

GALERÍAS DE FICCIÓN.

MERCADO DE ARTE Y DE PRESTIGIO ENTRE DOS PRÍNCIPES: EL VII MARQUÉS DEL CARPIO Y EL CONDESTABLE COLONNA*

Leticia de FRUTOS SASTRE
Universidad Complutense de Madrid
leticiafrut@yahoo.es

RESUMEN

Con este artículo pretendemos ilustrar la importancia de las colecciones artísticas como inversión de reconocimiento y prestigio en las relaciones entre diplomáticos a finales del siglo XVII. Lo ejemplificamos con el VII marqués del Carpio, gran coleccionista - que fue embajador español ante la Santa Sede entre 1677-1682 y virrey en Nápoles desde 1683 hasta su muerte en 1687- y el Condestable Colonna. Publicamos los intentos de éste por hacerse con una parte de la famosa colección de Carpio en dos ocasiones.

Palabras clave: Marqués del Carpio– Condestable Colonna – Colección de Arte – Galerías Ficticias – Monarquía hispánica – Siglo XVII – Barroco.

ABSTRACT

The goal of this article is to illustrate the importance of art collections as a means to gain recognition and prestige in the relationships among diplomats at the end of XVII. It is exemplified by the VII Marquis del Carpio, a great art collector -Spanish ambassador before the Holy See between 1677-1682, and viceroy in Naples from 1683 to his death-, and by the Condestable Colonna. We depict his attempts to get hold of part of Carpio's famous collection.

Keywords: Marquis of Carpio– Condestable Colonna – Art Collection – Galleries of Fiction– Hispanic Monarchy – XVII Century– Baroque.

Poco después de 1687, el Condestable Lorenzo Onofrio Colonna recibió una carta en la que le ofrecían veintinueve pinturas de una de las más grandes colecciones del siglo XVII: la del recién fallecido VII marqués del Carpio.¹ Con anterioridad, el Condestable ya se había interesado por los cuadros del que había sido embajador español ante la Santa Sede entre 1677 y 1682. Como veremos, esta correspondencia es una muestra de la circulación de *galerías ficticias*, escritas en papel, a través de las cuales los coleccionistas se intercambiaban obras y prestigio. Con este artículo

* Agradecemos sinceramente a Fernando Bouza, Elia Mariano, Piero Scatizzi y a don Romano sus indicaciones y ayuda para la realización de este artículo, así como a José Luis Colomer por su atenta lectura. A la hora de transcribir documentos, hemos desarrollado las abreviaturas y actualizado la puntuación y acentos para facilitar su comprensión y lectura. Señalamos con una barra (/) el cambio de línea, y con doble (//) el cambio de página.

¹ Su Excelencia, don Gaspar de Haro y Guzmán, era VII marqués del Carpio, duque de Montoro, conde duque de Olivares, conde de Morente, marqués de Heliche, señor del estado de Sorbas, de las Siete Villas de los Pedroches, de la villa de Loeches, del Castillo de la Carbonera en el reino de Granada, Alcalde Perpetuo de los Reales Alcázares y Torres de la ciudad de Córdoba, Caballerizo Mayor perpetuo de sus Reales Caballerizas, Alguacil Mayor perpetuo de la misma ciudad y de la Santa Inquisición de ella, Alcalde perpetuo de los Reales Alcázares y Atarazana de la ciudad de Sevilla, Alcalde perpetuo del Castillo y Fortaleza de la ciudad de Mojácar, Gran Canciller y Registrador perpetuo de las Indias, Comendador Mayor de la orden de Alcántara, Gentil-hombre de la Cámara de su Majestad, su Montero Mayor, y Alcalde de los Reales Sitios del Pardo, Zarzuela y Valsaín. Hasta la muerte de su padre, en 1662, Su Excelencia era conocido por el título de Heliche o Liche; desde entonces, y aunque todavía se le citaba a veces con ese título, se le conocía como marqués del Carpio. Nos hemos ocupado del personaje en nuestra tesis L. FRUTOS SASTRE, *El VII marqués del Carpio (1629-1687): mecenas y coleccionista de las artes*, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

pretendemos ilustrar, a través de diferentes episodios de la vida de estos dos grandes príncipes, las relaciones que establecieron en términos artísticos afectando directamente a la formación de sus colecciones y que nos hablan de la existencia de un mercado de arte interno entre ellos.

El contacto entre estos dos nobles se remontaba, al menos, a principios de los años setenta, cuando Carpio informaba a Lorenzo Onofrio de su reciente nombramiento como embajador en Roma. En cualquier caso, esta carta tenía poco de especial puesto que la casa Colonna era una de las familias hispanófilas que apoyaba al representante de la Corona ante la Santa Sede y el Condestable uno de los primeros interlocutores que el ministro español tendría en la ciudad.² Precisamente, en febrero de 1672, el Marqués le solicitaba que asistiera al procurador del cardenal Portocarrero, el abad Andrea Oddi, al que ya había escrito “*encomendándole las prevenciones necesarias para mi casa*”.³ Tal vez, en ese momento, y gracias a la mediación del Condestable, se pusiera en marcha el encargo de una de las espectaculares carrozas para la primera presentación de la Acanea de Su Excelencia el 29 de junio, fiesta de San Pedro. La fiesta suponía un acto de vasallaje del reino de las Dos Sicilias; en ella, el Condestable de Nápoles -“*comes stabulae*”- presentaba a Su Santidad un caballo blanco -“*chinea*”, símbolo de la lealtad de la Corona al papado- que, a su vez, portaba una copa de plata con un tributo en moneda de siete mil ducados. En concreto, la carroza ocuparía el segundo lugar en la cabalgata,⁴ y de su excepcionalidad son testimonio no sólo los avisos,⁵ sino también un dibujo

² Las relaciones con España se remontaban a 1497, cuando el rey Fernando de Aragón concedió a Fabricio Colonna el título de Gran Condestable del Reino de Nápoles; dieciocho años más tarde, el cargo se convertía en hereditario. En 1559, Marcantonio Colonna recibió el collar de la Orden del Toisón de Oro, y ambas concesiones llegaron a Lorenzo. El cargo de Condestable era una de las siete dignidades del Reino de Nápoles; equivalía a Capitán General y Lugarteniente de Su Majestad. Le estaba reservado el privilegio de ocupar el primer puesto y estar a la derecha del soberano en las ceremonias solemnes. Véase el vocablo *Condestabile* en *Dizionario di erudizione Storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padrei, ai somi pontifici (...) compilazione del cavaliere Gaetano Moroni romano secondo aiutante di camera di Sua Santità Pio IX*, in Venezia, 1848, vol. XVII, pp. 66-68. Sobre los Siete Oficios véase J. RANEO, *Etiquetas de la Corte de Nápoles. 1634*, ed. a cargo de A. PAZ Y MELIÀ, Revue Hispanique, t. XXVII, Nueva York-Paris, 1912, pp. 19-20; A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano 1996, pp. 82-84. Sobre la familia Colonna, remitimos a F. MUGNOS, *Istoria della augustissima famiglia Colonna*, Venezia, 1658; P. LITTA, *Le famiglie celebri italiane*, Milano, 1837, vol. II, tav. XI; A. COPPI, *Memorie Colonesi*, Roma, 1855; V. CELLETTI, *I Colonna, principi di Paliano*, Milano-Varese, 1960; P. COLONNA, *I Colonna dalle origini all'inizio del secolo XIX*, Roma, 1927; véase también sobre Lorenzo Onofrio los estudios de E. TAMBURINI, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*, Roma, 1997; N. GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, 2004.

³ Archivo Colonna, correspondencia Lorenzo Onofrio Colonna (AC, LOC), 1672, camicia 51. Carta del marqués del Carpio al Condestable Colonna. Madrid, 10 febrero 1672.

⁴ La carroza se describía en *DESCRIPCIÓN de la singular pompa, que en la común cabalgata con que presenta el Cathólico Rey de las Españas una Acanea todos los años a Su Santidad obstenó el de 77 la real Grandeça DEL EXCELLENTISSIMO SEÑOR D. GASPAR DE HARO, Y GUZMAN, Marqués del Carpio (...)* in Roma, MDCLXXVII. Biblioteca Corsiniana e dei Lincei (BCL), 169. C. 2. 40. Citado por M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa a Roma 1500-1870*, catalogo mostra a cura di M. FAGIOLO, Palazzo Venezia, Roma, 1997, pp. 508 y 597.

⁵ Archivo Segreto Vaticano (ASV), Avvisi, t. 42, f. 78 r. Roma, 3 julio 1677: “*Vaga, e sontuosa oltremodo riuscì la comparsa dell'Ambasciatore di Spagna in occasione di presentar la chinea, essendovisi oltre il numero di staffieri, Paggi, e Gentiluomini vedute due carrozze di sì ricca e superba struttura, che non v'è memoria di simile, fatto tanto piu notabile, quanto a confronto dell'habito di Sua Eccellenza molto positivo, e di quello de Paggi assai semplice, in ordine a cosarsi (?) al moderato genio di Sua Santita, che per la festa di San Pietro ha nella di lui basilica assistito*

conservado que reza “*fatta per il S.r marcese di Lice Amb.re venturo di Spagna l’anno 1673*”,⁶ atribuido bien a Giovanni Paolo Schor -que falleció un año más tarde- o bien a su hijo, Filippo, y que se ceñía a la descripción literaria del cortejo. En esos momentos, la familia Schor trabajaba para Colonna, de manera que es posible que, incluso antes de la llegada del Marqués, la obra ya hubiera sido encargada a sus artífices. En ese caso, sería la primera que tenemos documentada para el Embajador; como veremos, Filippo continuaría a su servicio durante el virreinato (1683-1687).

Aunque la relación entre estos dos titanes se establecía en términos oficialmente políticos los cuales afectaban al plano de la representatividad, a nosotros nos interesan ahora las relaciones artísticas que mantuvieron y que respondían también a la necesidad de destacar y de ocupar un lugar privilegiado en la sociedad romana.

Si existía un acontecimiento público en el que ambos se medían ante el resto de esa sociedad, era, precisamente, el de la presentación de la Acanea;⁷ una circunstancia en la que, además, estaba en juego la cuestión de las preeminencias del Condestable frente al resto de barones romanos⁸ y en la que ninguno de los dos estaba dispuesto a ceder en sus pretensiones. Esta situación se tradujo en una suerte de velada competitividad en materia artística y teatral, de manera que las tensiones y rivalidades diplomáticas se expresaban en esos términos.

alla Messa”; Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Barb. Lat. 6417, f. 269 r. Roma, 3 julio 1677: “*Solo due carrozze hebbero il Vanto havendo l’Ambasciatore spesso in quelle da m/36 scudi, onde una di quella passato certo tempo sara ridotta in un letto, attesa la ricchezza de varij intagli, broccati e ricami d’oro*”.

⁶ El dibujo, atribuido a Giovanni Paolo Schor, se encontraba en 1997 en la galería Hazlitt, Gooden & Fox de Londres; véase M. FAGIOLO DELL’ARCO 1997, pp. 165-166. F. MARÍAS, “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos” en J. L. COLOMER (coord.) *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 209-219, véase pp. 210-211. Fernando Marías vió la posibilidad de que fuera el cardenal Nithard quien encargara la carroza para el “*ambasciatore venturo*”. Giulia Fusconi identificó esta carroza con la descripción de la segunda presentada en el cortejo de la Acanea de 1677, y defendió la autoría de Filippo Schor, rechazando la fecha de 1673. G. FUSCONI, “Philipp Schor, gli Altieri e il marchese del Carpio”, *Ein Regisseur des barocken Welttheaters: Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, Biblioteca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, 6-7 octubre 2003 (Actas inéditas).

