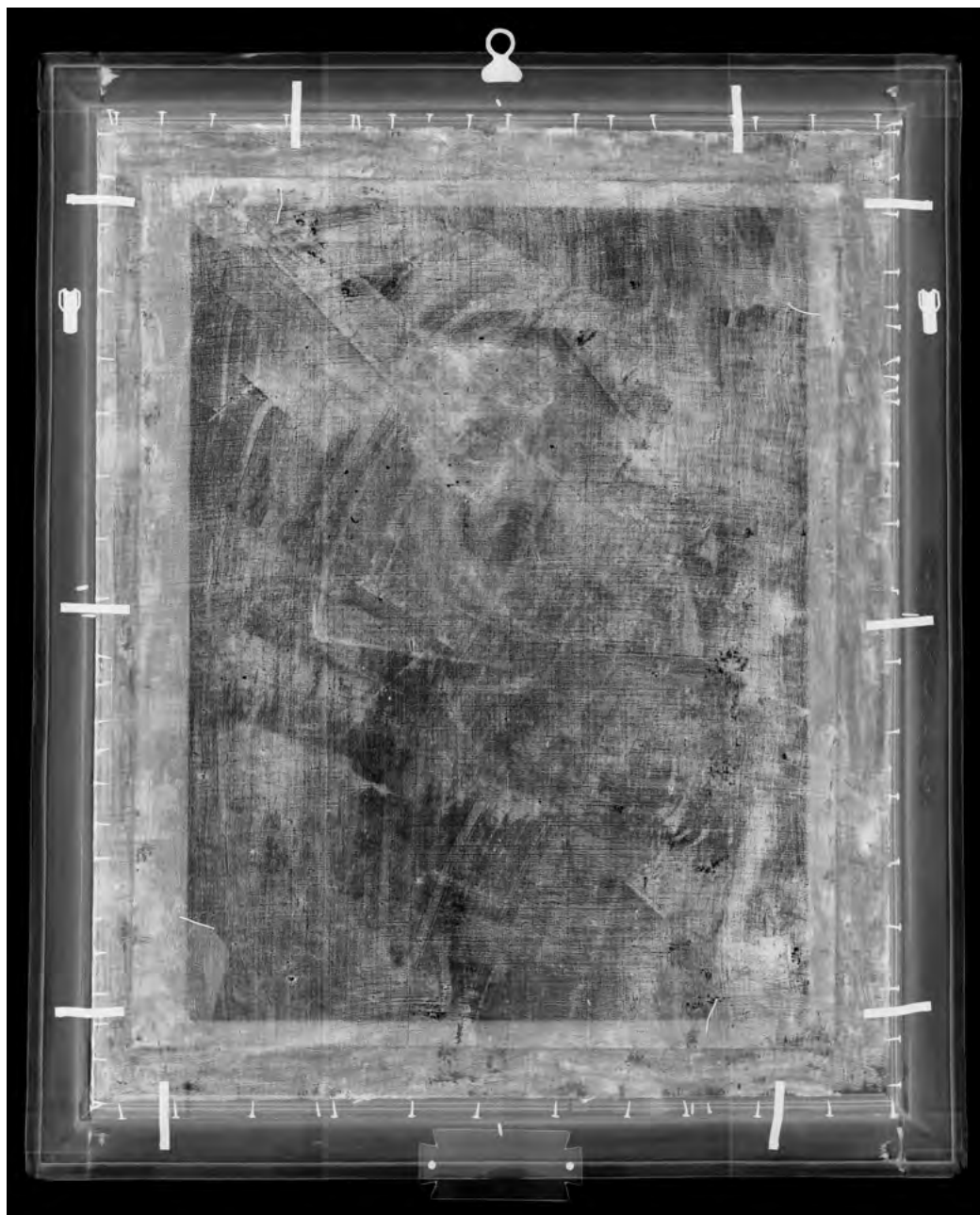


FIG. 40
 TALLER DE DIEGO VELÁZQUEZ
Felipe IV, Madrid, Real
 Academia de Bellas Artes de
 San Fernando, radiografía
 Departamento de Estudios Físicos.
 Instituto del Patrimonio Cultural
 de España, Madrid, Ministerio
 de Cultura y Deporte

lienzo y una importante rotura en la esquina inferior derecha, bajo una etiqueta circular⁴. El aspecto general de la radiografía presenta alta radiopacidad debido a la naturaleza de la capa de preparación del lienzo, que genera una lectura confusa de la imagen del retratado, del que apenas se identifica su ojo derecho y parte del bigote y de la golilla. Sí se ha detectado una interesante señal formada por dos líneas paralelas compatible con el uso de una herramienta tipo espátula.

La información aportada por las técnicas aplicadas al retrato ha permitido descubrir varios aspectos relativos a intervenciones y elementos estructurales de la pintura, que, junto con el estudio histórico y artístico realizado en el Departamento⁵, abren nuevas vías de investigación en el examen comparativo de las obras de Velázquez y sus discípulos.

4
 A la vez que sobre el retrato de Felipe IV, los análisis se realizaron sobre el de Mariana de Austria, que también conserva la Academia. En el estudio comparativo de los dos pudieron apreciarse diferencias en el soporte empleado determinando que la tela del retrato de la reina presenta un entramado más grueso y abierto que la del rey. Este dato, entre otros, apunta a que las dimensiones actuales de ambas obras hayan podido variar respecto a las que tuvieron en origen.

5
 Informe técnico de la Sección de Estudios Físicos del Área de Investigación y Formación del IPCE (2017): Informe de inspección técnica y resultados del estudio técnico y documental de los retratos de Mariana de Austria y de Felipe IV, taller de Velázquez, mediados del siglo xvii, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Informes 1, 2, 3.1 y 3.2); autores: Ana Rosa García Pérez y Ángeles Anaya.

EL RETRATO DEL CARDENAL GASPAR DE BORJA Y VELASCO POR DIEGO VELÁZQUEZ

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

1

La expresión «troppo vero» es recurrente para aludir al realismo de Velázquez, aunque no está documentada, pese a que el relato sobre la efigie del papa Inocencio X «corre por el mundo desde hace siglos sin que nadie lo haya puesto en duda», como reconoce Andrés Trapiello en el volumen de título homónimo —*Tropo vero*— de su *Salón de pasos perdidos* (Trapiello 2009).

2

Cita recogida por Palomino: «Dijole un día Su Majestad, que no faltaba, quien dijese que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza; a que respondió: Señor, mucho me favorecen porque yo no sé que haya quien la sepa pintar»; Palomino 1988, p. 264.

3

Pacheco 1956, vol. II, p. 146; citado en Pérez Sánchez 1986, p. 210.

«Troppo vero»... con esta exclamación tantas veces repetida, el pontífice Inocencio X reconocía la extraordinaria capacidad de Diego Velázquez (1599-1660) para captar su compleja personalidad en el portentoso retrato que hoy guarda la colección Doria-Pamphilj' [FIG. 21]. Similar impresión debió de causar en el cardenal Gaspar de Borja la maestría con la que el pintor atrapa su carácter severo y receloso a través de unos rasgos faciales veraces y una mirada penetrante. Ambos retratos son representativos de la excelencia alcanzada por Velázquez en el género con el que mayor reconocimiento obtuvo entre sus contemporáneos, a pesar de que algunas opiniones menos favorables menospreciaron su valor entendiendo «que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza»², sin estimar la destreza del maestro para entender y definir la individualidad de los retratados.

Francisco Pacheco, en el *Arte de la pintura*, recuerda como Velázquez «siendo muchacho [...] tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul, y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar»³.



CAT. 18 **DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ**
(Sevilla, 1599-Madrid, 1660),
*Estudio para el retrato del cardenal Gaspar
de Borja y Velasco, 1643-1645*

Lápiz negro sobre papel verjurado
agarbanzado claro, 188 x 116 mm

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, inv. D-2211

El estudio del cardenal Borja, tomado directamente del natural, de pequeño formato (188 x 116 milímetros), está realizado a lápiz negro sobre papel verjurado [CAT. 18]. El rostro ha sido eficazmente modelado, consiguiendo dar profundidad a las cuencas de los ojos, relieve a la nariz y oreja y volumen a la osamenta aristada del cardenal⁴. Interesante testimonio de la técnica de Velázquez en su etapa de madurez, denota seguridad de trazo y sutileza en los juegos de luces y sombras, en un perfecto equilibrio entre el naturalismo aprendido en sus años juveniles y la libertad y colorido del arte veneciano. Reúne las cualidades de los escasos dibujos del artista que se conservan, no todos ellos de atribución segura: «profunda veracidad, prodigiosa individualidad y captación magistral de las emociones»⁵. La maestría con que está resuelto hace que sea uno de los pocos diseños de Velázquez sobre el que existe unanimidad acerca de su autoría; sin embargo, siguen abiertas algunas dudas sobre su cronología e interrogantes respecto a la paternidad de las pinturas basadas en el dibujo.

Se ha sugerido que Velázquez pudiera haberlo dibujado en 1630, durante su primer viaje a Italia, momento en que el cardenal Borja ejercía como embajador de España ante la Santa Sede. Años más tarde, basándose en el diseño, habría realizado el retrato pictórico, ya en la edad madura del prelado⁶. Dicha hipótesis coincide con la opinión vertida por Luis Menéndez Pidal en un artículo de Silvio Lago (pseudónimo de José Francés) publicado en *La Esfera* en 1931, al señalar el hallazgo del diseño en la galería de escultura, dentro de una arquilla junto al resto de la colección del pintor Carlo Maratti (1625-1713), adquirida por la Academia a la viuda de Andrea Procaccini en 1775: «En esta colección muy nutrida de autores italianos estaba ¡figúrese mi alegría al encontrarle! el cardenal Borja de Velázquez, que es algo superior a toda ponderación»⁷.

El único dato documentado respecto a su ejecución se remonta a 1658. Al testificar el pintor Juan Carreño de Miranda (1614-1685) en el expediente para la concesión a Velázquez del hábito de caballero de la Orden de Santiago, declaraba que

Nunca ha llegado a su noticia [que] tuviese tienda ni obrador desde así de los años que ha que le conoce en esta Corte, como antes que viviera en la ciudad de Sevilla, ni que haya vendido pinturas por sí ni por tercera persona; antes se acuerda de un retrato del señor Cardenal

⁴
Pita Andrade 1999, p. 16.

⁵
Mena Marqués 1999, p. 99.

⁶
Aldea 1999, p. 33.

⁷
Lago 1931, p. 24.



FIG. 41
ALESSANDRO ALGARDI
Retrato del papa Inocencio X
h. 1647, pluma, tinta y lápiz negro, papel agarbanzado,
175 x 110 mm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. D-2239

Borxa, siendo arzobispo de Toledo, que le pidió a Diego Velázquez le hiciese, el cual llevándosele, no quiso tomar ninguna cantidad por él, y así el señor cardenal, le envió un peinador muy rico y algunas alaxas de plata en recompensa.⁸

En unos momentos en los que se discutía la nobleza de la pintura como arte liberal, Velázquez puso especial empeño en demostrar que el arte que él practicaba estaba a la altura de la dignidad de la actividad intelectual impuesta por la orden a la que aspiraba a pertenecer, emulando de ese modo a Tiziano, quien obtuvo el hábito por mediación de Felipe II. El 28 de noviembre de 1659 Diego de Silva Velázquez fue armado caballero en el convento de Corpus Christi de Madrid.

Admitiendo la veracidad de lo declarado por Carreño, el retrato debió de realizarse durante el arzobispado de Gaspar de Borja en Toledo; es decir, entre el 3 de enero de 1643, en que fue presentado por Felipe IV como aspirante a la sede primada, vacante por la muerte del cardenal infante don Fernando, y el 28 de diciembre de 1645 en que fallece. La negativa de Urbano VIII paralizó su nombramiento hasta que el nuevo papa, Inocencio X, pariente lejano de los Borja, hizo efectiva su designación como arzobispo de Toledo [FIG. 41].

Varias fuentes en el siglo XVIII corroboran la realización de un retrato pintado del cardenal Borja por Velázquez. Antonio Palomino en su biografía del sevillano lo menciona y ubica en el «palacio de los señores duques de Gandía»⁹, dato que confirma Antonio Ponz en 1774: «Sé que en el palacio del duque de Gandía hay algunas pinturas de animales, de Pedro de Vos, y un retrato de Velázquez, que representa a un cardenal de la casa Borja»¹⁰. La obra, considerada por José López-Rey de calidad superior a otras versiones conocidas, fue adquirida por William John Bankes en España en torno a 1814 y legada por Walter Ralph Bankes en 1881 a la colección del palacio de Kingston Lacy, Dorset [FIG. 42].

Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Historia del arte de la pintura* (1822) menciona un retrato pintado del cardenal Borja de mano de Velázquez, que le había entregado Gaspar de Jovellanos, junto con un autorretrato de Carreño de Miranda. En prueba del mérito de ambas obras publicó en *El Censor* el «Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y Velasco, embajador de Felipe IV en Roma, arzobispo de Sevilla, y después de Toledo, y D. Juan Carreño de Miranda, pintor de cámara de Carlos II, sobre el aprecio, suerte y paradero, que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora»¹¹. La obra atribuida a Velázquez por Ceán fue heredada por su hija y más tarde formó parte de la galería del marqués de Salamanca, hasta que en 1867, tras su venta en París, la adquirió definitivamente el Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie de Fráncfort en 27100 francos. Aunque algunos investigadores como Carl Justi confirmaron su autenticidad, hoy se descarta la autoría de Velázquez. También llegaron a atribuirse como originales la copia de la catedral de Toledo y el ejemplar del Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). Este último, al que varias fuentes han considerado un fragmento de la obra original, perteneció al Metropolitan Museum of Art de Nueva York entre 1942 y 1961, donde ingresó con el legado de Samuel H. Kress.

En contraste con las numerosas reproducciones pictóricas del retrato del cardenal Borja, tan solo se conoce una copia en papel del dibujo de la Academia, atribuida a Vicente López (1772-1850) [FIG. 43]. En su zona inferior se lee «facsimilar del estudio que hizo Velázquez para el retrato que pintó y poseía Ceán Bermúdez», con letra de Valentín Carderera (1796-1880). Curiosamente, también de Carderera era la inscripción que aparecía en la hoja sobre la que estaba pegado el dibujo de la Academia: «El Cardenal

9

Palomino 1986, p. 169.

10

Ponz 1947, p. 299.

11

Biblioteca Nacional de España, Mss. 21450; publicado por vez primera en *El Censor*, 8 (23 de septiembre de 1820), pp. 97-117, y luego en *Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes* (Ceán Bermúdez 1822). Ceán poseyó algunos dibujos de Velázquez hechos con gran economía de medios, en los que los detalles estaban dibujados «con una sola mancha»; Hidalgo Caldas 2016.



FIG. 42
Según DIEGO VELÁZQUEZ
Retrato del cardenal Gaspar de Borja y Velasco
óleo sobre lienzo, 45,7 x 38,1 cm
Dorset, Kingston Lacy, The Bankes Collection (National Trust),
inv. NT 1257143

FIG. 43
VICENTE LÓPEZ
Retrato de Gaspar Borja y Velasco
¿1815-1834?, lápiz negro, papel
agarbanzado, 295 x 188 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España,
DIB/15/28/51

Borja Arzobispo de Toledo dibujado por d. Diego Velázquez». Asignada por tradición a Vicente López, es verosímil que la copia de la Biblioteca Nacional hubiera sido realizada por el propio Carderera, autor de las inscripciones que relacionan ambos dibujos. El pintor oscense fue un gran coleccionista de retratos de personajes históricos y un buen copista, lo que despertó el recelo de algunos clientes ante la posibilidad de que hubiera plagiado cuadros luego vendidos como supuestos originales¹².

El dibujo de la Academia no fue el único estudio preparatorio de Velázquez para la efigie de un alto dignatario. Se tiene constancia documental de un retrato dibujado por encargo del cardenal Francesco Barberini durante su viaje a España en 1626 como embajador de su tío el papa Urbano VIII. En su periplo europeo el cardenal Barberini estuvo acompañado, entre otros, por Giovanni Battista Pamphilj, futuro Inocencio X, y por el erudito romano Cassiano dal Pozzo. A su llegada a Madrid encargó dos retratos a Velázquez, uno del conde duque de Olivares y otro de sí mismo para que pudieran ser intercambiados entre ambos. El 14 de octubre del 1626 Pamphilj, en su calidad de nuncio, informaba a Barberini de que el retrato del conde duque se iba a pintar como el cardenal deseaba. Un mes más tarde enviaba para su aprobación, en un cilindro de metal, el retrato de Olivares «de semplice dissegno», que al valido del rey le había parecido «bonissimo per l'effetto che si desidera». El dibujo llegó a Roma en perfectas condiciones, a pesar de que el envase protector había sufrido daños. En carta fechada el 31 de diciembre de 1626, el cardenal Barberini mostraba su satisfacción por el resultado e instaba al nuncio a que «riscaldara» con su «ardore» la flema del pintor sevillano para que terminara los retratos y fueran enviados a Roma lo antes posible¹³. Años más tarde, según refiere Pacheco, Barberini facilitó a Velázquez la entrada a las salas del Vaticano, incluida la Capilla Sixtina y las estancias de Rafael, donde pasó muchas horas haciendo dibujos¹⁴.

El elevado número de retratos del cardenal Borja pone de manifiesto la relevancia histórica del personaje, quien representó un destacado papel en las relaciones diplomáticas entre España e Italia durante la primera mitad del siglo XVII. Gaspar de Borja y Velasco (Villalpando, Zamora, 1580-Toledo, 1645) nació en el palacio de los condestables de Castilla, en el seno de la familia de los duques de Gandía, a la que pertenecieron dos papas y un santo.

12

Se sabe que Valentín Carderera vendió una serie de retratos antiguos a la reina María Cristina en 1842 y que ésta se negó a que realizara una copia antes de entregárselos; carta de Luis Paradela a Valentín Carderera (París), 7 de septiembre (de 1842): «Estimado Carderera: se queda al fin S. M. con la colección de retratos antiguos, pero quiere que los arregle V. al instante, según tiene dicho: que eso de sacar copias no la gusta porque los toma por la originalidad»; Lanzarote Guiral 2019, p. 209.

13

Giordano y Salort 2004, p. 161.

14

Pacheco 1649, p. 104.

El 17 de agosto de 1611, con tan solo veintinueve años, recibió el capelo cardenalicio. Al año siguiente marchó a Roma acompañado del escritor y diplomático Diego Saavedra Fajardo, quien ejerció como su letrado de cámara. La carrera del prelado en Italia fue brillante, desarrollando una importante labor al servicio de los monarcas Felipe III y Felipe IV. Desde 1616 hasta 1619 desempeñó el cargo de embajador de España en Roma, que volvería a ejercer en abril de 1631. El 6 de junio de 1620 fue nombrado virrey de Nápoles en sustitución del duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón, ocupando el cargo apenas seis meses [FIG. 44]. El 15 de septiembre de 1630 fue ordenado obispo de Albano por el cardenal Antonio Barberini [FIG. 45]. Como cardenal asistió al cónclave para la elección de los papas Gregorio XV en 1621 y Urbano VIII dos años después. Si bien las relaciones hispano-pontificias fueron cordiales en la primera parte del papado de Urbano VIII, se volvieron sumamente complicadas durante los años treinta del siglo XVII. Es de sobra conocido el papel protagonista del cardenal Borja en la protesta que, en nombre de Felipe IV, pronunció en el consistorio secreto del 8 de marzo de 1632. Durante su intervención acusó al papa de poco celo religioso y de negar su apoyo a la causa de los Habsburgo durante la guerra de los Treinta años. Algunos lo entendieron como «el tercer mugido del toro borgiano profetizado por san Vicente Ferrer», en clara alusión a los deseos del cardenal de convertirse en el tercer papa de la dinastía Borgia¹⁵. La represalia de Urbano no se hizo esperar y no cejó en su empeño hasta verse libre de la incómoda presencia del cardenal que, en esos momentos, ocupaba la embajada ordinaria de la monarquía española en Roma. La disculpa para actuar contra él se sustentó en que el prelado había sido nombrado nuevo arzobispo de Sevilla en febrero de 1632, tras la muerte de Diego Guzmán de Haro, y tenía que cumplir con su deber de residencia. Ante la resistencia a acatar el mandato del pontífice éste publicó la bula *Sancta Synodus Tridentina*, por la cual amenazaba con la excomunión a todos aquellos obispos que no honrasen su deber de residir en su diócesis. En ese contexto de confrontación se entiende la anécdota que recoge el duque de Módena, en carta del 25 de febrero de 1634, según la cual el cardenal español fue ridiculizado públicamente en una representación preparada por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) durante el carnaval. Urbano VIII animó a Bernini a criticar en sus comedias, o representaciones

16

Lavin 1990, p. 30.