⁷ Sobre la Acanea véase C. PADIGLIONE, *Della China e del modo come veniva offerta ai Romani Pontefici*, Napoli, 1911; G. FERRARI, *Bellezze architettonici per le feste della China in Roma nei secoli XVII e XVIII*, Torino, 1920; M. GORI SASSOLI, *Della China e di altre “macchine di gioia”: apparati architettonici per fuochi d’artificio a Roma nel Settecento*, cat. mostra Vilal Farnesina, Roma, 1994; J. MOORE, “Prints, Salami, and Cheese: Savoring the Roman Festival of the China”, *Art Bulletin*, 77, (1995), pp. 584-608; *Idem*, “Building set pieces in eighteenth-century Rome: the case of the China”, *Memories of the American Academy in Rome*, 43-44, (1998-1999), pp. 183-292; *Idem*, “Come si costuma per tal funzione”: protocols for the preparation of the China”, *Barocke Inszenierungen*. Heransgegeben von Joseph Imorde. Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen, (Akten des internationalen Forschungscolloquiums an der Technischen Universität Berlin 20-22 juni 1996), Zurich, 1999, pp. 237-253.

⁸ La familia Colonna gozaba de un privilegio papal que la colocaba a la altura del resto de monarcas representados ante la Santa Sede. En 1653, el papa Pío V había concedido a Marcantonio II -en agradecimiento por la victoria de Lepanto- la soberanía de un estado *colonnese* con capital en Paliano. Pero parece ser que los privilegios o concesiones de esa soberanía se movían más en términos de derecho feudal limitado que en los de un monarca con poder ilimitado sobre sus territorios, de manera que la citada soberanía, y su consiguiente reconocimiento público, aún estaban por demostrar. Esta situación privilegiada imponía una diferencia con respecto al resto de los príncipes romanos, una distinción a la que no habían renunciado durante el siglo XVII, y que se convirtió en el caballo de batalla y en la constante que dominó las actuaciones *colonnese* que implicaban también al Embajador. No vamos a ocuparnos de esta cuestión que ha generado una ingente cantidad de documentación que recogemos en nuestra tesis FRUTOS 2006.

Este escenario se alteró, o, si queremos, se activó aún más, con motivo del matrimonio del primogénito de Colonna con la hija del duque de Medinaceli -doña Lorenza de la Cerda- en 1681.⁹ A partir de ese momento, Carpio dedicó todos los festejos, representaciones teatrales y musicales a su bellísima sobrina -operación que no estaba exenta de intereses políticos, como era el de obtener el favor de su padre y Primer Ministro para poder regresar a la Corte-¹⁰. Se establecía así un tour de force entre el suegro de la joven y el Embajador. Sin embargo, es cierto que no le faltaban motivos al Marqués para preocuparse y velar *por el bienestar de su sobrina, puesto que ni el Condestable ni su hijo daban un buen trato a la Princesa*.¹¹ A partir de entonces, las relaciones Carpio-Colonna giraron en torno a la lucha por conseguir el protagonismo en el escenario romano.¹²

En ese mostrarse y reconocerse en el Gran Teatro del Mundo, ocupaban un lugar fundamental los artistas que, precisamente, estaban al servicio de ambos. Era el caso del citado Giovanni Paolo Schor¹³ o de Antonio del Grande; los dos habían participado desde 1654 en la construcción de la famosa galería Colonna que se convertiría en un referente ineludible para el Embajador español.¹⁴ Cuando Carpio llegó a Roma, Giovanni Paolo ya había fallecido; desde entonces, se habían ocupado de su casa, ubicada en *Piazza Spagna*, sus hijos, Filippo y Christoforo, que continuaron atendiendo la gran demanda romana de diseños, escenografías, carrozas

⁹ La negociación del matrimonio de la jovencísima Lorenza, de tan sólo unos doce años de edad, con Filippo Colonna se había cerrado antes de julio de ese mismo año de 1680, aunque el matrimonio y la firma de las capitulaciones no se produjo hasta cerca de un año más tarde, el 17 de abril de 1681, y en presencia del propio Condestable en Madrid. Con este matrimonio, Colonna esperaba lograr algún cargo de la Corona española en Italia. Remitimos al capítulo XII de nuestra tesis. *Ibidem*.

¹⁰ La primera ocasión, que coincidía además con las fechas estivales, la tuvo Carpio en la celebración de la onomástica de la Reina madre doña Mariana, el 26 de julio, fiesta de santa Ana. Para el festejo, el Marqués había mandado iluminar toda la fachada del Palacio de la embajada con gran cantidad de antorchas de cera de Venecia y dispuesto un palco especialmente reservado para la Princesita y su compañía, desde el que podría asistir a la magnífica serenata de música y sinfonía que había preparado en su honor, mientras las regalaba con refrescos, abanicos y guantes. Acabada la función, la princesa de Paliano se lamentó de que la plaza quedara a oscuras, de manera que el Embajador ordenó que se las luminarias continuaran a su coste hasta la próxima luna para que su sobrina y compañía no abandonaran sus paseos nocturnos. Las luminarias se prolongaron hasta enlazar con la onomástica de la princesa, el 10 de agosto, fiesta de san Lorenzo, e incluso con la de San Luis, que festejaba el santo de la reina reinante María Luisa. Todavía, el diez de septiembre Carpio continuaba convirtiendo la noche romana en día. *Ibidem*.

¹¹ De hecho, se sabía que Filippo dejaba sola a la princesa en Tívoli “*per esso star in Roma colle sue puttane*”; y “*Che'l Condestabile fa quesso perche, perche odia la nazione spagnola*”. AC, LOC, Anónimo. Tívoli, 1682, camicia 48.

¹² No sin razón la Corte de Roma se conocía como el Gran Teatro del Mundo, un teatro en el que “*todo es apariencia y ninguna existencia, muchas palabras y ningunas obras, caza poca, y cazadores muchos, este desengaño servirá a muchas cosas*”. Biblioteca Nacional de Madrid (BNE), Ms 8541, *Instrucción para el embaxador a ser de Su Magestad Catolica en Roma*, f. 34.

¹³ Sobre Giovanni Paolo Schor, remitimos a la tesis, aún inédita P. M. ERLICH, Giovanni Paolo Schor, Columbia University, New York, 1975; véase también P. WERKNER, “Johannes Paul Schor als römischer “Dekorationsingenieur”, *Alte und Moderne Kunst*, 25, n° 169, (1980), pp. 20-28; G. FUSCONI, “Disegni decorativi di Johann Paul Schor”, *Bollettino d'arte*, 33-34, (1985), pp. 159-180, así como las citadas actas de la Giornata di Studio della Bibliotheca Hertziana, celebradas el 6 y 7 de octubre de 2003.

¹⁴ Sobre la galería Colonna, véase C. STRUNCK, “Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentendfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXI, (1998), pp. 568-577; *Idem*, “Le chef-d'ouvre inconnu du Bernini: la galerie Colonna à Rome. Fischer von Erlach et un possible séjour romain de Jules Hardouin-Mansart”, *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, 2002, pp. 391-404.

y obras efímeras que tenía el taller; mientras que Antonio del Grande,¹⁵ que había sido también ingeniero de la embajada, moría en 1679, dejando vacante la plaza a la que aspiró, precisamente, Filippo, el hijo del *Tedesco*.¹⁶ En esos años, Filippo Schor estaba al servicio del Condestable quien, desde 1678, ocupaba en España el puesto del virreinato en Aragón.¹⁷ Precisamente, durante ese tiempo, Colonna mantuvo una rica correspondencia con su mayordomo, Maurizio Bologna, que nos proporciona numerosas noticias acerca de la vida y actuaciones artísticas de su colega, el marqués del Carpio, en Roma.

De todos era conocida la fama de coleccionista del Embajador; incluso antes de su llegada a Italia se le tenía por un hombre riquísimo, amante de las artes, que no dudaría en gastar lo que fuera necesario en ellas, de manera que los artistas le esperaban como un desahogo al rigorismo moral impuesto por el papa Inocencio XI Odescalchi.¹⁸ Desde el principio, Carpio se dedicó a conocer las opciones artísticas que le brindaba la *Città Eterna*; era normal verle en su carroza, acompañado de un solo lacayo, recorriendo las casas y colecciones en busca de pinturas.¹⁹ Sin embargo, los

¹⁵ Sobre Antonio del Grande, véase la voz a cargo de M. TAFURI en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, 1988, pp. 617-623; O. POLLAK, “Antonio Del Grande, ein unbekannter Architekt des XVII. Jahrhunderts”, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. . Zentralkommission*, 3, (1909), pp. 133-161. U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler : von der Antike bis zur Gegenwart...* Leipzig, XIV, 1966, s. v. Del Grande, Antonio, pp. 503 y ss; A. ANTINORI, “Un episodio inedito del tardo seicento romano: Antonio del Grande in palazzo del Grillo”, *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e urbanistico, storia cultura progetto*, 10, (1995), pp. 73-82. Del Grande sustituye a Borromini en las obras del palacio de la embajada de España en 1654, en tiempos del duque de Terranova. Véase A. ANSELMINI, *Il palazzo dell’Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, pp. 80-86.

¹⁶ Aspiraba también a la plaza el hijo de Antonio del Grande, Niccolò, que por esas fechas continuaba al servicio de Colonna; de hecho, se registraban pagos en la Contabilidad de la casa desde el 24 de octubre de 1679. Filippo Schor escribió una carta al Condestable solicitándole que interviniera a su favor ante Carpio, ya que el dilatado servicio de Del Grande a la embajada colocaba a su hijo como sucesor inmediato en el puesto. AC, Patrimonio Artístico 7. 15. Carta de Filippo Schor. Roma, 12 noviembre 1679: “(...) *Per la morte del signor Antonio del Grande Architetto che vaca il luogo di esso// nel Palazzo del signore Ambasciator di Spagna, e detto eccellentissimo mi ha promesso il luogo; onde prego V E voler interporre il suo poderoso officio appresso detto signore Ambasciatore, accio mi riconosca o servitore dell’E. V alla quale faccio hum.ma riverenza. Roma li 12 novembre 1679*”. En el grabado de la fiesta de San Luis de 1681, celebrado en Piazza di Spagna, de mano de Giuseppe Tiburzio Vergelli, se señala que “*Disegnò il tutto il Sig. Filippo Schor Architetto di S. Ec.a*”. El grabado se conserva en el Museo de Roma y ha sido publicado por L. SALERNO, *Piazza di Spagna, Cava dei Tirreni-Napoli*, 1967, p. 111, fig. 128; M. FAGIOLO DELL’ARCO y S. CARANDINI, *L’effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del’600*, Roma, 1977-1978, vol. I, pp. 296-297 y M. FAGIOLO DELL’ARCO, *Corpus delle feste a Roma. 1. La festa barocca*, Roma, 1997A, p. 512.

¹⁷ El Condestable realizó el viaje a España por tierra. Salió con su familia de Roma hacia mediados de julio de 1678, con escalas en Venecia y Milán hasta llegar a Zaragoza. El 5 de noviembre estaba registrada su presencia en Madrid donde visitó a su esposa, Maria Mancini, recluida en el convento de Santo Domingo. Hasta el 18 de junio de 1679 Colonna no hizo su entrada triunfal en Zaragoza.

¹⁸ Son numerosos los avisos que hemos localizado en los que la imagen de Carpio a su llegada era la de un hombre muy rico, de manera que se esperaba una embajada gloriosa. Archivio di Stato di Roma – (ASR), Cartari-Febei, vol. 86, f. 167 v., Roma, 14 marzo 1677: “*In detto giorno entro per la porta del popolo il Marchese di Licce nuovo Ambasciatore residente di Spagna; (...) è signore richissimo, e dicono di cervello bizzarro*”. *Ibidem*, f. 168 r. Roma, 28 marzo 1677; Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Barberini Latini, 6417, f. 126 r. Roma, 27 marzo 1677: “*Detto Ambasciatore in apparenza dimostra haver gran ricchezze, mentre se li sono vedute gioie di voluta [?] di 40/m scudi, et ultimamente ha havuto una grossa rimessa da Milano, ambisce di farsi honore in questa sua Ambasciata, e pero si fabbricano otto carrozze una più bella d’altra, oltre le ricche livree*”.