17

Cita recogida por Delfin

Rodríguez: «Sta fuori di modo alterato Borgia perchè il Cavalier Bernino nella sua Comedia fece comparire un bue che fu bastonato in palco con riso di tutti, perchè egli su benissimo che fu rappresentato per lui, che fu un bue nelle armi, et che viene chiamato con nome tale dal Papa. Si è doluto perchè contenendo nella stessa Comedia uno Spagnolo con un facchino, questi fu chiaramente avvertito dal francese che non si lasciasse fare l'huomo addosso, dal che mosso il facchino bastonò lo spagnolo con riso di tutti. Onde Borgia che intende senza glosa i sensi recondeti dell'azione, e delle parole tiene offeso il Re, e la natione tutta dal Papa medesimo, il quale sa molto bene tutte le scene della Comedia prima che sia recitata [...] Dio voglia che il Bernini non ne faccia una amara penitenza in altro tempo, mostrando Borgia di non doverci scordare facilmente delle ingiurie ricevute»; Rodríguez Ruiz 2015, p. 98.

18

García Cueto 2014, p. 342.

19

En el inventario realizado tras la muerte de Isabel de Borbón se da noticia de «Diez quadros que ynbió el cardenal Borxa. Diez quadros, los nueve de las nueve fiestas de Nuestra Señora, que ynbió el cardenal Borja de Roma, y el otro la Coronación de la Birjen con la Serenísima Trinidad, que hizo Velázquez, todos al olio, con marcos dorados, de dos bars y tercia de alto y dos menos sesma de ancho. A cinquenta ducados cada uno de los nueve y el otro mil reales todo vellón [...] 202.300». Según Alfonso Rodríguez G. de

de «caricaturas vivientes» —como las llamó Irving Lavin¹⁶—, el comportamiento de altos dignatarios residentes en Roma, sobre todo si habían mantenido algún tipo de altercado o diferencia con la familia Barberini. La escena, en la que aparecía un buey golpeado, en referencia al emblema heráldico de la dinastía Borgia, fue acompañada por carcajadas ante la ira del prelado, presente en la función, cuyas diferencias con el papa eran de dominio popular¹⁷. Tras el duro enfrentamiento del cardenal con la poderosa familia Barberini, se tomó la decisión de alejarlo de Italia, en aras de restablecer las relaciones diplomáticas con la Santa Sede.

Durante los treinta años vividos en Roma —primero en Via del Corso y después en Piazza dei Santi Apostoli— el cardenal desplegó una importante labor de mecenazgo. En octubre de 1624 entregó a la iglesia del Gesù una reliquia de su antepasado san Francisco de Borja. También contribuyó a la mejora de dos conventos de mercedarios españoles en la capital y apoyó la edición de un libro sobre la vida de san Pedro Nolasco ilustrado con imágenes basadas en composiciones de Jusepe Martínez. Mantuvo relación con algunos pintores residentes en Roma, como Jerónimo Francolí y Tommaso Domini, el Caravaggino, no solo por interés personal, sino también por su voluntad de atender a los deseos del monarca, reconocido amante de la pintura¹⁸. Como otros embajadores españoles, siguió con la tradición de enviar cuadros a la corte. Está documentada la remesa hecha en torno a 1635 de una serie formada por nueve *Fiestas de Nuestra Señora* destinada al oratorio de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid, que se completó con la *Coronación de la Virgen* de Velázquez. Cinco se conservan en el Museo del Prado, como también la *Coronación*, y al menos tres se quemaron en el incendio del Alcázar en 1734, todas atribuidas al pintor Alessandro Turchi (1578-1649), apodado *l'Orbetto Veronese*¹⁹.

Gaspar de Borja deseó ser enterrado en Sant' Ignazio de Roma, donde se encontraba la tumba del cardenal Roberto Belarmino, pero finalmente recibió sepultura en España, en la catedral primada. Sus restos fueron depositados en la capilla de San Ildefonso, en un pequeño nicho con un retrato al óleo que permaneció en esa ubicación hasta 1808, cuando por su valor y ante el peligro de ser robado o destruido se trasladó a la sacristía.

Se han conservado dos inventarios de sus bienes. El primero se redactó en Barcelona en mayo de 1637, tras el fallecimiento del



FIG. 44
 AUTOR ITALIANO DESCONOCIDO
Retrato del cardenal Gaspar Borja y Velasco, 1692
 aguafuerte y buril, 119 x 71 mm
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/574 (66)



FIG. 45
 CARLO MARATTI, *Retrato de perfil del cardenal Antonio Barberini*, h. 1669, lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión, papel gris azulado y teñido, 394 x 279 mm
 Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-1376

guardarropa que lo cuidaba²⁰. El otro fue levantado en Madrid, *post mortem*, el 22 de enero de 1646. Por lo que se desprende de la información recogida en ambos, su patrimonio artístico no fue comparable al de los grandes cardenales europeos de la época, pero tampoco era desdeñable. Figuran algo más de trescientas referencias de pinturas y otros objetos valiosos, además de abundante plata y una excelente colección de tapices. Desafortunadamente, solo se reseña el nombre de un pintor, «Turpino», autor de un *San Francisco* en cobre, identificado con Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino (1568-1640). Salvo ocho pinturas que debían ser entregadas a parientes y amigos, el resto de bienes del eclesiástico fueron a parar a manos de su sobrino Carlos Francisco de Borja, octavo duque de Gandía. En el inventario de Barcelona se mencionan tres retratos del cardenal, de tamaños diferentes, uno de los cuales estaba en posesión del guardarropa. Nada se sabe sobre su autoría ni el destino que tuvieron las pinturas tras las sucesivas ventas de los bienes de la casa ducal. La subasta pública efectuada en 1896 supuso la dispersión total de los enseres y propiedades de los duques de Gandía.

Ceballos, la pintura de Velázquez también fue un encargo del cardenal Borja, pero Gabriele Finaldi cree más probable que la encargara Felipe IV; Rodríguez G. de Ceballos 2004, Finaldi 2007.

 OBRAS EN EXPOSICIÓN

CAT. 1

DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA
Y VELÁZQUEZ
(Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
La Última Cena
Copia de Jacopo Comin, Robusti,
Tintoretto (Venecia, 1518-1594);
la obra original en Venecia, Scuola
Grande di San Rocco, Sala Superiore
1629

Óleo sobre lienzo, 63 x 56,5 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0631
[REPRODUCIDO EN P. 55]

CAT. 2

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Bartolomé
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0753
[REPRODUCIDO EN P. 34]

CAT. 3

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de santo Tomás
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0757
[REPRODUCIDO EN P. 35]

CAT. 4

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Judas Tadeo
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0759
[REPRODUCIDO EN P. 36]

CAT. 5

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Andrés
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0758
[REPRODUCIDO EN P. 37]

CAT. 6

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de Santiago el Menor
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35,5 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0473
[REPRODUCIDO EN P. 38]

CAT. 7

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Juan Evangelista
Serie de los «Martirios de los apóstoles»
Siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, inv. 0775
[REPRODUCIDO EN P. 39]

CAT. 8

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Mateo
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0756
 [REPRODUCIDO EN P. 40]

CAT. 9

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Pedro
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre tabla, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0755
 [REPRODUCIDO EN P. 41]

CAT. 10

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de Santiago el Mayor
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0760
 [REPRODUCIDO EN P. 42]

CAT. 11

LUIGI AMIDANI (Parma, 1591-d. 1629)
Martirio de san Matías
 Serie de los «Martirios de los apóstoles»
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0754
 [REPRODUCIDO EN P. 43]

CAT. 12

DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA
 Y VELÁZQUEZ
 (Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
Juan de Córdoba
 h. 1650
 Oleo sobre lienzo, 67 x 50 cm
 Roma, Musei Capitolini-Pinacoteca
 Capitolina, inv. PC 62
 [REPRODUCIDO EN P. 101]

CAT. 13

Hermes Loghios
 GIROLAMO FERRERI, formador;
 vaciado encargado en Roma por
 Diego Velázquez;
 la obra original en Roma, Museo
 Nazionale Romano, Palazzo Altemps,
 inv. 8624
 1649-1651
 Vaciado en yeso, 183 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando,
 inv. V-013
 [REPRODUCIDO EN P. 81]

CAT. 14

Ariadna dormida
 ORAZIO ALBRICIO, formador;
 vaciado encargado en Roma por
 Diego Velázquez;
 la obra original en el Vaticano, Museo
 Pio Clementino, Galleria delle Statue,
 inv. 548.0.0
 1649-1651
 Vaciado en yeso, 135 x 214 x 95 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando,
 inv. V-011
 [REPRODUCIDO EN PP. 82-83]

CAT. 15

Sileno con el niño Dionisos en brazos
 GIROLAMO FERRERI, formador;
 vaciado encargado en Roma por
 Diego Velázquez;
 la obra original en París, Musée du
 Louvre, inv. Ma 922
 1650-1651
 Vaciado en yeso, 202 x 85 x 74 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando,
 inv. V-026
 [REPRODUCIDO EN P. 85]

CAT. 16

Gladiador Borghese
 GIROLAMO FERRERI, formador;
 vaciado encargado en Roma por
 Diego Velázquez;
 la obra original en París, Musée
 du Louvre, inv. Ma 527
 1649-1651
 Vaciado en yeso, 183 x 127 x 163 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando,
 inv. V-023
 [REPRODUCIDO EN P. 87]

CAT. 17

Nióbide corriendo
 Vaciado encargado en Roma por
 Diego Velázquez;
 la obra original en Florencia, Gallerie
 degli Uffizi, inv. 300
 h. 1650
 Vaciado en yeso, 176 x 100 x 55 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando,
 inv. V-039
 [REPRODUCIDO EN P. 89]

CAT. 18

DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA
 Y VELÁZQUEZ
 (Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
**Estudio para el retrato del cardenal
 Gaspar de Borja y Velasco**
 1643-1645
 Lápiz negro sobre papel verjurado
 agarbanzado claro, 188 x 116 mm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando,
 inv. D-2211
 [REPRODUCIDO EN P. 153]

CAT. 19

TALLER DE DIEGO RODRÍGUEZ
 DE SILVA Y VELÁZQUEZ
 (Sevilla, 1599-Madrid, 1660)
Felipe IV
 h. 1656
 Óleo sobre lienzo, 66 x 40 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia de
 Bellas Artes de San Fernando, inv. 0634
 [REPRODUCIDO EN P. 141]