¹⁹ *Idem*, Barb. Lat. 6418, f. 101 v. Roma, 19 marzo 1678: “*Piu per curiosita che per devotione, la carrozza incognito con un semplice lache si fa vedere nelle chiese a Roma l’Ambasciator Cattolico, che invaghito delle statue, e pitture di Roma, appagandosi di andar in tal modo rincontrato*”.

modelos más inmediatos los tenía en las galerías de sus interlocutores políticos, como era el caso del Condestable.

Coincidiendo con la salida de Colonna de Italia,²⁰ el Marqués aprovechó para visitar su galería y conocer sus obras. El 1 de octubre de 1679, Maurizio Bologna informó al Condestable de que el Embajador español quería visitar su palacio para lo que dispuso que fuera Filippo Schor quien le acompañara y “*havendogli fatto osservare il tutto*”, pudiera darle “*la cognitione di tutti li pittori di che hebbe gran gusto*”. Aun así, Carpio, dando muestras de que no sólo tenía conocimientos de pintura, sino que también sabía *mirarla* y entenderla, se había puesto a la altura de los virtuosos y no había dudado en opinar sobre la autoría de los cuadros que el propio Schor había considerado anónimos.²¹ Este episodio ejemplificaba el valor del coleccionismo en el *Seicento*. Por un lado, demuestra la necesidad que existía entre esos príncipes de reconocimiento de sus obras en parangón o emulación con la del resto de iguales. Y, por otro, muestra el intercambio de imágenes o de conocimientos artísticos entre ellos como un modo más de legitimar la posesión de esos objetos. En este caso, Colonna tenía noticia de la visita del Embajador y de cómo sus colecciones se pondrían frente a frente; de hecho, le pidió después a su mayordomo que le mandara una relación de las obras que Su Excelencia había considerado mejores.²² En esta ocasión, Carpio había elogiado de la *galleria colonnese* una en tabla que, según él, era o de Palma el Viejo o de Benevento de Garofallo y otra más pequeña, que atribuyó también a este último, a pesar de que, a ojos del *Tedesco*, las dos eran de Palma, artista que el propio Embajador “*stima per auttori vecchi di migliori fra tutti*”.²³ El Condestable pidió además a Schor que le enviara los dibujos de las

dall'Ambasciator Xpmo, non fu salutato scusandosi non haverlo conosciuto”.

²⁰ El nombramiento para el virreinato de Aragón llegó en octubre de 1677, pero el Condestable no tomó posesión del cargo en Zaragoza hasta julio de 1678.

²¹ AC, LOC, 1679, camicia 238. Carta de Maurizio Bologna al Condestable Colonna. Roma, 1 octubre 1679: “*Il signore Ambasciator di Spagna ha voluto favorire questo palazzo con mandarmi a dire che lo voleva vedere, havendogli fatto osservare il tutto, et a quest'effetto chiamai Filippo Schor acciò pottesse dargli la cognitione di tutti li pittori di che hebbe gran gusto, e particolarmente stima assai alcuni de quali disse il nome dell'Artifice perche Filippo non lo sapeva, domandandomi della salute di V. E. e facendogli reverenza*”. Parte de esta correspondencia, que hemos consultado en el Archivo Colonna, acaba de ser recientemente publicada en parte por GOZZANO 2004, pp. 251-252.

²² AC, LOC, 1679, camicia 238. Carta de Maurizio Bologna al Condestable Colonna. Roma, 26 noviembre 1679: “*Ho fatto intendere a Filippo Schor il gusto di V. E. per saper quali quadri siano quello che il signor Ambasciatore stimo, e disse la maniera delli Artifici et acclusa invio a V. E. la nota di essi fatta al medemo Filippo; si come non lascio di corteggiare il detto Signor Ambasciatore in ogni occasione d'invito e di riceverlo in nome di V. E. mostrando gradirlo molto, e subito che sarò fuoro[?] di letto ove mi trovo oppresso da un gran catarro mi portero da lui di nuovo per obedire a quanto V. E. mi in pone*”.

²³ *Ibidem*. Carta de Filippo Schor al Condestable Colonna. Roma, 26 noviembre 1679: “*Havendo ragguagliato il signor Don Maurizio V. E., che il signore Imbasciator di Spagna era stato a visitare il suo Palazzo, e che alcuni quadri tra l'altri gli erano piaciuto sopra modo, V. E. si è compiaciuta d'accennarmi di ragguagliar V. E. quali fossero; Onde per obedire a V. E. dirò che l'uno ce il più grande è posto nell'entrare al primo camerino a mano dritta a canto la porta dipinto i tavola con una corniccia indorata di 4 palmi et il signore Imbasciatore stimò Benevento di Garofalo o del Palma il Vecchio uno dell' migliori scholari di Rafaele, l'altro è posto nel secondo camerino acanto il bagno a mano dritta per andar al medesimo Bagno, questo è più piccolo del primo et è del medesimo Benevento; sotto al medesimo vi è un altro anche più piccolo del Palma, e se V. E. mi permetterà al dirgliene il mio parere, stimo che il primo e l'ultimo signo del Palma, e il signor Imbasciator li stima per auttori vecchi di migliori tra tutti, e che sarebbe bene mutargli il posto, accio non eschino piu di quella stanza. Con questa occasione raccorderò a V. E. il mio servitio e per fine baccio humilmente le mani di V. E. Roma 24 novembre 1679. Diuossimo hummilissimo et obligatissimo servitore. Filippo Schor*”. Publicada por GOZZANO 2004, p. 251.

pinturas que tanto habían interesado a su visitante.²⁴ Precisamente, en esas fechas, Filippo estaba también al servicio del Marqués, una situación que no era en absoluto extraña y que contribuía a aumentar la necesidad, por parte de los príncipes, de conseguir la exclusividad de la obra de un artista como una inversión de prestigio; de hecho, esta misma “competición” la mantenían también, coetáneamente, en el mercado veneciano a través de sus agentes.²⁵ En este momento las colecciones se formaban en relación con las de otros coleccionistas. Esto es especialmente palpable en la formación de cada una de las galerías de los Príncipes romanos.²⁶ Como veremos, ésta no sería la única ocasión en que el Condestable iba a interesarse por los gustos y la colección de Carpio y viceversa.

1. UNA GALERÍA EN PAPEL: PINTURAS DE CARPIO PARA EL CONDESTABLE COLONNA

Todavía antes de la muerte del Virrey y de la carta, que citábamos al principio, con la selección de veintinueve pinturas de la colección de Carpio con la que empezábamos el artículo, Colonna se había interesado por una parte de ella. La ocasión se había presentado con motivo de la definitiva salida de Roma del Embajador para ocupar el puesto del virreinato y con el consecuente traslado de todos sus bienes, entre ellos, los mil ciento sesenta y dos cuadros que se habían inventariado entonces.²⁷ Es evidente que una situación así, que implicaba el movimiento de tantas obras de arte, no podía pasar desapercibida ante los ojos de los coleccionistas romanos. Tampoco la partida, siguiendo la estela de su mecenas, de una auténtica corte de artistas que había estado a su servicio durante la embajada y que no quería perder la oportunidad de continuar trabajando para él en su nueva Corte partenopea; entre ellos, se encontraba, precisamente, Filippo Schor.

Justo unos meses antes de su partida, Carpio había mantenido una auténtica *gara* teatral con el condestable Colonna en honor de la joven princesa de Paliano y en

²⁴ AC, LOC, 1680, camicia 59. Carta de Maurizio Bologna al Condestable. Roma, 4 febrero 1680: “*Ho parlato a Filippo Schor e dice che rivederà meglio quelli quadri che V. E. vuol sapere da lui e che gliene manderà le copie in carta le quali attualmente stà facendo, come anco ho fatto in beneficio suo la raccomandatione nella forma che V. E. mi ordina appresso il signor marchese de Licce il quale riverisce V. E. e conosce molto bene esser così tutto quello che gli ho rappresentato in nome di V. E. che sava il meglio che potrebbe servire à tutti li SS. Ambasciatori che verranno in questa Corte e nessuno meglio di lui. Lo pudo certificare perchè dice haverne fatto l’esperienza e perciò dice che parimente ha obligo di portarlo. Ma pero trovandosi di già impegnato per il figlio di Antonio del Grande in riguardo alli molti servitij prestati in tanti anni da suo padre alli altri Ambasciatori suoi antecessori e Palazzo Reale mostra inclinare che questo suceda nella carica di detto suo padre*”. Parcialmente publicada por GOZZANO 2004, p. 252.

²⁵ Recordamos que el mayordomo del Colonna, Maurizio Bologna, se encontraba en agosto de 1678 en Venecia para comprar pinturas, y había ofrecido 350 doblas por la famosa *Europa* de Veronés, por la que también estaba interesado Carpio. Archivo General de Simancas (AGS), Estado, libro 144. Carta de Antonio Saurer al marqués del Carpio, Venecia, 28 agosto 1678. Tratamos este tema en “El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia”, *Reales Sitios*, nº 162, (2004A), pp. 54-71.

²⁶ Como acertadamente me ha sugerido Fernando Bouza, este fenómeno de seguimiento de las colecciones entre príncipes está perfectamente documentado entre los bibliófilos. De hecho, en el siglo XVI era frecuente la circulación de memorias y relaciones de manuscritos, como es el caso de los de Felipe II en el Escorial.

²⁷ El inventario se conserva en el Archivo de la Casa de Alba, Madrid (ACAM), C^a 302-4, *Inventario e descrizione deli mobili, supellitili, Massaritie, bronzi e Robba e dell’Antica, e Moderna Pittura e Scultura dell’Eccmo Signre Don Gasparo de Haro et Guzmán Ambasciatore Ordinario e Straordinario in Roma per Sua M.tà Catt:ca e suo Vicerè nominato al Regno di Napoli*. Roma, 1682 – de aquí en adelante ROMA82-. El inventario de pinturas ha sido publicado por M. BURKE y P. CHERRY, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, California, 1997, pp. 726-786.

la que el Embajador había resultado claro vencedor.²⁸ Es entonces, cuando podemos ubicar un nuevo listado de cuadros de la colección romana del Marqués -trescientos ochenta y ocho- que llegó a manos de Lorenzo Onofrio, tal vez, con la intención de hacerse con ellos.²⁹

La relación de pinturas copiaba literalmente la descripción que se hacía en el inventario romano del Marqués, aunque ahora se prescindía del número asignado en éste para sustituirlo por uno correlativo, del uno al trescientos ochenta y ocho. En cambio, en cuanto al criterio de selección, las obras no seguían el mismo orden y disposición con el que se registraron en el Palacio de la Embajada, sino que se ajustaban al que aparecía en el siguiente inventario que conocemos de los bienes del Marqués; nos referimos al redactado a su muerte en 1687, en las habitaciones del Palacio Real de Nápoles. Esta situación nos hace pensar que cuando se eligieron los cuadros, éstos ya estaban colgados en las paredes napolitanas, aunque para su identificación se echó mano de las atribuciones y descripciones que habían hecho los pintores romanos. También es posible que existiera un inventario de uso interno realizado a la llegada de don Gaspar al Virreinato, que no conocemos, y que recogería de manera fiel la disposición de las pinturas romanas en su nuevo emplazamiento.