BIBLIOGRAFÍA

- AGRESTI 2013
Giorgia Agresti, «Igjalli di piombo, stagno, antimonio: colore e materia dell'opera d'arte», tesis doctoral, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, 2013.
- ALBL 2014
Stefan Albl, «Velázquez in Italien = Velázquez in Italy», en Sabine Haag (ed.), *Velázquez* [cat. exp.]. Múnich, 2014, pp. 77-87; 273-276.
- ALDEA 1999
Quintín Aldea, «El mundo eclesiástico», en Alfonso E. Pérez Sánchez (dir.), *El dibujo europeo en tiempos de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja de Velázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [cat. exp.]. Madrid, 1999, pp. 27-33.
- ALLENDE-SALAZAR 1925
Juan Allende-Salazar, *Velázquez. Des Meisters Gemälde*. VI. Berlín, Leipzig, 1925.
- ALONSO RODRÍGUEZ 2007
María del Carmen Alonso Rodríguez, «Salvados del fuego: los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería», en José María Luzón Nogué (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid, 2007, pp. 161-172.
- ALPERS ET AL. 1999
Svetlana Alpers et al., *Velázquez. Obras maestras de Velázquez. IV Centenario*. Barcelona, 1999.
- AMEYDEN 1654
Teodoro Ameyden, *Tractatus de officio et Iurisdictione datrii et stylo datariae*. Venecia, 1654.
- ANSELMÍ 2000
Alessandra Anselmi, «Arte, política e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura del Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma», en Elizabeth Cropper (dir.), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*. Bolonia, 2000, pp. 101-120.
- ARMENINI 1820
Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di M. Gio. Battista Armenino da Faenza, con note di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*. Milán, 1820.
- ARMENINI 1988
Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587), ed. por Marina Gorreri. Turin, 1988.
- ATERIDO 2006
Ángel Aterido, «Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV», en José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis (eds.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, 2006, pp. 241-264.
- ATERIDO, MARTÍN GARCÍA Y PITA ANDRADE 2000
Ángel Aterido, Juan Manuel Martín García y José Manuel Pita Andrade (eds.), *Corpus velazqueño documentos y textos*, 2 vols. Madrid, 2000.
- ATERIDO, MARTÍNEZ CUESTA Y PÉREZ PRECIADO 2004
Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Madrid, 2004.
- ATIENZA 1960
Julio de Atienza (dir.), *Armería y nobiliario de los reinos españoles*, vol. 4. Madrid, 1960.
- AZCÁRATE 1991
José María Azcárate, «Pinturas y dibujos desde el siglo xv al xviii», en José Manuel Pita Andrade (coord.), *El libro de la Academia*. Madrid, 1991, pp. 91-140.
- BEAVEN 1999
Lisa Beaven, «Camillo Massimi as patron of sculptors: François Duquesnoy, Alessandro Algardi, Francesco Fontana and Cosimo Fancelli», *Melbourne Art Journal*, 3, (1999 [2000]), pp. 25-36.
- BEAVEN 2010
Lisa Beaven, *An ardent patron: Cardinal Camillo Massimo and his Antiquarian and Artistic Circle; Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*. Londres, 2010.
- BÉDAT 1989
Claude Bédard, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808) Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística de la España del siglo xviii*. Madrid, 1989.
- BELLORI 1672
Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni, coloro ritratti al naturale*. Roma, 1672.
- BELLORI 1976
Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni, coloro ritratti al naturale* (1672), ed. por Evelina Borea. Roma, 1976.
- BENATI ET AL. 2017
Daniele Benati et al., *Da Ludovico Carracci a Ubaldo Gandolfi*. Módena, 2017.
- BENTIVOGLIO Y VALTIERI 2019
Enzo Bentivoglio y Simonetta Valtieri, *Palazzo del Governo Vecchio a Roma: sul palazzo già del cardinale Stefano Nardini e sulle sue trasformazioni dal xv secolo a oggi*. Roma, 2019.
- BERUETE 1898
Aureliano de Beruete, *Velazquez*. París, 1898.
- BOCCONI 1950
Settimo Bocconi, *Collezioni capitoline*. Roma, 1950.
- BONET CORREA ET AL. 2004
Antonio Bonet Correa et al., *Real Academia de San Fernando. Madrid. Guía del Museo*. Madrid, 2004.
- BOTTINEAU 1958
Yves Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au xviii siècle (suite, 3e article)», *Bulletin Hispanique*, LX, 2 (1958), pp. 145-179.
- BRANDI 1963
Cesare Brandi, *Teoría del restauro*. Roma, 1963.
- BRANDI 1988
Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, trad. por María Ángeles Toajas Roger. Madrid, 1988.
- BROWN 1986
Jonathan Brown, *Velázquez, Painter and Courtier*. New Haven y Londres, 1986.
- BUCHANAN 1990
Iain Buchanan, «The Collection of Nicolaes Jongelincx: I. "Bacchus and the Planets" by Jacques Jongelincx», *The Burlington Magazine*, 132, 1043 (1990), pp. 102-113.
- CAPPELLETTI 1855
Giuseppe Cappelletti, *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio sino al giorno d'oggi*. Venecia 1855.
- CARBONELL BUADES 2010
María Carbonell Buades, «Coleccionistas borgianes en época barroca: una dama, un

- cardenal, un poeta», *Revista Borja. Actes, Simposi Francesc de Borja home del Renaixement, sants del Barroc* [2010], 4 (2012-2013), pp. 439-462.
- CATÁLOGO DE LAS OBRAS 1884**
Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1884.
- CATÁLOGO DE LAS PINTURAS 1824**
Catálogo de las pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1824.
- CATÁLOGO DE LAS PINTURAS 1829**
Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1829.
- CATÁLOGO DE LOS CUADROS 1817**
Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid, 1817.
- CATÁLOGO DE LOS CUADROS 1819**
Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que lo han ejecutado. Madrid, 1819.
- CATÁLOGO DE LOS CUADROS 1821**
Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con expresión de las Salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid, 1821.
- CATÁLOGO DE MANUSCRITOS 1997**
Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. Salamanca, 1997.
- CATÁLOGO DEL MUSEO 1929**
Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1929.
- CEÁN BERMÚDEZ 1820**
 Juan Agustín Ceán Bermúdez, «Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y Velasco, embajador de Felipe IV en Roma, arzobispo de Sevilla, y después de Toledo, y D. Juan Carreño de Miranda, pintor de cámara de Carlos II, sobre el aprecio, suerte y paradero, que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora» *El Censor*, 8 (23 de septiembre de 1820), pp. 97-117.
- CEÁN BERMÚDEZ 1822**
 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes*. Madrid, 1822.
- CHECA CREMADES 2008**
 Fernando Checa Cremades, *Velázquez obra completa*. Barcelona, 2008.
- CIRUELOS GONZALO 1994**
 Ascensión Ciruelos Gonzalo, «Retrato del cardenal Borja», en José María Azcárate (coord.), *Obras maestras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su primer siglo de historia*. Madrid, 1994, pp. 153-154.
- COLA 1998**
 Maria Celeste Cola, «Giovane Angelo Canini e la committenza artistica degli Astalli nel palazzo di Sambuci», *Bollettino d'Arte*, 6, 83, 103/104 (1998), pp. 51-66.
- COLASANTI 1910**
 Arduino Colasanti, *La Galleria Capitolina*. Roma, 1910.
- COLIVA 1999**
 Anna Coliva (ed.), *Velázquez a Roma. Velázquez e Roma* [cat. exp.]. Milán, 1999.
- COLOMER 1993**
 José Luis Colomer, «“Dar a su magestad algo bueno”: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi», *The Burlington Magazine*, 13 (1993), pp. 67-72.
- COLOMER 2003**
 José Luis Colomer, «1650: Velázquez en la corte pontificia: Galería de retratos de la Roma hispanófila», en Fernando Checa Cremades (dir.), *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* [cat. exp.]. Madrid, 2003, pp. 35-52.
- COLOMER 2004**
 José Luis Colomer, «1650: Velázquez alla corte pontificia. Galería de ritratti della Roma ispanofila», en Fernando Checa Cremades (dir.), *Velázquez, Bernini, Luca Giordano. Le corti del Barocco* [cat. exp.]. Milán, 2004, pp. 37-55.
- COPPEL 1998**
 Rosario Coppel Areizaga, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, 1998.
- CRISPO 2000**
 Alberto Crispo, *Luigi Amidani (Parma 1591-post 1629)*. Parma, 2000.
- CRISPO 2010**
 Alberto Crispo, «Un inedito San Giovanni Battista di Bartolomeo Schedoni e altre note per Luigi Amidani e Lionello Spada», *Parma per l'Arte*, XVI, 1-2 (2010), pp. 153-168.
- CRISPO 2016**
 Alberto Crispo, «Nuovi dipinti per il primo Seicento parmense: Schedoni, Amidani, Badalocchio», *Parma per l'Arte*, XVII, (2016), pp. 211-238.
- CRUZ VALDOVINOS 2011**
 José Manuel Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza, 2011.
- CRUZ YÁBAR 2017**
 Juan María Cruz Yábar, «La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)», *Anales de Historia del Arte*, 27 (2017), pp. 113-138.
- CRUZADA VILLAAMIL 1885**
 Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid, 1885.
- CURTI 2007**
 Francesca Curti, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento. La quadreria di Cristiana Dughlioli Angelelli*. Roma, 2007.
- CURTI 2011**
 Francesca Curti, «Il ritratto svelato di Ferdinando Brandani. Carriera e interessi artistici di un banchiere amico di Diego Velázquez e di Juan de Córdoba», *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47 (2011), pp. 54-67. (Trad., «El retrato desvelado de Ferdinando Brandani. Carrera e intereses artísticos de un banquero amigo de Diego Velázquez y Juan de Córdoba», pp. 178-186.)
- CURTI 2014**
 Francesca Curti, «La collezione d'arte e la amicizie di Juan de Córdoba, agente spagnolo a Roma al servizio di Diego Velázquez», en Alessandra Anselmi (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: Arte, diplomazia e politica*. Roma, 2014, pp. 362-392.
- CURTI 2018**
 Francesca Curti, «I Vivaldi: banchieri di Velázquez a Roma tra finanza, committenza e collezionismo», en Marinella Pigozzi (ed.), *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e música*. Bolonia, 2018, pp. 65-81.
- CURTI 2019**
 Francesca Curti, «A portrait of Juan de Córdoba by Diego Velázquez», *The Burlington Magazine*, 161 (2019), pp. 309-313.
- CURTIS 1883**
 Charles Boyd Curtis, *Velázquez and Murillo*. Londres, 1883.
- D'AMELIA 2007**
 Marina d'Amelia, «La Dataria sotto inchiesta: il processo al sotto-datarario Canonici detto Mascambruno nel 1652», en