Estas premisas nos permiten disponer, al menos, de unas fechas de margen para datar la lista. Está claro que debía de ser posterior a la salida de Carpio de Roma y durante los primeros momentos de su gobierno en Nápoles, y cuando todavía no había empezado a comprar o a encargar grandes obras a artistas locales como Luca Giordano ya que, en ese caso, hubiera sido muy extraño que no se seleccionara ninguna de sus telas para el Condestable, teniendo en cuenta el interés que éste tenía por ellas.³⁰

Si echamos una ojeada al tipo y género de pinturas que se eligieron, observamos que, en su mayoría -164- eran de tema religioso; le seguían los retratos, 87, y la pintura de paisaje, 48. Se incluyeron también 35 de tema mitológico y hasta 25 de flores. Precisamente, la importante presencia de este género, junto con el del paisaje, es lo que nos permite relacionar la lista de manera inmediata con las

²⁸ Son numerosísimos los testimonios del éxito obtenido por Carpio en la temporada teatral de carnaval de 1682, con la representación de dos obras en español en honor de la Princesa de Paliano en las estructuras del teatro Capranica que el Marqués acababa de comprar. Esta compra estaba directamente relacionada con los deseos del Embajador de agrandar y deleitar a la hija de Medinaceli, a la vez que intentaba emular y superar al Condestable, que había encargado al arquitecto Carlo Fontana un "piccolo teatro" en "legno dorato" que debía ser "bellissimo" y que se inauguró el 3 de enero de 1682 con una serie de "commedie al improvviso", que debieron de tener poco éxito. Véase TAMBURINI 1997.

²⁹ La lista llegó al monasterio de Santa Scolástica de Subiaco, (donde se encuentra, en la actualidad, depositado el Archivo Colonna), en fechas posteriores al traslado del grueso de la documentación, separado en una carpeta a parte. A pesar de las exhaustivas investigaciones que hemos llevado a cabo en los fondos del archivo para localizar un documento que nos ayudara a datar el elenco, no lo hemos localizado; es posible que aún se encuentre disperso y fuera de esa sede. Por esta razón, hemos tenido que recurrir a deducciones a partir de los datos que nos proporcionaba el inventario y el resto del *carteggio* de Lorenzo Onofrio Colonna. Agradecemos sinceramente la ayuda que nos han prestado Elia Mariano, Piero Scatizzi y don Romano para el desarrollo de esta investigación. De aquí en adelante, lo citamos como Q388.

³⁰ A finales de 1681, el Condestable estaba interesado en que Luca Giordano acabara de decorar su galería. Por esos años, Luca estaba en Florencia, al servicio de los Corsini y de otros particulares, y se alojaba en la casa de Andrea del Rosso. Carlo Ventura del Nero, que había acompañado al Condestable a España como su Maestro de Cámara, intentó desde Florencia conseguir los servicios del pintor que, a pesar de su aparente interés, no pudo acudir a Roma. La correspondencia que hemos consultado en el Archivo Colonna, acaba de ser publicada por GOZZANO 2004, pp. 254-260.

preferencias artísticas de Colonna.³¹ Nos detendremos un momento en ello, ya que para poder interpretar los criterios a los que obedecía esta selección de obras del Embajador, es necesario conocer primero el *gusto* que caracterizaba la *galleria colonnese* durante los años que Carpio estuvo en Roma.

Para ello contamos con un inventario de la colección fechado en 1679,³² que se redactó durante la ausencia del Condestable, que desde 1678 se encontraba en España ocupando el virreinato de Aragón. La colección contaba entonces con unos 1.180 cuadros, parte de los cuales procedían de la herencia de su tío Girolamo I, que había fallecido en 1666.³³ Al igual que ocurría en el anterior inventario, que se fechaba en 1664 y en el que sólo se registraban 230 obras,³⁴ tenían una especial presencia los paisajes -Lorenzo fue uno de los grandes mecenas de Claudio de Lorena³⁵-, junto con los de naturaleza muerta de flores y frutas.³⁶ De hecho, en la *Galleria Colonna* dominaban estos géneros considerados, hasta entonces, de carácter decorativo.³⁷ Además, se trataba de una colección moderna; de hecho, la mayoría de los autores eran contemporáneos y habían estado al servicio de la familia. Era el caso de Crescenzo Onofrio,³⁸ que había decorado al fresco, con pintura de paisaje, una de las salas del piso bajo del palacio, y del que ahora el autor de la lista eligió de la colección de Carpio dos lienzos de tema mitológico, un *Baño de Diana* y un *Narciso*, con figuras de Maratta.³⁹ Precisamente, y según recogía Bellori en la biografía dedicada a este artista, Carluccio había realizado ya una tela del mismo tema para el Condestable, en colaboración con Dughet, ésta, de hecho, se encontraba en la colección Colonna en 1664.⁴⁰ El interés de Lorenzo Onofrio por hacerse con el

³¹ Véase N. GOZZANO, "Nature morte e paesaggi nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna (1689)" en *Natura morta, pittura di paesaggio e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento* a cura di S. DANESI, Roma, 1996, pp. 139-156.

³² El inventario se conserva en AC, III Q B 18. Las pinturas han sido publicadas por E. A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, a cura di A. CERA SONES, The Provenance Index Getty Art History Information Program, K. G. Saura, Munich-New Providence-Londo-Paris, 1996, pp. 122-143.

³³ Véase GOZZANO 2004, p. 105.

³⁴ Conservado en AC, III Q B 14. Las pinturas han sido publicadas por SAFARIK 1996, pp. 84-89.

³⁵ PASCOLI, I, ed. 1965, pp. 24-25: "(...) *Era giunto allora Claudio all'età di trent'anni, e dipingeva da vecchio, ed esperto maestro, quando le sue pitture salite erano a prezzi incredibili, e che a qualunque costobramava ognuno, che aveva gallerie, sale, e palagi ad'adornarveli. (...) Cinque ne ebbe il cardinal Mellini: Cinque il Signor di Bourlemonte: sette il cardinale Giori: Otto il Contestabile, e celebre era quello di Psiche alla riva del mare, che passò in altre mani*".

³⁶ En los años sesenta, se llevó a cabo la reestructuración de los apartamentos de la Palazzina della Rovere, con decoración de pintura al fresco de mano de pintores como Gaspar Dughet, cavalier Tempesta, Crescenzo Onofrio...

³⁷ Véase GOZZANO 1996.

³⁸ PASCOLI, I, ed. 1965, p. 33: "*molti [quadri] ne fece per monsignor Raggi. Per il marchese Teodoli, e pel marchese Lanci. Molti pel principe Panfilij, per il principe Borghesi, per lo Contestabile, e per lo cardinal Rapacciuoli*". En el inventario del Condestable de 1679 se registraban seis pinturas de este artista y numerosos de los pagos que le hicieron entre 1667 a 1674. Véase GOZZANO 2004, pp. 211-212.

³⁹ Q388: 130. *Baño de Diana*. Crescenzo y Maratta; Q388: 131. *Narciso*. Crescenzo y Maratta.

⁴⁰ G. P. BELLORI, *Le vite de'pittori, scultori e architetti moderni scritte da Gio Pietro Bellori parte prima. All'Ill. e Eccellentissimo Sig. Gio Batta Colbert*, Roma, 1672, ediz. a cura di L. BOREA, Torino, 1976, pp. 643-644: "*Per il signore Condestabile Lorenzo Onofrio Colonna dipinsele favole d'Ateone e Diana in un bellissimo paese di Gasparo in doppia altezza, e figure minori del naturale. Finse la Dea in piedi, che addita il Giovane Cacciatore, il quale mal cauto in rimirla si trasmuta in cervo, spuntando le corna dalle fronte. Altre delle ninfe s'esercitano a nuoto, altre s'ascondono e si ricuoprono il seno, e le membra ignude, l'antro opaco, e selvaggio, ove soggiorna la Dea è tutto*

ejemplar de Carpio ilustra algo habitual entre los coleccionistas del *Seicento*, y era, por un lado, el conseguir la exclusividad de una imagen que se identificara con su propia persona, lo que redundaba en el prestigio de la colección y, por otro, la oportunidad de dotarla de exquisito carácter didáctico, propio de un virtuoso entendido en las artes, al poder mostrar diferentes versiones de una misma obra. En el caso de Carpio, esto era bastante frecuente.

Gaspar Dughet también había participado en la decoración del palacio Colonna⁴¹ y eran numerosas las telas de Poussin que se registraban en el inventario de la familia.⁴² De manera que de la colección del Marqués se seleccionaron entonces seis obras: una marina, dos paisajes, dos pinturas de flores y una naturaleza muerta;⁴³ y lo mismo se hizo con un paisaje de Antonio Tempesta,⁴⁴ que también había participado en la decoración del Palacio. Otro de los artistas representantes de ese tipo de pintura decorativa de paisaje al servicio de las grandes familias romanas, era Giovanni Francesco Grimaldi, del que Carpio tenía dos pequeños cobres regalo del príncipe Borghese -uno de los grandes protectores del pintor boloñés⁴⁵- y que también se incluyeron en la lista. Además, teniendo en cuenta el interés del Condestable por tener a su servicio a Luca Giordano, junto con otras telas emblemáticas del napolitano, sobre las que volveremos, se eligieron los cuatro paisajes de la colección del Marqués ejecutados a imitación de Filippo Napoletano⁴⁶ y que, en el palacio del Virrey, debían de estar colocadas cerca de otros cuatro octangulares del propio Filippo que también se seleccionaron.⁴⁷ Napolitano también y con una especial

ameno d'alberi, e d'acque cadenti, che stagnano in un Lago. Oggi sì raro dipinto si trova appresso il Marchese Nicolò Pallavicino con altre tre che qui anderemo seguitando: un scherzo di Diana, e questo è compreso in una figura sola della Dea sedente in un bosco ed ad una fonte, ove si bagna le piante, ma quasi ella di vicino senza strepito e moto di alcuno che sopraggiunga, travolge la faccia e s'inclina ascondendo con una mano il seno ed aprendo l'altra per pararsi, nel qual atto con raro effetto l'ignudo di questa figura soavemente s'abbaglia all'ombra d'un tronco, da cui pende sospeso l'arco e la faretra; restando illuminata la spalla, il crine e la fronte sposta al giorno". La pintura se registraba en el inventario colonense de 1664, aunque el paisaje se atribuía a Monsù Clodio, Claudio de Lorena: "232. Quadro in tela alta palmi 8 e lunga palmi 5 con un paese, e grotta opera di Monsù Clodio, con un Bagno di Diana con diece figure, quali sono opera di Carluccio, senza cornice". AC, III Q B 13. La pintura pasó de la colección Colonna a la de Niccolò Maria Pallavicini, según Bellori, que atribuía el paisaje a Dughet. Una pintura similar aparece citada en el manuscrito de Giuseppe Ghezzi "Quadri delle Case dei Principi in Roma", parcialmente publicado por N. DI CARPEGNA, *Paesisti e vedutisti a Roma nel 600 e nel 700. Terza esposizione delle pitture secentesche e settecentesche della Galleria Nazionale*, marzo-abril, Roma, 1956, p. 40. La pintura se conserva en la actualidad en el Courtauld Institute of Art, Somerset House, Londres. Véase A. MEZZETTI, "Contributi a Carlo Maratti", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, (1955), pp. 253-354; véase p. 321; GOZZANO 2004, p. 208.

⁴¹ PASCOLI, I, ed. 1965, p. 61: "operò per moll'latri personaggi e per molti private persone, (...) e che ora ne ha il cardinal Ottoboni col suo nobil, e generoso genio ornata con presso a cento una stanza, che è forse la più preziosa delle molte, e molte ricche, e magnifiche, che compongono i vaghi, e ben disposti appartamenti del signoril palazzo della cancelleria. Ha ancora un bel gravicembolo dipinto da lui, che molti ne dipinse, avendo ne pure uno il Contestabile".

⁴² En el inventario de 1679 se registraban 23 pinturas de Gaspar Poussin. GOZZANO 2004, pp. 194-195.

⁴³ Q388: 35 *Marina*; 68/69 *Paisajes*; 206/207 *Dos vasos de rosas*; 330 *Frutas*. Todos de Gaspar Dughet.

⁴⁴ *Ibidem*: 286 *Paisaje* de Antonio Tempesta con figuras de monsu Savignone.

⁴⁵ *Ibidem*: 363/364 *Paisajes* en cobre. Giovanni Francesco Grimaldi. Las pinturas de Carpio se encontraban en la capilla del Palazzo della Vigna de san Pancracio.

⁴⁶ *Ibidem*: 351/352/353/354 *Cuatro paisajes* de Luca Giordano a imitación de Filippo Napoletano.

⁴⁷ *Ibidem*: 345/346/347/348 *Cuatro paisajes*. Filippo Napoletano.

presencia en la colección del Condestable, es Salvador Rosa,⁴⁸ representado en la selección Carpio con cuatro lienzos, tres de ellos paisajes y uno de tema religioso.⁴⁹ También dentro del género del paisaje se seleccionó la serie de cuatro de la Villa Ludovisi, de mano de Domenichino, Guercino, Brill y Viola, de gran formato, diez por ocho palmos (c. 233 x 178'4 cm);⁵⁰ cinco más de Domenichino,⁵¹ cuatro de Momper,⁵² tres de Viola,⁵³ otro de Brill...⁵⁴ de manera que los pintores más sobresalientes en el género estaban perfectamente representados. La numerosa presencia de *países* en la colección Colonna se vería así, si cabe, ampliada.

Algo similar ocurría con la pintura de flores. Aquellos artistas que más habían desarrollado el género en Roma tenían obras en la galería *colonesse*. Desde el gran Mario Nuzzi a sus seguidores, Giovanni Battista Gavarotti,⁵⁵ Giovanni Stanchi -al que el propio Condestable había mandado decorar espejos con flores, como los que hizo Mario para su padre Marcantonio V-⁵⁶, o el incógnito Girolamo Solari.⁵⁷ Estos se movían en los círculos de la Academia de San Luca y de los Virtuosos del Panteón y estaban al servicio de las grandes familias e interlocutores del Embajador,⁵⁸ de manera que su colección, absolutamente moderna, tenía obras suyas en número considerable. La mayoría decoraba su dormitorio en una especie de prefiguración del que será el famoso Camón Dorado de Carlos II en el Alcázar madrileño.⁵⁹

⁴⁸ PASCOLI, I, ed. 1965, p. 72.

⁴⁹ *Ibidem*: 86 Paisaje; 112 *Las tres Marías*; 220/221 *Paisajes*. De Salvador Rosa.

⁵⁰ *Ibidem*: 337/338/339/340 *Paisajes*. Villa Ludovisi. Guercino, Domenichino, Brill y Viola.

⁵¹ *Ibidem*: 202/203 *Paisajes*; 231 *Paisaje con viaje de Jacob*; 258 *Paisaje con cascada*; 359/360/361/362 *Cuatro estaciones*. De Domenichino

⁵² *Ibidem*: 365/366/367/368 *Paisajes con figuras*. Romper.

⁵³ *Ibidem*: 228/229/230/231 *Paisajes*. Viola.

⁵⁴ *Ibidem*: 329 *Juicio de Paris*. Scipione Gaetano y Paul Brill.

⁵⁵ En el inventario Colonna de 1679 aparece como *Chiavarotti "Un quadro d'un palmo con diversi frutti, con cristillo davanti e cornice d'ebano e lastra di rame dorato e 3 pietre incastrate del chiavarotti"*. AC, III Q B 18, f. 192. Publicado por SAFARIK 1996, p. 134. Martinioni, en el añadido que hizo en 1663 a la *Venetia città nobilissima et singolare* de Francesco Sansovino, cita a un tal Giovanni Battista Gavarotti da Rimini que "*dipinge esquisitamente fiori*" activo en la Laguna en esas fechas; sin embargo, la personalidad del artista todavía se nos escapa. Remitimos al reciente artículo de A. G. DE MARCHI, "Due dipinti, la strategia e un nome: Giovan Battista Gavarotti, ritrovato protagonista della natura morta italiana", *Paragone*, serie 3, 55-56, (2004), pp. 82-88. Agradecemos a G. De Vito el habernos llamado la atención sobre este artículo.

⁵⁶ Nuzzi ejecutó, en colaboración con Maratta, los dos espejos pintados con guirnaldas de flores para la galería grande del Palazzo Colonna. El 13 de marzo de 1660 se registraba su pago en los *Giornali di cassa*. AC, I A 35. En 1670, el 13 de marzo, se satisfizo la deuda con Giovanni María Stanchi por la última guirnalda que hizo para un espejo. Se registraba el pago en el *Libro Mastro* AC, I B 28, f. 191. Véase S. RUDOLPH, "Carlo Maratti, figurista per pittori di nature morte", *Antichità Viva*, XVIII, 2, (1979), pp. 12-23; E. SAFARIK, *Catalogo Sommario della galleria Colonna di Roma*, Busto Arsizio e Roma, 1981, pp. 86-87; GOZZANO 2004, pp. 231 y 238.

⁵⁷ Se desconoce la personalidad de este artista, del que se registra una obra en el inventario Barberini de 1686; dos en el del Colonna de 1714; dos guirnaldas de flores con figuras de Maratta en la colección Altieri en 1707. Véase F. ZERI y F. PORZIO, *La natura morta in Italia*, Roma, II, 1989, p. 851. Es posible que tenga relación con Giovanni Antonio Solari, registrado en la Academia de san Luca en 1636.

⁵⁸ Nuzzi trabaja para los Chigi; Solari para Barberini, Altieri...

⁵⁹ El *Camón Dorado* del Alcázar madrileño era una estructura de madera, tallada y dorada que se colocó en la Pieza de las Furias; en su interior, había dos alcobas que servían de "*Dormitorio y Real Camara de Su Magestad*". Tenía cuatro puertas, talladas de decoración vegetal, ventanas, vidrios y hasta 54 tableros pintados de flores por Bartolomé Pérez (1634-1698), el discípulo más dotado de Arellano. La empresa la encargó Carlos II a José de Churriguera en 1689 y se prolongó varios años. Véase J. M. BARBEITO, *Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, pp. 195-196; sobre la intervención de

De Nuzzi, Carpio había conseguido durante la embajada trece pinturas, de las cuales, dos eran vasos historiados en colaboración con Filippo Lauro. De ellas, se seleccionaron siete obras: los dos espejos pintados y los dos vasos con flores que decoraban el dormitorio del Embajador; los citados vasos en colaboración con Lauri y una guirnalda que hacía pareja con otra de mano de Cerquozzi que, en la colección del Marqués, se encontraba en su residencia de recreo, el Palazzo della Vigna de San Pancrazio.⁶⁰ Allí mismo, se exponían también del discípulo de Nuzzi, Gavarotti, cuatro grandes lienzos de ocho por seis palmos, de frutas y flores, que también aparecían en la lista.⁶¹

Mucho más numerosas son las pinturas de este género del poco conocido Girolamo Solari que consiguió Carpio en Roma y que parecen apuntar a un mecenazgo directo; en concreto, al encargo de la decoración del dormitorio de Su Excelencia. De hecho, de los dieciocho cuadros del artista registrados en el inventario romano, trece colgaban de su alcoba, junto con los citados espejos y flores de Nuzzi y dos vasos de rosas blancas y rojas de Dughet, por los que también se optó en la lista. De Solari se recogieron siete pinturas:⁶² cinco, de la habitación del Embajador: dos, pintadas en colaboración con Niccolo Berrettoni, con guirnaldas de flores y *putti* jugando con *istromenti d'amore* y tres de guirnaldas con pájaros. Las dos restantes seguían el mismo modelo de Berrettoni, pero esta vez se habían ejecutado en colaboración con el maestro, Maratta, con la figuración del Salvador y de una Concepción. Estos últimos lienzos, de cuatro y tres palmos, estaban colocados a la entrada del palacio de la Embajada, de manera que eran perfectamente reconocibles por el autor de la lista para el Condestable.

Si seguimos paseando por las “galerías de flores” que Carpio había colocado a lo largo de los itinerarios del palacio de la embajada, podemos encontrar también obras de Giovanni Stanchi. Justo en la habitación anterior a su dormitorio, colgaba una pareja de vasos dorados al lado de otros dos de mano de Pauluccio Napoletano -Paolo Porpora-. Las cuatro telas se incluían también en la lista.⁶³ Si atendemos a las atribuciones del inventario romano, el Marqués había conseguido hasta ocho pinturas de flores de Caravaggio,⁶⁴ de las que en la selección sólo había una,⁶⁵ lo que podía ser un indicio para hacernos dudar de la calidad del resto. En cualquier caso, el Condestable no parecía estar demasiado interesado por la obra de Merisi; al menos, no se registraba ninguna de su mano suya en el inventario de 1679.

Nos hemos detenido sobre todo en estos dos géneros, paisaje y flores, ya que, por esas fechas, eran los rasgos más identificativos de la colección Colonna. En cualquier caso, hemos comprobado que la del Embajador era absolutamente moderna al respecto y se podía equiparar a la de su colega. Sin embargo, si dejamos los géneros de pintura y adoptamos un criterio de comparación que se ciñera a las escuelas y a los

Bartolomé Pérez, véase W. B. JORDAN y P. CHERRY, *El Bodegón Español de Velázquez a Goya*, cat. expo National Gallery, London, 1995; citamos por la edición española 1995, pp. 138-139.

⁶⁰ ROMA82: 243-244; 247-248; 206-207 y 856 que se correspondían en la lista con Q388: 212-213; 235-236; 106-107 y 208.

⁶¹ ROMA82: 656-659 que se correspondían con Q388: 150-153 *Flores y frutas*. Gavarotti.

⁶² Q388: 321, 9/10 *Guirnalda de flores con pájaros*; 4 *Guirnalda de flores con la Concepción de Maratta*; 184 *Guirnalda de flores con Salvador de Maratta*; 138/139 *Guirnalda de flores con putti jugando* de Girolamo Solari.

⁶³ *Ibidem*: 126/127 *Vaso dorado con flores*. Giovanni Stanchi. Q388: 104/105 *Flores Paolo Porpora*.

⁶⁴ ROMA82: 189, 190, 191, 192, 216, 217, 603 y 968 *Flores*. Caravaggio.