- Yves-Marie Bercé (dir.), *Les procès politiques (XIV^e-XVIII^e siècles)*. Roma, 2007, pp. 319-350.
- D'AMELIA 2008**
Marina d'Amelia, «Trasmissioni di officii e competenze nelle famiglie curiali tra Cinquecento e Seicento», en Renata Ago y Benedetta Borello (eds.), *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*. Roma, 2008, pp. 47-81.
- DE MARCHI 1987**
Giulia de Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime delle collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*. Roma, 1987.
- DU GUÉ TRAPIER 1944**
Elizabeth du Gué Trapier, «Velázquez: New data on a group of portraits», *Notes Hispanic*, IV (1944), pp. 54-63.
- DU GUÉ TRAPIER 1948**
Elizabeth du Gué Trapier, *Velázquez*. Nueva York, 1948.
- DANESI SQUARZINA 2001**
Silvia Danesi Squarzina, «Velázquez ambasciatore a Roma del re di Spagna», en Felipe V. Garín y Salvador Salort (eds.), *Velázquez* [cat. exp.]. Milán, 2001, pp. 132-143.
- DARET Y BOISSEVIN 1652**
Pierre Daret y Louis Boissevin, *Tableaux historiques où sont gravés les illustres François et Etrangers de l'un et de l'autre sexe remarquables par leur naissance et leur fortune, doctrine, piété, charges et emplois [...]*. París, 1652. (Reed., 1653, 1654, 1655, 1656 y 1659.)
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2016A**
Antonio J. Díaz Rodríguez, «El hombre práctico en Roma: familia y méritos en la elección de agentes curiales de La monarquía hispánica», en Francisco Sánchez-Montes González, Julián J. Lozano Navarro y Antonio Jiménez Estrella (eds.), *Familias, élites y redes de poder cosmopolitas de la monarquía hispánica en la edad moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada, 2016, pp. 57-80.
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2016B**
Antonio J. Díaz Rodríguez, «El sistema de agencias curiales de la Monarquía Hispánica en la Roma pontificia», *Chronica Nova*, 42 (2016), pp. 51-78.
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2016C**
Antonio J. Díaz Rodríguez, «Papal Bulls and Converso Brokers: New Christian Agents at the Service of the Catholic Monarchy in the Roman Curia (1550-1650)», *Journal of Levantine Studies*, 6 (2016), pp. 203-223.
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2016D**
Antonio J. Díaz Rodríguez, «Purity of Blood and the Curial Market in Iberian Cathedrals; Roma y el patrimonio judeoconverso: negocios curiales y ascenso social entre los conversos andaluces (ss. XVI-XVII)», *eHumanista | Conversos*, 4, (2016), pp. 38-63.
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2019A**
Antonio J. Díaz Rodríguez, «Conversos, curiales y canónigos. Limpieza de sangre y negociación en los cabildos ibéricos», en Enrique Soria Mesa y Antonio J. Díaz Rodríguez (eds.), *Los judeoconversos en el mundo ibérico*. Córdoba, 2019, pp. 33-46.
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2019B**
Antonio J. Díaz Rodríguez, «Roma y el patrimonio judeoconverso: negocios curiales y ascenso social entre los conversos andaluces (ss. XVI-XVII)», *Mediterranea. Ricerche Storiche*, XVI, 46 (2019), pp. 277-314.
- DÍAZ RODRÍGUEZ 2020**
Antonio J. Díaz Rodríguez, *El mercado curial. Bulas y negocios entre Roma y el mundo ibérico en la Edad Moderna*. Valladolid, 2020.
- DODERO Y PARISI PRESICCE 2017**
Eloisa Dodero y Claudio Parisi Presicce (eds.), *Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento. Il Tesoro di Antichità* [cat. exp.]. Roma, 2017.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ 1966**
Antonio Domínguez Ortiz, «Documentos sobre estatutos de limpieza de sangre en catedrales españolas», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos de la Universidad de Granada*, XIV-XV (1966), pp. 33-42.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, PÉREZ SÁNCHEZ Y GÁLLEGO 1990**
Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Velázquez* [cat. exp.]. Madrid, 1990.
- FERNÁNDEZ BAYTON 1975**
Gloria Fernández Bayton, *Inventarios reales. Testamentaria de Carlos II, 1701-1703*. Vol. I. Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ MIRANDA 1988-1991**
Fernando Fernández Miranda, *Inventarios reales. Carlos III, 1789-1790*. Madrid, 1988-1991.
- FERNÁNDEZ PARDO 2007**
Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*. Vol. I: 1808-1814. Guerra de la Independencia. Madrid, 2007.
- FINALDI 2007**
Gabriele Finaldi, «Works by Alessandro Turchi for Spain and an Unexpected Ver-
- lázquez Connection», *The Burlington Magazine*, 149, 1256 (2007), pp. 749-758.
- FERRI CHULIO 2020**
Andrés de Sales Ferri Chulio, *Francisco Vergara Bartual (L'Alcudia, 1713-Roma 1761). Vida y obra*. Valencia, 2020. (6^a ed.)
- FORTEA PÉREZ 2018**
José Ignacio Fortea Pérez, «El obispo Palafox y el debate en torno a la contribución del clero en la Castilla del siglo XVII», en Carlos Laliena Corbera, Mario Lafuente Gómez, Ángel Galán Sánchez (coords.), *Fisco, legitimidad y conflicto en los reinos hispánicos (siglos XIII-XVII): homenaje a José Ángel Sesma Muñoz*. Zaragoza, 2018, pp. 243-271.
- FORTINI BROWN 2008**
Patrizia Fortini Brown, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, trad. por Beatriz Mariño. Madrid, 2008.
- FRANCHOTO 1631**
Marco Antonio Franchoto, *Serenissimo, potentissimo, et catholicum, Principi, D. D. Philippo ab Austria [...] coram Nobis pro parte & and instantiam, Illustrium Dominorum [...] Francisci de Ouiedo, & Beatricis de Spinosa [...] = Al Serenissimo, potentissimo, católico Principe señor don Felipe de Austria [...] Sabed, que ante Nos se compareció por parte, y a instancia de los ilustres y nobles señores, don Francisco de Ouiedo, y doña Beatriz de Espinosa, madre y heredera de la buena memoria del señor Luis de Ouiedo, Canonigo que fue de la Santa Iglesia de Toledo [...]*. Roma, 1631.
- FRESNEDA 1577**
Bernardo de Fresneda, *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdoba recopilados por [...] Bernardo de Fresneda, obispo de Córdoba*. Antequera, 1577.
- GALLEGO BURÍN 1960**
Antonio Gallego Burín (ed.), *Varia velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960*, 2 vols., I: *Estudios sobre Velázquez y su obra*; II: *Elogios poéticos. Textos y comentarios críticos. Documentos, cronología, láminas e índices*. Madrid, 1960.
- GARCÍA CUETO 2005A**
David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna 1658-1662*. Granada, 2005.
- GARCÍA CUETO 2005B**
David García Cueto, «Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su Embajada en Roma (1654-1657)», *Archivo Español de Arte*, 78, 311 (2005), pp. 317-322.

- GARCÍA CUETO 2011A**
David García Cueto, «Sobre las relaciones de Velázquez y don Juan de Córdoba tras el regreso del segundo viaje a Italia», *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 334 (2011), pp. 177-180.
- GARCÍA CUETO 2011B**
David García Cueto, «The Contract for Domenico Guidi and Ercole Ferrata's Firedogs for the King of Spain», *The Sculpture Journal*, 20, 1 (2011), pp. 43-53.
- GARCÍA CUETO 2014**
David García Cueto, «La acción cultural y el mecenazgo de los cardenales-embajadores de Felipe IV en Roma: Borja y Albornoz», en Alessandra Anselmi (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: Arte, diplomazia e politica*. Roma, 2014, pp. 340-361.
- GARCÍA CUETO 2016**
David García Cueto, «La llegada de pintura y escultura del Seicento a las Colecciones Reales españolas durante el reinado de Felipe IV: adquisiciones y regalos de la aristocracia», en Gonzalo Redín Michaus (ed.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* [cat. exp.]. Madrid, 2016, pp. 47-65.
- GARCÍA CUETO 2021A**
David García Cueto, «El segundo viaje a Italia y los retratos romanos de Velázquez», en Javier Portús et al., *Velázquez el arte nuevo*. Madrid, 2021, pp. 217-239.
- GARCÍA CUETO 2021B**
David García Cueto (dir.), *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado, Actas del Congreso Internacional*. Madrid, 2021.
- GARCÍA GÓMEZ 2008**
Ángel María García Gómez, *Vida teatral en Córdoba (1602-1694): autores de comedias, representantes y arrendadores: estudio y documento*. Londres, 2008.
- GARÍN Y SALORT 2001A**
Felipe V. Garín y Salvador Salort (eds.), *Velázquez* [cat. exp.]. Milán, 2001.
- GARÍN Y SALORT 2001B**
Felipe V. Garín y Salvador Salort, «Velázquez a Roma: Italia seconda patria», *Art Dossier*, XVI, 167 (2001), pp. 34-39.
- GARRIDO PÉREZ 1992**
Carmen Garrido Pérez, *Velázquez: técnica y evolución*. Madrid, 1992.
- GIORDANO 2007**
Silvano Giordano, «Gaspar Borja y Velasco rappresentante di Filippo III a Roma», en María Antonietta Visceglia (dir.), *Roma moderna e contemporanea*, n.º monográfico de *Diplomazia e Politica della Spagna a Roma. Figure di Ambasciatori*, fasc. 1-3 (2007), pp. 157-186.
- GIORDANO Y SALORT 2004**
Silvano Giordano y Salvador Salort, «La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez, "clerigo coniuigato"», *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 306, (2004), pp. 159-170.
- GRACIA BOIX 1982**
Rafael Gracia Boix, *Colección de documentos para la historia de la Inquisición de Córdoba* (Estudios y documentos, 3). Córdoba, 1982.
- GRASSI 1945**
Luigi Grassi, *Bernini pittore*. Roma, 1945.
- GUALDI 1667**
Abatte Gualdi [Gregorio Leti], *Il Nipotismo di Roma. O vero Relatione delle ragioni che muovono i Pontefici, all'aggrandimento de' Nipoti...* 2 vols. S. l., 1667.
- GUARINO 1991**
Sergio Guarino, «La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla del Guercino», en Sergio Guarino, Patrizia Masini y María Elisa Tittoni (eds.), *Guercino e le collezioni capitoline* [cat. exp.]. Roma, 1991, pp. 55-62.
- GUARINO 1993**
Sergio Guarino, «L'inventario della Pinacoteca Capitolina del 1839», *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 7 (1993), pp. 65-85.
- GUARINO 1994A**
Sergio Guarino, «"Qualche quadro per nostro servizio". I dipinti Pio di Savoia inventariati, venduti e dispersi», en Jadranka Bentini (ed.), *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*. Módena, 1994, pp. 101-107.
- GUARINO 1994B**
Sergio Guarino, «L'inventario Pio di Savoia del 1724», en Jadranka Bentini (ed.), *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*. Módena, 1994, pp. 119-129.
- GUARINO 2000**
Sergio Guarino, «Per la storia della Pinacoteca Capitolina: un inventario del 1851», en María Grazia Bernardini, Silvia Danesi Squarzina y Claudio Strinati (eds.), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*. Milán, 2000, pp. 214-219.
- GUARINO Y MASINI 2006**
Sergio Guarino y Patrizia Masini (eds.), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo Generale*. Milán, 2006.
- HAAG 2014**
Sabine Haag (ed.), *Velázquez* [cat. exp.]. Múnich, 2014.
- HARRIS 1957**
Enriqueta Harris, «El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 118 (1957), pp. 136-139.
- HARRIS 1958A**
Enriqueta Harris, «Velázquez's portrait of Camillo Massimi», *The Burlington Magazine*, 100 (1958), pp. 278-280. (Reed. en Enriqueta Harris, *Estudios completos sobre Velázquez = Complete Studies on Velázquez*. Madrid, 2006, pp. 41-43.)
- HARRIS 1958B**
Enriqueta Harris, «Velázquez en Roma», *Archivo Español de Arte*, XXXI, 123 (1958), pp. 185-192.
- HARRIS 1960A**
Enriqueta Harris, «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 130 (1960), pp. 109-136. (Reed. en Enriqueta Harris, *Estudios completos sobre Velázquez = Complete Studies on Velázquez*. Madrid, 2006, pp. 45-77.)
- HARRIS 1960B**
Enriqueta Harris, «A letter from Velázquez to Camillo Massimi», *The Burlington Magazine*, 102, 685 (1960), pp. 162-166. (Reed. en Enriqueta Harris, *Estudios completos sobre Velázquez = Complete Studies on Velázquez*. Madrid, 2006, pp. 79-83.)
- HARRIS 1982**
Enriqueta Harris, *Velázquez*. Oxford, 1982.
- HARRIS 1999**
Enriqueta Harris, «Inocencio X» en Svetlana Alpers et al., *Velázquez. Obras maestras de Velázquez. IV Centenario*. Barcelona, 1999, pp. 203-220.
- HARRIS Y COLOMER 1994**
Enriqueta Harris y José Luis Colomer, «Two letters from Camillo Massimi to Diego Velázquez», *The Burlington Magazine*, 136, 1097 (1994), pp. 545-548. (Reed. en Enriqueta Harris, *Estudios completos sobre Velázquez = Complete Studies on Velázquez*. Madrid, 2006, pp. 279-286.)
- HASKELL 2019**
Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società nell'epoca barocca*, ed. por Tomaso Montanari. Turin, 2019.
- HERAS CASAS 1999**
Carmen Heras Casas, «Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 88 (1999 [2001]), pp. 77-100.

HERNÁNDEZ FRANCO 1996

Juan Hernández Franco, *Cultura y limpieza de sangre en la España moderna: puritate sanguinis*. Murcia, 1996.

HERRERO SANZ 2007

María Jesús Herrero Sanz, «Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar: los leones de Matteo Bonucelli», en José María Luzón Nogué (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid, 2007, pp. 145-160.

HIDALGO CALDAS 2016

Beatriz Hidalgo Caldas, «Ceán, “verdadero aficionado” y coleccionista de dibujos», en Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid, 2016, pp. 109-135.

INGRAM 2018

Kevin Ingram, *Converso Non-Conformism in Early Modern Spain: Bad Blood and Faith from Alonso de Cartagena to Diego Velázquez*. Londres, 2018.

IRIGOYEN LÓPEZ 2001

Antonio Irigoyen López, *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la institución: el Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, 2001.

IRIGOYEN LÓPEZ 2008

Antonio Irigoyen López, «Un obispado para la familia: Francisco Verdín Molina, prelado de Guadalajara y Valladolid en la segunda mitad del siglo XVII», *Historia Mexicana*, 58, 2 (2008), pp. 557-594.

JOUANNY 1911

Charles Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny, Archives de l'Art Français: Recueil de Documents Inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art Français*, t. V. París, 1911. (Reimp., París, 1968.)

JUSTI 1888

Carl Justi, *Diego Velazquez und Sein Jahrhundert*, 2 vols. Bonn, 1888.

KIENTZ 2015A

Guillaume Kientz, *Velázquez* [cat. exp.]. París, 2015.

KIENTZ 2015B

Guillaume Kientz, *Velázquez, l'affrontment de la peinture*. París, 2015.

KNOX 2010

Giles Knox, *Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico*. Madrid, 2010. (Ed. original, *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance*. Farnham, 2009.)

KÜHN 1968

Hermann Kühn, «Lead-tin Yellow», *Studies in Conservation*, 13, 1 (1968), pp. 7-33.

KÜHN 1993

Hermann Kühn, «Lead-tin Yellow», en Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments: a Handbook of Their History and Characteristics, Volume 2*. Washington, 1993, pp. 83-112.

LABRADA 1965

Fernando Labrada, *Catálogo de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1965.

LAFENESTRE Y RICHTENBERGER 1905

Georges Lafenestre y Eugène Richtenberg, «Galerie du Capitole», en *La Peinture en Europe. Rome: les Musées, les collections particulières, les Palais*. París, 1905, pp. 106-130.

LAFUENTE FERRARI Y LORENTE

JUNQUERA 1960

Enrique Lafuente Ferrari y Manuel Lorente Junquera, *Velázquez y lo velazqueño: Exposición homenaje en el III centenario de su muerte* [cat. exp.]. Madrid, 1960.

LAGO 1931

Silvio Lago [José Francés], «Las grandes colecciones artísticas españolas: los dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *La Esfera*, n.º extraordinario (3 de enero de 1931), pp. 19-30.

LANZAROTE GUIRAL 2019

José María Lanzarote Guiral, *Valentín Carderera (1796-1880): dibujante, coleccionista y viajero romántico*. Madrid, 2019.

LAVIN 1990

Irving Lavin, «High and Low before their Time: Bernini and the Art of Social Satire», en K. Varnadoe y A. Gopnik (eds.), *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*. Nueva York, 1990.

LAZZARINI Y HREGLICH 1977

Lorenzo Lazzarini y Sandro Hreglich, «Due casi d'impiego del giallo di piombostagno e del giallo di antimonio come pigmenti in ceramiche antiche», en *Atti del X Convegno Internazionale della Ceramica*. Albisola, 1977, pp. 391-406.

LOMAZZO 1973-1974

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura* (Milán, 1584), ed. por R. P. Ciardi. Florencia, 1973-1974.

LÓPEZ REY 1963

José López Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*. Londres, 1963.

LUMBROSO 1875

Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano del Pozzo*. Montpellier, 1875.

LUZÓN NOGUÉ 2007A

José María Luzón Nogué (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid, 2007.

LUZÓN NOGUÉ 2007B

José María Luzón Nogué, «Las estatuas más celebradas de Roma» vaciadas por Velázquez», en José María Luzón Nogué (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid, 2007, pp. 201-223.

LUZÓN NOGUÉ 2019

José María Luzón Nogué, «Diego Velázquez. La Santa Cena», en *Second Canvas RABASF*. Madrid, 2019.

LUZÓN NOGUÉ ET AL. 2005

José María Luzón Nogué, Judit Gasca Miramón, Ángeles Solís Parra y Silvia Viana Sánchez, «Dos vaciados de Girolamo Ferreri traídos por Velázquez a España y restaurados por Juan de Mena», *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100-101 (2005), pp. 131-168.

MALTESE 1993

Corrado Maltese (ed.), *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiale e metodi, preparazioni e imprimiture, leganti, vernici, cornici*. Milán, 1993.

MANCINI 2003

Matteo Mancini, «Participar con las palabras, participar con las imágenes: Antiguos y modernos, ¿un debate geográfico?», en Fernando Checa Cremades (dir.), *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* [cat. exp.]. Madrid, 2003, pp. 139-150.

MANCINI 2017

Francesco Federico Mancini (ed.), *Velázquez y Bernini. Autoritratti in mostra al nobile Collegio del Cambio* [cat. exp.]. Perugia, 2017.

MANSELLI 1958-1961

Guido Achille Mansuelli, *Galleria degli Uffizi: le sculture*, 2 vols. Roma, 1958-1961.

MARCONI 1993

Stefano Marconi, «Preparazioni e imprimiture dei dipinti su tavola e tela: materiali, metodi e storia», en Corrado Maltese (ed.), *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiale e metodi, preparazioni e imprimiture, leganti, vernici, cornici*. Milán, 1993, pp. 11-38.

MARIAS 2008

Fernando Marías, «Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel», *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario, 1 (2008), pp. 257-277.

MARINETTI 2015

Raffaella Marinetti, *La Pinacoteca Capitolina nel Settecento*. Roma, 2015.

MARINI 1990

Maurizio Marini, «Innocentium X. Pont. Max: Olimpia Pont. Max.-Innocenzo X, Donna Olimpia Maidalchini Pamphilj e Velázquez», en Alessandro Zuccari y Stefania Macioce (eds.), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca, atti del convegno*. Roma, 1990, pp. 109-129.

MARINI 2004

Maurizio Marini, *Velázquez, conosanze e dissonanze: Maria de Rohan, duchesse de Chevreuse alla Corte di Madrid*. Venecia, 2004.

MARTÍNEZ 2006

Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura [sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia]* (ms. 1673-1675), ed., introd. y notas por María Elena Manrique Ara. Madrid, 2006.

MARTÍNEZ 2008

Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza, 2008.

MARTÍNEZ 2015

Santiago Martínez, «El ocaso del Rey Plánet: majestad, ceremonia y vida familiar en la corte de Felipe IV (1649-1665)». Curso monográfico: *Velázquez y la Cultura cortesana*, Museo Nacional del Prado. Madrid, 2015, en línea, https://www.youtube.com/watch?v=uh_XLGTVCVW8.

MARTÍNEZ LEIVA Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2011

Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, «“La Última cena de Cristo”: Velázquez copiando a Tintoretto», *Archivo Español de Arte*, 84, 336 (2011), pp. 313-336.