⁶⁵ Q388: 332/333 *Frutas y flores*. Caravaggio.

autores dominantes en la selección de cuadros que llegó a manos del Condestable, observamos cómo dominaba la escuela veneciana, algo perfectamente lógico si tenemos en cuenta la apabullante presencia que tenía en la colección de Carpio. Ahora bien, ¿qué ocurría con la de Colonna? A pesar de que sabemos que Lorenzo Onofrio mantenía contactos con la *Città della Laguna*, tanto para la adquisición de lienzos como para el intercambio de diseños de trajes para las obras de teatro,⁶⁶ cuando revisamos su inventario de 1679 observamos que son muy pocas las telas registradas como de mano veneciana. Tal vez los intentos de compra de pinturas de Colonna en este mercado habían resultado infructuosos, a diferencia del éxito que había tenido el Embajador gracias a sus agentes.⁶⁷ De ahí que la posibilidad de adquirirlos en la colección del nuevo Virrey fuera una oportunidad de oro para poder cubrir este vacío artístico de la galería *colonnese*. Precisamente, dos de las obras vénetas que se inventariaban en 1679 en la colección del Condestable, atribuidas a Palma, eran las dos en las que se había fijado Carpio en su visita: el *Cristo atado a la columna* y un *Crucifijo con la Magdalena*.⁶⁸ El resto de ejemplos venecianos se limitaba a un Tiziano,⁶⁹ dos telas de Alessandro Veronese⁷⁰ y una de su discípulo, Giovanni Battista Zelotti, conocido como Farinato Battista da Verona.⁷¹

En la lista de pinturas del Marqués que llegó a manos de Colonna se registraban hasta ciento dieciséis de esta escuela, casi un treinta por ciento del total seleccionado. El mejor representado era, sin duda, Tintoretto, tanto el padre, Giacomo, como sus hijos, Domenico y Marieta, con obras procedentes de la compra de los vestigios del artista a través de los agentes de Carpio.⁷² Recordamos que la mayor parte de los lienzos que habían quedado en el estudio del maestro a su muerte y que había comprado el Marqués, eran retratos. De hecho, el Condestable seleccionó veinte, además de un *Autorretrato* con espejo del propio pintor. Otros veintitrés eran religiosos, tres de ellos, de Domenico.⁷³ De Marieta eligió la pareja de cuadros de diez

⁶⁶ El Condestable recurría también al embajador español en Venecia, marqués de Villagarcía. En septiembre de 1680 le escribió para pedirle que “*le embiase algunas muestras de los trajes que aquí se usan en la representación de las operas en música*”, y en concreto, de *Planetas y Dioses*, a lo que el Embajador respondió que “*(...) No introduciéndose en estas comedias no se encuentran de ninguna manera como cosa que no es de uso, pero no ostante, he encargado a las personas que bisten las operas me hagan algunos diseños de las figuras que V. E. dessea, en la forma// que comparecerían en caso de practicarse, y aunque temo no salgan a propósito, los remitiré a V. E. tales quales fueron luego que se hayan concluido (...)*”.

⁶⁷ Remitimos a FRUTOS 2004A.

⁶⁸ AC, III Q B 13, f. 167: “[56] *un quadro di palmi 4, e 3 con Giesù con la croce in spalla con cornice intagliata con arme della Casa Tomacella tutta dorata opera del Palma Vecchio (...)* [64] *un quadro di palmi 3 e 2 con un crocifisso con la Madalena con cornice intagliata, con color negro, et oro, opera di Giacomo Palma*”. Publicado por SAFARIK 1996, pp. 124-125.

⁶⁹ AC, III Q B 13, f. 170: “[90] *Un quadro di palmi 2 e 1/3 e 2 scarsi in tavola con la Madonna, Giesù e S. Francesco con cornice d’ebano negro opera di Titiano*”. SAFARIK 1996, p. 125.

⁷⁰ AC, III Q B 13, ff. 178 y 187: “[191] *un quadro di palmi 4 e 5 con una Venere apoggiata ad un giovane con cornice color di noce con chioccole dorate opera di Alessandro Veronese*; [313] *un quadro simile [palmi 5 e 6 con cornice] con Cleopatra moribonda opera di Alessandro veronese*”. SAFARIK 1996, pp. 129 y 132.

⁷¹ AC, III Q B 13, f. 190: “[344] *Un quadro di palmi 1 e 1 1/2 con un huomo che hà un collaro a lattuca con cornice dorata opera del Zelotto*”. SAFARIK 1996, p. 133.

⁷² Tratamos este tema en FRUTOS 2004A.

⁷³ Las pinturas seleccionadas atribuidas a Tintoretto correspondían a los números Q388: 114 *San Juan Bautista*; 166 *Virgen*; 167 *Retrato*; 108 *Descendimiento*; 109 *Cristo*; 119 *Retrato*; 121 *Crucifixión*; 123 *Anunciación*; 146 *Cristo triunfante en asno con Apóstoles*; 148 *Retrato*; 149 *Retrato*; 155 *Resurrección*; 156 y 157 *Cristo a caballo con ángeles y Apóstoles*; 158 *Ángeles adorando*; 165 *Retrato*; 196 *Susana violentada*; 197 *Susana juzgada*; 198 *Susana absuelta*; 237 *Retrato*; 240 *Autorretrato*;

por ocho palmas, que representaban la *Prudencia* y *Una mujer que acaricia un unicornio*.⁷⁴

A Tintoretto le seguía Tiziano, con diez obras, más una de la escuela,⁷⁵ de las que, sorprendentemente, seis eran retratos y sólo había un cuadro mitológico de *Marte y Venus en la cama*. Entre los religiosos destacaba la famosa *Cabeza de la Magdalena*⁷⁶ y la *Santa Catalina a la turca*.⁷⁷ De Veronés se eligieron diez;⁷⁸ tres de ellos de carácter decorativo, acordes con los intereses musicales de Su Excelencia y que representaban ángeles tocando instrumentos musicales. De Palma, presente en la colección Colonna de 1679 a través de las dos citadas pinturas, se seleccionaron ocho, tres de ellas de Palma el Viejo, y otras tres del Joven.⁷⁹ A éstas se sumaron otras ocho de Bonifacio veneciano, cuatro de ellas con escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio;⁸⁰ seis de Giovanni Bellini;⁸¹ cinco de Paris Bordone;⁸² cuatro de Bassano;⁸³ tres de Giorgione, una de ellas, su *Autorretrato*, aunque de dudosa atribución,⁸⁴ y, por último, cinco retratitos sin autor, pero considerados de mano veneciana.⁸⁵ En total,

250 Retrato; 251 San Jerónimo; 267, 274, 275, 281, 282, 284, 294, 295 Retratos; 300 San Jerónimo; 336 Retrato; 380 Hospital; 381 Paisaje; 30 Cristo con la cruz; 39 Reina de Saba; 44 Sansón en el templo; 45 Entrada de una reina en plaza San Marcos; 77 Samaritano; 93, 94 Paisajes con figuras; 49 Retrato; de Domenico: 200 Adán y Eva; 287 Nacimiento de la Virgen; 25 Ángel; 162 Cristo ante Pilatos; 248 Cuatro autorretratos.

⁷⁴ *Ibidem*: 334/335 Prudencia y Mujer con Unicornio de Marietta Tintoretto.

⁷⁵ Se correspondían con los números Q388: 13 Retrato; 20 Retrato; 85 Virgen con Niño; 117 Retrato; 180 Santa Catalina; 181 Mujer con frutas; 190 Retrato; 219 Magdalena; 293 Retrato; 304 Venus y Marte de Tiziano; 234 Retrato de la escuela de Tiziano.

⁷⁶ Se describía en Q388 como "(219).- [1074].- *Un quadro, che rappresenta una testa d'una Madalena, che piange fatta per modello dell'altra fatta del naturale di mano di Tiziano di palmi 2 e 1 poco più*". La composición de la *Magdalena Penitente* de Tiziano gozó de gran fama, de manera que fue muy reproducida. C. A. Levi ya documentaba la existencia de algunas Magdalena que "*viene del Tiziano*" en las galerías venecianas, como la de Andrea Tasca Veneciano. Se conocen varias versiones con sus respectivas copias: Palazzo Pitti de Florencia, de la que deriva la de Carpio. Museo de Capodimonte de Nápoles, de Alejandro Farnese. Hermitage de Leningrado, de la herencia del pintor. Sacristía de El Escorial, perdida, comprada por Felipe II y copiada después por Giordano. Véase con más datos y bibliografía, H. WETHEY *Titian. 1. The religious painting*, Phaidon, 1969, pp. 143-151; M. MANCINI, "I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna", *Venezia Cinquecento*, VI, n^o II, (1996), pp. 163-179; M. FALOMIR, "Tiziano réplicas" en *Tiziano*, cat. expo. Museo del Prado, Madrid, 2003, pp. 77-91; véase p. 81.

⁷⁷ De esta pintura también existían numerosas versiones; una de las copias se conserva en los Uffizi, Florencia. Véase con bibliografía WETHEY 1969, n^o 97, plate 168.

⁷⁸ Q388: 62 Virgen con Niño; 144 Ángeles cantando; 145 Ángeles tocando; 159 Ángeles; 160 Ángeles con instrumentos; 168 Retrato; 170 Retrato; 188 Anunciación; 285 Retrato; 350 Cristo en casa del Fariseo de Paolo Veronés.

⁷⁹ *Ibidem*: 81 Sagrada Familia y santa Lucía; 90 Virgen con santos en gloria; 101 Sagrada Familia y pastores; 233 Desposorios santa Catalina; 320 Alegoría; 23 Ecce Homo; 246 Andrómeda y 387 Cristo y la Adúltera de Palma el Joven.

⁸⁰ Bonifacio de Piatti detto Bonifacio Verones (Verona 1487-Venecia 1553). *Ibidem*: 33 Epifanía; 42 Sagrada Familia con santos; 47 Descanso en la huida a Egipto; 222, 223, 226, 227 Fábulas de Ovidio; 254 Virgen con santos.

⁸¹ *Ibidem*: 8 Virgen con santos; 55 Bacanal; 65 Tres Apóstoles; 80 Cristo a la columna; 265 Virgen con santos; 299 Virgen, Niño y San Juanito de Giovanni Bellini.

⁸² *Ibidem*: 57 Retrato; 99 Venus y Adonis; 224 Cristo llama a San Pedro; 341 Primavera; 342 Invierno de Paris Bordone.

⁸³ *Ibidem*: 43 Viaje de Jacob; 59 Cristo en casa de Marta con la Magdalena; 116 Rico Epulón de Leandro; 296 Retrato.

⁸⁴ *Ibidem*: 176 Retrato; 389 Cristo a la columna de Giorgione. 259 Autorretrato (atribución).

⁸⁵ *Ibidem*: 375, 376, 377, 378 y 379 Retratos.

ciento dieciséis pinturas que cubrirían el vano de esta escuela en la galería Colonna. De manera que observamos cómo esta selección pretendía, por un lado, aumentar y completar la colección del Condestable con obras de autores que ya figuraban en ella, tal y como hemos visto en el caso de la pintura de paisaje o de flores y, por otro, permitía rellenar vanos y completar la colección con otros cuadros de escuelas poco representadas. Ocurría algo similar, por ejemplo, con la boloñesa.

Aunque la colección Colonna tenía mejor representación de esta escuela que de la anterior, también se eligieron ahora emblemáticas pinturas boloñesas de la de Carpio. Por ejemplo, en el inventario Colonna de 1679 sólo se registraban cinco de Carracci;⁸⁶ de manera que de la del Embajador se seleccionaron nada menos que veinticinco.⁸⁷ Albani, en cambio, estaba mejor figurado en la colección *colonnese*, con una docena de obras, por lo que sólo se escogieron cuatro del Marqués;⁸⁸ algo parecido ocurría con Reni, del que sólo se optó por dos:⁸⁹ una de *David y Goliat* y otra de un *Angelito desnudo con una rosa*.

Al igual que ocurría con la importante presencia de la escuela veneciana en la colección del Embajador, también resultaba casi obligada la selección de algunos de sus cuadros de Correggio, más aún teniendo en cuenta que, en el inventario del Condestable de 1679, sólo se registraba una copia.⁹⁰ En la lista aparecían siete,⁹¹ entre ellas la famosa *Madonna della Scudella*; un retrato de coronel, cabecitas de ángeles... además de otra de Barocci, a imitación de Correggio, y las citadas tres copias de Carracci.

Pero si había algo que, como hemos señalado, caracterizaba el gusto del Condestable, era su preferencia por la obra de artistas contemporáneos activos en Roma. Es evidente que, entre ellos, ocupaba un lugar principal Carlo Maratta. El pintor de Camerano ya había realizado algunas obras para la familia; de hecho, según Pascoli, “*trattava domesticamente col Contestabile, per cui continuamente dipingeva*”.⁹² Recordamos su colaboración con Nuzzi y Stanchi en los famosos espejos de la Galería; además, destacaba en el inventario de 1679 un gran lienzo de trece por diez palmos, con la representación del *Sacrificio de César*, que se consideraba como una de las telas más estimadas de la colección.⁹³ La obra de Carluccio estaba también

⁸⁶ GOZZANO 2004, p. 186.