MARTÍNEZ LEIVA Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2015

Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, 2015.

MASINI ET AL. 1997

Patrizia Masini et al. (eds.), *Pietro da Cortona: Il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica* [cat. exp.]. Milán, 1997.

MAYER 1936

August L. Mayer, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*. Londres, 1936.

MCKIM-SMITH Y NEWMAN 1993

Gridley McKim-Smith y Richard Newman, *Ciencia e historia del arte: Velázquez en el Prado*. Madrid, 1993.

«MEMORIAL DE CHUMACERO» 1636

Juan Chumacero y Carrillo y Domingo Pimentel, *Memorial dado por don Juan Chumacero y Carrillo y don Fray Do-*

mingo Pimentel, obispo de Córdoua, a la Santidad del Papa Urbano VIII, año de MDCXXXIII, de orden y en nombre de la Magstad del Rey don Phelipe IV sobre los excessos que se cometen en Roma contra las naturales de estos reynos de España. Y la Respuesta que entregó Monseñor Maraldi, secretario de breves, de orden de su Santidad: traducida del italiano en castellano. Y Satisfacción à la respuesta. Madrid, 1636.

MENA MARQUÉS 1999

Manuela B. Mena Marqués, «El dibujo de Sevilla y Velázquez», en Juan Miguel Serrera (dir.), *Velázquez y Sevilla* [cat. exp.]. Sevilla, 1999, pp. 92-107.

MERRIFIELD 1849

Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises, dating from the XIIIth to XVIIIth centuries on the Arts of Paintings...*, 2 vols. Londres, 1849.

MINGUITO PALOMARES 1999

Ana Minguito Palomares, «El segundo viaje a Italia de Velázquez: documentos inéditos en el Archivo de Estado de Nápoles», *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2 (1999), pp. 295-316.

MONTAGU 1983

Jennifer Montagu, «Velázquez marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio», *The Burlington Magazine*, 125 (1983), pp. 683-685.

MONTAGU 1985

Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*. New Haven y Londres, 1985.

MONTAGU 1989

Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. Londres, New Haven, 1989.

MONTANARI 2007

Tomaso Montanari, *Velázquez e il ritratto*. Milán, 2007.

MORÁN TURINA 1992

Miguel Morán Turina, «Felipe IV, Velázquez y las antigüedades», *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74 (1992), pp. 233-257.

MORÁN TURINA 1994

Miguel Morán Turina, «Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias», en Fernando Checa Cremades (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España* [cat. exp.]. Madrid, 1994, pp. 248-263.

MORÁN TURINA 2010

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*. Madrid, 2010.

NAVARRETE MARTÍNEZ 1999

Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 1999.

NELSON NOVOA 2014

James W. Nelson Novoa, *Being the Nação in the Eternal City. New Christian Lives in Sixteenth-Century Rome*, Peterborough, 2014.

NORRIS 1932

Christopher Norris, «Velázquez and Tintoretto», *The Burlington Magazine*, 60, 348 (1932), pp. 157-158.

NORTON 1914

Richard Norton, *Bernini and Other Studies in the History of Art*. Nueva York, 1914.

NUNES 1982

Felipe Nunes, *Arte da pintura symmetria, e perspectiva* (Lisboa, 1615), introd. por Leontina Ventura. Oporto, 1982.

PACHECO 1649

Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, 1649.

PACHECO 1956

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*, Sevilla (1649), ed. por Francisco Javier Sánchez Cantón, 2 vols. Madrid, 1956.

PALOMINO 1715

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica I. Theórica de la pintura*. Madrid, 1715.

PALOMINO 1724

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724.

PALOMINO 1947

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Madrid, 1947.

PALOMINO 1986

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (1742). Madrid, 1986.

PALOMINO 1988

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Madrid, 1988.

PALOMINO 2008

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Vida de don Diego Velázquez de Silva* (1724), ed., introd. y notas por Miguel Morán Turina. Madrid, 2008.

PANTORBA 1960

Bernardino de Pantorba [José López Jiménez], *La vida y la obra de Velázquez:*

- estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1960. (1ª ed., 1955.)
- PARIS 2007A**
Antonella Parisi, «“Per la total perfettione e compimento”: la misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma», en José María Luzón Nogué (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid, 2007, pp. 83-111.
- PARIS 2007B**
Antonella Parisi, «Documentos de Velázquez en Italia», en José María Luzón Nogué (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid, 2007, pp. 351-373.
- PASSERI 1772**
Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma. Morti del 1641 fino al 1673*. Roma, 1772.
- PÉMAN 1960**
César Péman, «Sobre autorretratos de juventud de Velázquez», en Antonio Gallego Burín (ed.), *Varia velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960*, vol. I: *Estudios sobre Velázquez*. Madrid, 1960, pp. 335-338.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1964**
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Real Academia de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965**
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del s. XVII en España*. Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1986**
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1990**
Alfonso E. Pérez Sánchez, «Velázquez y su arte», en Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gallego, *Velázquez* [cat. exp.]. Madrid, 1990, pp. 21-56.
- PÉREZ SÁNCHEZ 2004**
Alfonso E. Pérez Sánchez, «Velázquez y el retrato barroco», en Javier Portús (ed.), *El retrato español. Del Greco a Goya* [cat. exp.]. Madrid, 2004, pp. 166-185.
- PÉREZ SÁNCHEZ 2010**
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto. Madrid, 2010.
- PERRIER 1638**
François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum: quæ temporis dentem inuidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta, Typis æneis ab se commissa perpetuæ uenerationis monumentum*. Roma, 1638.
- PIETRANGELI 1951**
Carlo Pietrangeli, «Nuovi lavori nella più antica pinacoteca di Roma», *Capitolium*, XXVI (1951), pp. 59-71.
- PITA ANDRADE 1960A**
José Manuel Pita Andrade, «El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia», *Goya. Revista de Arte*, 37/38 (1960), pp. 151-152.
- PITA ANDRADE 1960B**
José Manuel Pita Andrade, «Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la casa de Alba», en Antonio Gallego Burín (ed.), *Varia velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960*, vol. I: *Estudios sobre Velázquez y su obra*. Madrid, 1960, pp. 400-413.
- PITA ANDRADE 1992**
José Manuel Pita Andrade, «Velázquez en Italia», en Julián Gallego et al., *Reflexiones sobre Velázquez*. Madrid 1992, pp. 49-69.
- PITA ANDRADE 1999**
José Manuel Pita Andrade, «Retratos del cardenal don Gaspar de Borja y Velasco», en Alfonso E. Pérez Sánchez (dir.), *El dibujo europeo en tiempos de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja de Velázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [cat. exp.]. Madrid, 1999, pp. 15-23.
- PONZ 1947**
Antonio Ponz, *Viaje de España o Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella (1772-1794)*. Madrid, 1947.
- PORTÚS 2017**
Javier Portús, «Ferdinando Brandani y los códigos de expresión de los retratos de Velázquez», en Letizia Arbeteta et al., *Los tesoros ocultos del Museo del Prado*. Madrid, 2017, pp. 223-241.
- PORTÚS 2018**
Javier Portús, *Velázquez, su mundo y el nuestro*. Madrid, 2018.
- PRETO 2010**
Paolo Preto, *I servizi segreti di Venezia: spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*. Milán, 2010.
- PULINI 2004**
Massimo Pulini, «Per Luigi Amidani. Dipinti e intrighi spagnoli», *Parma per l'Arte*, X (2004), pp. 41-54.
- PULINI 2007**
Massimo Pulini, «Ancora sulle tracce spagnole di Luigi Amidani», *Parma per l'Arte*, XIII (2007), pp. 47-52.
- PULINI 2020**
Massimo Pulini, «Luigi Amidani da Parma a Madrid, da pittore dei Farnese a “confidente” di Velázquez», *About Art On Line* (novembre 2020), en línea, <https://www.aboutartonline.com/luigi-amidani-da-parma-a-madrid-da-pittore-dei-farnese-a-confidente-di-velazquez-nuovo-saggio-di-massimo-pulini/>.
- QUEVEDO SÁNCHEZ 2013**
Francisco I. Quevedo Sánchez, «Engaño genealógico y ascenso social. Los judeoconversos cordobeses», en Eliseo Serrano Martín (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, 2012, pp. 809-827.
- QUEVEDO SÁNCHEZ 2015**
Francisco I. Quevedo Sánchez, «Familias en movimiento. Los judeoconversos cordobeses y su proyección en el reino de Granada (ss. XV-XVII)», tesis doctoral, Granada, Universidad, 2015.
- QUOJANI 1775**
Gaetano Quojani (ed.), *Descrizione delle Statue, Bassirilievi, Busti, Altri antichi Monumenti, e Quadri dei più celebri pennelli, che si custodiscono ne Palazzi di Campidoglio*. Roma, 1775.
- RICCOBONI 1960**
Alberto Riccoboni, «Velasquez e Bernini: precisazioni su un ritratto della Pinacoteca Capitolina», *Emporium*, 132 (1960), pp. 50-56.
- RICKETTS 1903**
Charles de Sousy Ricketts, *The Prado and its Masterpieces. With Fifty-Four Photographures*. Nueva York, 1903.
- RIGHETTI 1833-1836**
Pietro Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, 2 vols. Roma, 1833-1836.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 2004**
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del académico electo [...] leído en el acto de su recepción pública el día 23 de mayo de 2004 y contestación del [...] José Manuel Pita Andrade* (discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, 2004.
- RODRÍGUEZ REBOLLO 2017**
Ángel Rodríguez Rebollo, «Felipe IV, Velázquez y el Alcázar de Madrid. Recapitulación y nuevas vías de estudio a través del coleccionismo regio», *Goya. Revista de Arte*, 359 (2017), pp. 93-113.
- RODRÍGUEZ RUIZ 2015**
Delfín Rodríguez Ruiz (coord.), *Bernini: Roma y la monarquía hispánica* [cat. exp.]. Madrid, 2015.

ROSE 2021

Isadora Rose, *Catálogo actualizado de la antigua colección de pinturas de Manuel Godoy*, 2021, en línea, <https://isadorarosedeviejo.eu/#catalogo>.

ROSSETTI 2011

Marta Rossetti, «Amici e acquirenti di Angelo Caroselli (1585-1652), qualche suo inéxito e un ritratto di Velázquez», *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, II (2011), pp. 477-516.

RUBIO LAPAZ 1993

Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, 1993.

SALERNO Y MARABOTTINI 1956

Luigi Salerno y Alessandro Marabottini (eds.), *Il Seicento europeo* [cat. exp.]. Roma, 1956.

SALORT 1999A

Salvador Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653», *Archivo Español de Arte*, LXXII, 288 (1999), pp. 415-468.

SALORT 1999B

Salvador Salort, «Velázquez a Roma», en Anna Coliva (ed.), *Velázquez a Roma. Velázquez e Roma* [cat. exp.]. Milán, 1999, pp. 43-69.

SALORT 2001

Salvador Salort, «Velázquez e l'Italia», en Felipe V. Garín y Salvador Salort (eds.), *Velázquez* [cat. exp.]. Milán, 2001, pp. 53-83.

SALORT 2002A

Salvador Salort, *Velázquez en Italia*. Madrid, 2006.

SALORT 2002B

Salvador Salort, «Fortuna e collezionismo della pittura di Velázquez in Italia», en S. Cavaciocchi (ed.), *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, actas de la «Trentatreesima Settimana di Studi», Prato, Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini. Florencia, 2002, pp. 895-914.

SÁNCHEZ PORTAS 1995

Javier Sánchez Portas, *El Santo Tomas de Velázquez del Museo Diocesano de Orihuela*. Orihuela, 1995.

SANTAMARIA, AGRESTI Y PELOSI 2012

Ulderico Santamaria, Giorgia Agresti y Claudia Pelosi, «Memory and Matter of Cultural Heritage: Lead, Tin and Antimony Yellow Pigments», en Marián del Egido y Stefanos Kroustallis (coords.), *Fatto d'archimia: los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid, 2012, pp. 145-156.

SANTIAGO PÁEZ 2016

Elena Santiago Páez (dir.), *Ceán Bermúdez: historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid, 2016.

SECCARONI 2006

Claudio Seccaroni (ed.), *Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*. Roma, 2006.

SELLA 1961

Domenico Sella, *Commerci e industrie a Venezia nel secolo XVII*. Venecia y Roma, 1961.

SILVA MAROTO 1999

Pilar Silva Maroto, «En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia. Nuevos datos documentales», en Alfredo J. Morales et al., *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999. Sevilla, 2004, pp. 139-154.

STOICHITA 1999

Victor I. Stoichita, «El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo», en Svetlana Alpers et al., *Velázquez. Obras maestras de Velázquez. IV Centenario*. Barcelona, 1999, pp. 367-382.

STOICHITA 2009

Victor I. Stoichita, «El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo», en Victor I. Stoichita, *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Madrid, 2009, pp. 157-167.

TÁRRAGA BALDÓ 1992

María Luisa Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid, 1992.

TOFANELLI 1817

Agostino Tofanelli, *Catálogo delle sculture antiche e de quadri esistenti nel Museo e Gallerie di Campidoglio*. Roma, 1817. (Reed., 1819.)

TORMO 1929

Eliás Tormo, «La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando», *Cartillas Excursionistas Tormo: VII. Academia de San Fernando*. Madrid. Madrid, 1929.

TRAPIELLO 2009

Andrés Trapiello, *Troppo vero, Salón de pasos perdidos*. Madrid, 2009.

TUBINO 1868

Francisco María Tubino, *Pablo de Céspedes*. Madrid, 1868.

VASARI 1906

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), ed. por G. Milanesi. Florencia, 1906.

VASARI 2002

Giorgio Vasari, *Las vidas*. Madrid, 2002.

VENTURI 1890

Adolfo Venturi, *The Capitol Picture Gallery*. Rome, 1890.

VENUTI 1766

Ridolfino Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. Opera postuma dell'Abate...* Roma, 1766.

VOSS 1960

Hermann Voss, «Über das Bildnis des Maggiordomo Segni von Velázquez», en Antonio Gallego Burín (ed.), *Varia velazqueña: homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960*, vol. I: *Estudios sobre Velázquez*. Madrid, 1960, pp. 335-338.

WAGA 1992

Halina Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*. Roma, 1992.

AGRADECIMIENTOS

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los autores y el comisario de la exposición agradecen a las siguientes personas e instituciones la ayuda recibida:

JUAN ALARCÓN MONTOYA
MARÍA DOLORES BAENA ALCÁNTARA
JESÚS BELMONTE RUBIO
CAROLINA BELTRÁN
ENZO BENTIVOGLIO
FULGENCIO BERNAL
JAVIER CASTILLO FERNÁNDEZ
ALBERTO CRISPO
ALBERTO ESTÉVEZ MARÍA
PAOLA FERRARIS
JOSÉ MARÍA DE FRANCISCO
RAFAEL FRESNEDA COLLADO
DAVID GARCÍA CUETO
BERTA GIMÉNEZ-ARNAU
CRISTINA GUILLÉN
ASUNCIÓN GUILLERMO
ALEJANDRA HERNÁNDEZ CLEMENTE
ANTONIO IRIGOEYEN LÓPEZ
PASCUAL MARTÍNEZ ORTIZ
VERÓNICA MONTES
MANUEL MONTILLA CABALLERO
JAMES W. NELSON NOVOA
ISABEL ORTEGA
JESÚS ORTUÑO
CLAUDIO PARISI PRESICCE
ALBA PÉREZ
MANUEL PÉREZ MOYA
IRENE PINTADO
JAUME XAVIER RAMON ESTRANY
MARIA GIULIA RINALDI
MARÍA TERESA RÍOS
NOELIA RODRÍGUEZ MANIEGA
ISABEL RUIZ DE ELVIRA
SILVIA VILLAESCUSA

y a todo el personal de la Academia su apoyo e implicación en el proyecto.

ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI
ARCHIVIO DI STATO DI ROMA
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN MURCIA
ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL
BIBLIOTECA AMBROSIANA DI MILANO
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

EXPOSICIÓN

Exposición organizada por la
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando (Madrid)

Proyecto / Comisario
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

Coordinación
ROSA MARÍA RECIO AGUADO

Diseño y dirección de montaje
ALMUDENA PALANCAR BARROSO

Diseño gráfico
JAIME CAZORLA

Montaje y movimiento de obras
IGNACIO GIL FRAILE
JUAN LÓPEZ VELASCO

Transporte
APICE
SIT

Seguros
AXA

CATÁLOGO

Edita
Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando
Alcalá 13, 28014 Madrid
www.rabasf.com

Edición dirigida por
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ

Textos
MARÍA DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO
FRANCESCA CURTI
JUDIT GASCA
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ
GLORIA MARTÍNEZ LEIVA
BENITO NAVARRETE PRIETO
FEDERICA PAPI
ANTONELLA PARISI
MASSIMO PULINI
ROSA MARÍA RECIO AGUADO
ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO
ANTONIO SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ
SILVIA VIANA

Edición y coordinación editorial
FÉLIX ANDRADA

Diseño y maquetación
ISOLINA DOSAL

Gestión fotográfica
ROSA MARÍA RECIO AGUADO

Preimpresión
LUCAM

Impresión y encuadernación
BRIZZOLIS

Impreso en España
ISBN: 978-84-96406-66-7
DL: M-12862-2022

Fotografías

Archivart / Alamy foto de stock, fig. 21 · Archivo di Stato di Roma, cortesía de A. Parisi, figs. 28 y 29 · Archivo di Stato di Roma, cortesía de F. Curti, fig. 22 · Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado, figs. 4 y 30 · Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, © Pepe Loren, © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, fig. 24 · Colecciones Reales, Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional, fig. 23 · Cortesía de A. Parisi, figs. 25 y 27 · Cortesía de G. Martínez y A. Rodríguez, figs. 11 y 12 · Cortesía de J. M. Luzón, figs. 20, 32, 33, 34, 35, 36 y 37 · Cortesía de M. Pulini, figs. 6, 7 y 8 · Cortesía de Sotheby's, fig. 3 · Cortesía de The Hispanic Society of America, Nueva York, fig. 5 · Departamento de Estudios Físicos. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, figs. 14, 16, 39 y 40 · Dorset, Kingston Lacy, CMS_KLA01948, Collections-Public, © National Trust / Simon Harris, fig. 42 · Fotografía de A. Sánchez-Barriga, cortesía del autor, figs. 15 y 17 · Fotografía de Fabio Barry, fig. 31 · Fotografía de J. M. Luzón, cortesía del autor, fig. 26 · © 2022. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia, fig. 1 · Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, Madrid, figs. 13, 43 y 44 · Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, fig. 38 · Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, © Archivo Fotográfico Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fig. 45 · © Enrique Sáenz de San Pedro, cat. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16 y 17, figs. 9, 18 y 19; © Pablo Linés, cat. 1, 18 y 19, fig. 41 · Planta de Daniel Martínez Díaz, cortesía de G. Martínez y A. Rodríguez, fig. 10 · © Roma-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, © Luca Somma, cat. 12 · © The Trustees of the British Museum, fig. 2

© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© de los obras, sus propietarios

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización previa de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley

Cubierta:
Diego Velázquez, *Juan de Córdoba*, h. 1650,
Roma, Musei Capitolini-Pinacoteca Capitolina,
detalle de cat. 12

Página 2:
Luigi Amidani, *Martirio de san Pedro*, siglo XVII,
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, detalle de cat. 9

SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EL 30 DE MAYO DE 2022,
FESTIVIDAD DE SAN FERNANDO,
BAJO CUYO PATROCINIO
SE SITÚA LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES





Los dos viajes de Velázquez a Italia han concitado el interés de los estudiosos del artista. En relación con el primero (1629-1630) surge la figura de Luigi Amidani, pintor de los Farnese, quien recibió el encargo de acompañarle. Más tarde dejó Parma y vino a España, donde se han encontrado obras suyas, entre las que destaca la serie de los «Martirios de los apóstoles» recientemente identificada y que conserva la Academia de San Fernando. También de ese primer viaje la Academia posee la única copia conocida de Velázquez: *La Última Cena* de Tintoretto.

Durante el segundo viaje (1649-1651), con la misión de adquirir vaciados de esculturas para el Alcázar, fue esencial la colaboración del agente Juan de Córdoba. De sus actividades y sus relaciones con el pintor se hacen importantes aportaciones en este estudio. Su retrato por Velázquez, conservado en la Pinacoteca de los Museos Capitolinos de Roma, se presenta con la nueva atribución por primera vez en España. Junto a él se exponen cinco de los vaciados en yeso traídos de Italia, de los que conocemos los pormenores de los contratos firmados por Velázquez, Córdoba y el escultor Giuliano Finelli.



La museografía de las obras de Velázquez y otros artistas expuestas en la Academia ha sido financiada gracias a los Premios Iberoamericanos de Mecenazgo de la Fundación Callia