⁸⁷ Q388: 331, 6, 82, 83, 175 *Retratos*; 189 *Venus*; 185 *Mono*; 204 *Venus*; 225 *Virgen con Niño*; 239 *Gallinas y pichones*; 301 *Virgen con Niño y San Jacinto*; 371 *Virgen con Niño y San Juanito*; 311 *Cabezas de angelitos*. Copia Correggio; 312 *San Juan*. Copia Correggio; 388 *Cabezas*. Copia Correggio; 38 *Virgen con santos*; 73 *San Juan Bautista*; 48 *Marina*; 111 *Cristo con santos* (de la escuela); 133 *Navidad*; 103 *San Juan Bautista*; 143 *Cristo muerto*; 199 *Navidad*; 248 *Virgen con santos*; 54 *Retrato de Ludovico*.

⁸⁸ *Ibidem*: 96 *Anunciación*; 276 *Retrato*; 322 *Jole y Hércules* y 369 *Primavera* de Francesco Albani.

⁸⁹ *Ibidem*: 164 *David y Goliat*; 66 *Angelito*.

⁹⁰ III Q B 18, f. 179: “[205] *Un quadro di palmi 2 e 1 1/2 con Christo orante nel Orto con cornice lavorata e dorata opera di V: dal Correggio*”. Publicado por SAFARIK 1996, p. 129. GOZZANO 2004, p. 190.

⁹¹ Q388: 95 *Madonna della Scudella*; 182 *Huida a Egipto*; 215 *Cabeza de Virgen*; 217 *Cabeza de ángel*; 245 *Cabeza*; 249 *Retrato*; 302 *Cabezas de ángeles* de Correggio.

⁹² PASCOLI ed. 1965, I, p. 139.

⁹³ *Ibidem*, p. 134: “*Aveva già egli particolar servitù colla casa Colonna, e trattava domesticamente col Contestabile, per cui continuamente dipingeva, quando dopo avergli fatti diversi quadri, fecegli quello che rappresenta Ottavio, che serra il tempio di Giano; e dipinse i putti ne quattro grandi specchi, che in un co'quadri si conservano nella Galleria, fuorché rappresentante la nascita del Salvatore, lo regalo a Clemente XI il Contestabile vivente*”. La obra reproducía una pintura ejecutada para Monseñor de La Vrillière, secretario de Estado de Luis XIV, para celebrar la Paz de los Pirineos.

muy presente en la galería romana de Carpio de manera que se seleccionaron quince cuadros, prácticamente la totalidad de los que había conseguido durante los años de la embajada y que todavía aumentaron en seis más durante el virreinato.⁹⁴ Todos eran de tema religioso, excepto tres mitológicos, dos de ellos, los citados en colaboración con Crescenzo.

A pesar de que el Condestable no tenía en 1679 ninguna pintura del discípulo de Carluccio, Niccolò Berrettoni, como hemos visto, en la selección que se hizo de la del Marqués se incluyeron las que el artista había ejecutado en colaboración con otros pintores de flores; era el caso de las citadas guirnaldas de Solari y de la serie de las *Cuatro Estaciones*, que hizo con Abraham Brueghel; además, se eligió una *Sagrada Familia con Santa Ana*.⁹⁵

Otro de los grandes maestros contemporáneos, reclamado por casi todos los príncipes, también por Colonna, era Luca Giordano. Como hemos visto, el Condestable intentaba desde 1682, por todos los medios, conseguir que el maestro napolitano decorara al fresco algunas de las habitaciones de su palacio, sin éxito. De manera que se seleccionaron doce de las dieciséis pinturas del artista que atesoraba el Embajador. Entre ellas, el famoso lienzo de *Rubens y la alegoría de la Paz*;⁹⁶ un *Sátiro que rapta a una mujer y otro sátiro que le tira un dardo*, y su compañera *Neptuno con el tridente en la mano que echa una mujer que está huyendo, con un caballo marino, un putto y vista de mar* -identificada con la representación del *Rapto de Deyanira*⁹⁷-; además de los citados cuatro paisajes de mano de Giordano a imitación de Filippo Napoletano.

En general, la escuela napolitana no estaba excesivamente representada en esta selección de pinturas de la colección del Marqués; de hecho, además de la obra de Giordano, o de los paisajes de Filippo o Salvador Rosa, sólo encontrábamos dos *Batallas* de Falcone.⁹⁸

Por último, creemos interesante señalar cómo en la lista no podían faltar los

La pintura formaba parte de la decoración del Hôtel La Vrillière de París, y fue donada en 1801 al Museo de Lille (280 x 275 cm). E. REYNART, *Catalogue des tableaux...du Musée de Lille*, Lille, 1872, p. 92, n. 238. La réplica conservada en la Galería Colonna mide 315 x 255 cm. MEZZETTI 1955, pp. 279, 328 y 341.

⁹⁴ ROMA82: 1, 6, 8, 10, 14, 17, 19, 48, 196, 262, 411, 549, 1089, 1090, 1107 que corresponden a Q388: 270 *San Pablo*; 128 *San Jerónimo*; 129 *San Pablo ermitaño*; 184 *Salvador*; 4 *Inmaculada*; 273 *Lágrimas de San Pedro*; 41 *Cristo y Doctores*; 36 *Venus*; 64 *Inmaculada*; 308 *Navidad*; 141 *Virgen con santos*; 147 *Concepción*; 130 *Baño de Diana*; 131 *Narciso* y 187 *Niño Jesús con San Juanito* de Carlo Maratta.

⁹⁵ Q388: 136, 137 *Estaciones*; 138, 139 *Putti con instrumentos*; 179 *Sagrada Familia* de Niccolò Berrettoni.

⁹⁶ La pintura no la compró Colonna puesto que la siguiente vez que aparecía citada era en el inventario realizado a la muerte del IX duque de Medinaceli, don Luis Fernández de la Cerda, en 1711. Fue adquirido después por el marqués de la Ensenada y figuraba en su inventario de 1754. De ahí pasó a las colecciones reales y al Museo Nacional del Prado. V. LLEÓ CAÑAL, "The art collection of the ninth duke of Medinaceli", *The Burlington Magazine*, feb., (1989), pp. 108-116; véase p. 112. Sobre la pintura véase G. DE VITO, "Il Rubens "pintado" da Luca Giordano; ma quando?", *Ricerche sul'600 Napoletano. Saggi e documenti 1998*, (1999), pp. 119-137.

⁹⁷ Se han identificado estas pinturas con las de la Galleria Regionale di Sicilia en Palermo. Ceditas en depósito al Museo Civico di Agrigento, formaban parte de las 35 pinturas, la mayoría de escuela napolitana, donadas por el marqués Hauss a la Pinacoteca Regia Universitaria, después Museo Nazionale. V. ABBATE, *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, Milano, 1990, p. 92-94. P. GRIFFO y G. ZIARETTA, *Il Museo Civico di Agrigento*, Palermo, 1964, pp. 12-13 y 127.

⁹⁸ Q388: 27 y 28.

dos magníficos retratos italianos de Velázquez, de doña Olimpia y del cardenal Camillo Massimo, procedentes de la almoneda de éste,⁹⁹ y dos de Sus Majestades, atribuidos a un discípulo del famoso Voet, Vincenzo Noletti.

Después de este paseo por la selección de pinturas de la colección del Embajador que hizo el Condestable, de acuerdo con sus intereses artísticos, podemos intentar aclarar e interpretar mejor las supuestas condiciones en las que se realizó. Como hemos comprobado, la persona que lo hizo conocía las obras que elegía, al menos, la disposición que éstas habían tenido en el Palacio de la Embajada. Esto lo apreciábamos sobre todo en el caso de la pintura de flores. Por ejemplo, eligió casi en su totalidad las que decoraban el cuarto del Embajador, o las que daban la bienvenida al visitante en el palacio, de manera que el autor debía de ser una persona del círculo cercano a don Gaspar, que se movía por el palacio de la embajada y que recordaba los cuadros cuando los volvió a ver de nuevo colgados en Nápoles momento en el cual los seleccionó. Completaba las descripciones y la autoría con el inventario que conocía y que se había realizado en 1682.

Ahora bien, ¿qué motivos podían impulsar a Carpio a sacar a la venta, o, al menos, a permitir el conocimiento, o más bien re-conocimiento de su colección a otro coleccionista? Podíamos pensar que exigencias económicas le habían obligado a vender una parte para poder hacer frente a los gastos del virreinato; una deducción que, en este caso, carece de fundamento si tenemos en cuenta que las deudas de Su Excelencia en Roma no se saldaron entonces, sino que le acompañaron a Nápoles; además, el cargo era mucho más lucrativo que el de la embajada, de manera que podría resarcirse de esas pérdidas. Podríamos pensar incluso que fuera el propio Marqués quien decidiera ceder o cambiar parte de sus pinturas, bien por una evolución en su gusto, bien para depurar la calidad del conjunto, o incluso, como muestra de la liberalidad exigida a todo príncipe. En ese caso, estaríamos ante una actitud mucho más moderna del coleccionista que maneja y controla su propia colección; que crea y recrea este microcosmos particular en relación con otras; que evoluciona y es consciente de los cambios de gusto; que quiere mejorar o refinar su calidad y no le importa, por lo tanto, intercambiar obras con otros. Recordamos al respecto una elocuente escena de Carpio en relación con la compra de pinturas en el mercado lagunar en competencia con su suegro, el Almirante de Castilla, al que atendía también el embajador veneciano, marqués de Villagarcía. En una carta de Carpio al Embajador, fechada el 27 de abril de 1680, don Gaspar le aseguraba que “*en las pinturas, no pretendo disputa pues me doy por benzido antes bien olgare bender a Su excelencia [el Almirante] algunas como no sepa que son mias*”; una actitud que debemos interpretar casi como una muestra de falsa modestia y un modo de depurar su colección, puesto que no todos los cuadros que conseguía en Venecia los reconocía como originales o dignos de su galería. La venta al Almirante ofrecía una vía de salida a esas obras. Y es que don Gaspar era un reconocido virtuoso, que conocía la *maniera* de los artistas y que, como hemos visto, podía permitirse opinar también de ellos. El permitir ahora a Colonna reconocer e incluso valorar parte de su colección podía interpretarse como un paso más para ascender a ese *Templo de la Virtud*. En

⁹⁹ Sobre el retrato del Cardenal véase B. CURTIS, *Velázquez and Murillo: a descriptive and historical catalogue of the works of Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo, comprising a classified list of their paintings, with descriptions (...)*, London, 1883, p. 86, n. 218; E. HARRIS, “Velázquez’s Portrait of Camillo Massimi”, *The Burlington Magazine*, 100, (1958), pp. 279-280; *Idem*, “The cleaning of Velázquez’s portrait of Camillo Massimi”, *Ibidem*, CXXV, (1983), pp. 410-415; J. GUDIOL, *Velázquez 1599-1660. Historia de su vida, catálogo de su obra y estudio de la evolución de su técnica*, Barcelona, 1973, p. 141; J. L. LÓPEZ REY, *Velázquez, catalogue raisonné*, 1999, pp. 288-289 y S. SALORT, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, pp. 310-312.

cualquier caso, sabemos que la compra no llegó a efectuarse en ese momento. La prueba la tenemos en que todas las obras seleccionadas volvieron a inventariarse a la muerte de Carpio en 1687. Es entonces cuando, de nuevo, los grandes coleccionistas, entre ellos también el Condestable se interesaron de nuevo por la galería de Su Excelencia. En ese momento, Lorenzo recibió la carta con la que hemos iniciado este artículo, en la que su autor seleccionaba veintinueve de las casi cuatrocientas pinturas de esta primera lista que Colonna le había proporcionado.

2. LA MUERTE DE UN COLECCIONISTA Y LA FORTUNA DE UNA COLECCIÓN.

La muerte de Carpio no debió de pasar desapercibida a los coleccionistas ya que era una oportunidad de oro para hacerse con algunas de las obras del Virrey; las elevadas deudas que había dejado y la falta de dinero efectivo obligaban a la heredera, su hija Catalina, a sacarlas a la venta.¹⁰⁰ La situación se complicaba ya que ella estaba en Madrid, de manera que la dispersión de los bienes no se efectuaría hasta contar con su beneplácito; algo que, sin embargo, no ocurrió así. En teoría, no fue hasta abril de 1688 cuando la marquesa del Carpio, doña Teresa Enríquez de Cabrera, dispuso que se separaran los originales y pinturas de mayor estima y se mandaran a Madrid, mientras que el resto “*se bendan con maior crédito, repasen avisos al empeño a Roma, Florencia, París y demás cortes*”.¹⁰¹ Efectivamente, a finales de mayo, el agente del rey de Francia, Monsú Alvarese, merodeaba por Nápoles para hacerse con algunos cuadros. Un pintor genovés que, según él, había estado al servicio de don Gaspar en Roma, quería comprar para su señor la colección de escultura. En cualquier caso, y a pesar de que no era legal, desde la muerte del Virrey, algunos de los miembros de su *famiglia* habían empezado a ocultar parte de los bienes del difunto para sacarlos de Nápoles; una situación que condujo a la solicitud de una pública excomunión para descubrir a los responsables.

No es este el momento para ocuparnos de la compleja y caótica situación que se produjo a la muerte de Carpio y que afectó directamente a la descontrolada dispersión de las obras que formaban su espléndida colección. Sólo nos referiremos a las relaciones que pudo tener con el Condestable Colonna. Precisamente, Lorenzo Onofrio fue el candidato elegido para ocupar el íterin de gobierno en el virreinato hasta el nombramiento de un sucesor. El Condestable llegó dos días después del entierro del Marqués,¹⁰² y el día 24 de noviembre se trasladó a palacio, donde “*todas las alajas [de Carpio] se han zerrado en un salón de Palazzo pues no ha permitido otra cosa la prisa con que el señor condestable ha querido que se le desocupe*”. Colonna usaría la caballeriza y carrozas de su predecesor –tan elogiadas y conocidas– e incluso intentaría quedarse con las yeguas “*que son la más bella cosa del mundo*”; también se apropió de algunas alhajas y niñerías de la colección del difunto Virrey.¹⁰³

¹⁰⁰ FRUTOS 2004.

¹⁰¹ ACAM, C^a 162-21. Carta a don Esteban Carrillo. Sobre diferentes puntos tocantes a las testamentarias y dependencias de Nápoles. Madrid, 1 abril 1688. Publicada por J. M. PITA ANDRADE, “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte (AEA)*, vol. XXV, (1952), pp. 223-236; véase p. 225.

¹⁰² AC, LOC, 1687, camicia 112, carta de Fra Giovanni Mainero. Nápoles, 6 diciembre 1687: “*Da Martedì sera à tre hore di notte havemo il nuovo Vicerè con tutta la sua grossa famiglia nel Reggio Palazzo non si puol penetrare sin’adesso l’espeditente che si piglierà per far tenere la Piazza di Nifo a fine si elegesse il sindaco*”.

¹⁰³ ACAM, C^a 162-21. Carta de don José de Ledesma a Tomás de Salazar. Nápoles, 23 enero 1688: “*(...) Yo hubiese esperado que se huviese podido aviar la familia, levando el cuerpo a su entierro del Carpio, pero el señor condestable ha hecho tan poca merced. A todos, que no hemos podido conseguir ningún medio para esto, solamente se ha dignado de servirse de la cavalleriza y carrozas, y de algunas alajas, y ahora quiere llevarse las hieguas, que son la mas bella cosa del mundo, y aunque se*

Además, ordenó que “*el velvedere, donde sirve y duerme se dexa como estava*”¹⁰⁴ y fuera “*apparato tutto con le robbe del marchese del Carpio*”.¹⁰⁵ De hecho, en el Belvedere era donde se habían encerrado todos los bienes del Marqués mientras se solucionaban los problemas de la testamentaría. Sin embargo, el propio Condestable no parecía estar dispuesto a cooperar para facilitar el proceso de manera que, si tenemos en cuenta lo dicho hasta ahora y las relaciones que mantuvieron a nivel artístico, es muy posible que aprovechara la situación para intentar hacerse con una parte de la colección. Es tal vez en este momento, o en uno inmediatamente posterior a su salida de Nápoles, al finalizar su gobierno, en enero de 1688, cuando podemos fechar esta carta.

El autor de la lista debía conocer o, al menos, haber oído hablar de la famosa colección romana del Embajador. De hecho, cuando le presentaron la lista de casi cuatrocientas pinturas, reconocía que en ella faltaban “*quantità de quadri secondo il numero che si diceva quando il signor Marchese del Carpio si partì di Roma, sentendo io dire che fussero mille e più pezzi*”. Además, desconocía el nombre de alguno de los autores, de manera que, para no correr riesgos en el reconocimiento de las obras que había seleccionado para el Condestable, se había informado bien acerca de su procedencia. No tenemos que olvidar que, a la muerte de Carpio, corrían voces de que le habían engañado y que muchos de los cuadros que le habían vendido eran copias y no originales.¹⁰⁶ La misma duda le asaltaba a la hora de considerar la obra de artistas modernos que, como hemos visto, estaban presentes en la colección del Marqués. En el caso de que las pinturas fueran auténticas y de que no hubiera fraude, también podrían estar entre las seleccionadas. No debemos olvidar que en aquellos momentos, la producción de los maestros antiguos era mucho más apreciada que la de los modernos, y lo mismo ocurría con los originales y las copias.¹⁰⁷ Todavía resultaría más difícil la valoración de la calidad de los retratos, numerosísimos en la colección del Marqués, de manera que sólo se elogió “*qualche duno che me ne ricordo bene*”, aunque era posible que entre los que no conocía existieran estimables ejemplos, en cuyo caso “*sarebbe necessario di vederli*”.

Además de la selección de pinturas, también se incluía su tasación; en concreto, lo que el supuesto perito de arte pagaría por ellas, aunque añadía que “*il*

le han dado caros los desengaños de que// esto no puede ser, no se si se detendrá en la razón”.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Carta de don José de Ledesma a Tomás de Salazar. Nápoles, 18 noviembre 1687.

¹⁰⁵ En un registro de las cuentas de la Casa Colonna, se contabilizaba: “*Lista del lavoro fatto nel Real Palazzo a principio che S. E. venne in palazzo, che il signor Filippo Schorro Architetto del Regio Palazzo ordinò per la venuta di S. E. in esso Regio Palazzo. Per havere accomodata la stanza del Belvedere à dove dovea dormire S. E. d'armesini carmosini, et anco per haversi posto le sue portiere del istesse armesini e levati, e posti diversi pezzi di quatri (sic), che sono tanti li detti armesini, quanto li detti quatri (sic) della felice memoria dell'eccellentissimo signor marchese del Carpio per mie fatiche per haverci posto chiodi, e bollette del mio (ducati) due.-2. Per havere posto tutte le stole atorno atorno (sic) alle dette finestre della detta stanza del Belvedere per haversi posto le sirelle, con le sue dorde carlini quindici.-1.2.19*”. También se le pagaba “*Per havere apparato una stanza de panni d'arazzi ch'erano della felice memoria dell'ecc.mo marchese del Carpio*”. AC, I. A. 73.

¹⁰⁶ ACAM, C^a 162-21. Carta de Estaban Carrillo a la marquesa del Carpio. Nápoles, 20 febrero 1688. Publicada por PITA ANDRADE 1952, p. 224.

¹⁰⁷ Sobre la importancia de las copias véase K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVII secolo*, ed. italiana Il Saggiatore, Milano, 1987, p. 134. Para el mercado veneciano véase I. CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, 2000, pp. 213-215; L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000, pp. 134 y ss. A las colecciones napolitanas G. LABROT, “Eloge de la copie. Le marché napolitain (1614-1764)”, *Annales Historie, Sciences Sociales* 59, 1, (2004), pp. 7-35.

valore é molto maggiore ma questo e il prezzo che ci spenduci io che non posso pagare á rigore”.

No es éste el momento de detenernos en los criterios de selección a los que obedecía esta nueva lista que tampoco pareció tener consecuencias inmediatas; al menos, no se registraba gasto alguno en relación con ella en los libros de contaduría de esos años de la Casa Colonna, y tampoco se registraba ninguno de los cuadros seleccionados en el inventario redactado a la muerte del Condestable en 1689. Si a eso añadimos la presión de acreedores, sobre todo los asentistas y banqueros florentinos que acaban cobrando una parte importante de sus deudas en pinturas *y bienes de la colección, entre ellas algunas de las aquí seleccionadas para Colonna, podemos entender algunas de las causas por las que la compra no se llevó a cabo.*¹⁰⁸

A través de los episodios biográficos de estos dos personajes, hemos querido acercarnos a un aspecto propio del coleccionismo del *Seicento*: su carácter relativo; esto es, la necesidad de formar una colección en relación *y paragone* con otras, una opción que es todavía más palpable cuando el coleccionista era diplomático y tenía unas exigencias añadidas de representación y crédito. Y si además el escenario era Roma, en el que estaban presentes todas las Cortes, la necesidad de examinarse continuamente era aún mayor. Esta situación llevaba a que existiera entre ellos una especie de mercado interno, no sólo de obras de arte, sino también de prestigio.

Los coleccionistas intentaban apropiarse de la autoridad de las mejores obras de su repertorio, haciendo que éstas se identificaran desde entonces con su persona; para ello, a menudo mandaban grabar la pintura acompañada de una inscripción laudatoria con su nombre.¹⁰⁹ Una intención similar y propia también de virtuosos era la de difundir su colección a través de dibujos de las piezas; el caso de Giustiniani o del propio marqués del Carpio son un clarísimo ejemplo de ello. En esos momentos, en el que parecer equivalía a ser, era necesario dar continuas y repetidas muestras de la condición que se tenía; de ahí que el *enseñar la morada y dar con un acertado voto en la pintura* se convirtiera también en un modo para legitimar la alcurnia de una casa y de su morador.¹¹⁰ La colección de arte era la carta de presentación de estos príncipes que expresaban sus rivalidades políticas en lenguaje artístico; cuando la política no tiene un lenguaje explícito, se sirve de las argucias del arte.

¹⁰⁸ FRUTOS, 2004.

¹⁰⁹ Es el caso de la famosa *Madonna del Latte*, de Correggio, que Carpio mandó grabar a Teresa del Po, o de la famosa cabeza de la *Magdalena* de Tiziano que había comprado en Venecia que grabó Arnold Westerhout. Remitimos a L. de FRUTOS, “Il Correggio del VII Marchese del Carpio: *“Il più glorioso triumpho della Gran Galleria di Sua Ecc.za”*”, en *Bulletin du musée Hongrois des Beaux-Arts* (en prensa); *Idem*, 2004A.

¹¹⁰ Véase J. PORTÚS, *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudios sobre las relaciones entre pintura y literatura en el siglo de Oro*, UCM, Madrid, 1991; *Idem*, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, 1999; M. MORÁN TURINA, “Aquí fue Troya (De buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)”, *Anales de Historia del Arte*, UCM, 3, (1991-1992), pp. 159-182; *Idem*, “Velázquez, la pintura y el teatro en el Siglo de Oro”, *Boletín del Museo del Prado*, 37, (2001), pp. 47-71; F. BOUZA, *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada editores, Madrid, 2003.