

El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer

Fernando CHECA CREMADES

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
fernandocheca@terra.es

RESUMEN

La figura del Marqués del Carpio es una de las principales en el coleccionismo artístico europeo del barroco tardío. Este trabajo analiza parte de las negociaciones llevadas a cabo en Venecia entre 1677 y 1680 para la adquisición de obras de arte, centrándose en tres aspectos: las maneras de negociar del agente del Marqués, Antonio Saurer, la adquisición de *La Magdalena* de Tiziano y la de diversas pinturas del taller de Tintoretto. Igualmente se precisan datos sobre el encargo a Bernini de una fuente con una reproducción del obelisco de la Plaza Navona.

Palabras clave: Carpio, Heliche, Bernini, Tiziano, Tintoretto, Pinturas, Coleccionismo, Barroco.

ABSTRACT

The Marquis del Carpio was one of the leading of Late Baroque Europe. This paper analyses part of Venetian negotiations carried out on his behalf between 1677 and 1680 in order to procure works of art, focusing on three issues: the bargaining ways of his agent, Antonio Saurer; the acquisition of Titian's *Magdalene* and the purchase of several paintings at Tintoretto's workshop. Likewise, some new data is advanced on a commission given to Bernini to create a fountain with reproduction of the Navona Obelisk.

Key words: Carpio, Heliche, Bernini, Titian, Tintoretto, Paintings, Collecting, Baroque.

SUMARIO 1. Gustos de Carpio y métodos de Saurer. 2. *La Magdalena* de Tiziano. 3. Saurer visita el taller de Tintoretto.

Poco a poco, la figura de don Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), VI Marqués de Carpio y Marqués de Heliche, hijo del inteligente diplomático y coleccionista Don Luis de Haro, también amante de los libros y de los cuadros, emerge

de los estudios de historia del coleccionismo como una de las figuras clave de la Europa de la segunda mitad del seiscientos. Desde las pioneras menciones y estudios de Francis Haskell y Gregorio de Andrés¹, al progresivo conocimiento de sus inventarios², don Gaspar se nos presenta no sólo como el joven y disoluto aristócrata del Madrid de Felipe IV bajo la atenta protección de su influyente padre, ocupado de fiestas y diversiones sino, como decimos, uno de los hombres más cultos de la España y aún de la Europa de su tiempo. Su figura, hemos escrito en otro lugar³, resulta ejemplar de las contradicciones de una época como la de finales del barroco que oscilaba entre el brillo superficial y teatral de la vida cortesana y una idea del arte y de la pintura profundamente erudita e intelectual. Si en Madrid se encargó, entre otras cosas, de las fiestas teatrales del Buen Retiro, en Roma cultivaba la amistad de intelectuales, eruditos y "pintores sabios" que polemizaban con el brillo meramente superficial de "lo cortesano barroco" como Giovan. Pietro Bellori o Carlo Maratta.

Su estancia en Roma entre marzo de 1677 y julio de 1682, y el final de su vida en Nápoles, donde residió desde 1682 hasta su muerte en 1687⁴, constituyen la culminación de sus intereses artísticos, que ya se habían manifestado en Madrid desde los años de su juventud⁵.

Su época romana está marcada no sólo por las relaciones intelectuales anteriormente reseñadas, sino por acontecimientos como la compra de la colección del Cardenal Camilo Massimi, fundamental, sobre todo, por la adquisición de esculturas y antigüedades, y la incorporación a su patrimonio de lujosos muebles, bufetes de piedras preciosas, medallas, bustos, adornos de jardín y fuentes monumentales. Sobre todas ellas destaca la que, en su momento, se consideró uno de los encargos más importantes de la Roma del Barroco, nada menos que al ya anciano Gian. Lorenzo Bernini: una versión de la famosa fuente de la Piazza Navona que el artista napolitano había ideado y realizado en tiempos del papa Inocencio X .

¹ HASKELL, F., *Patron and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, (1963), 2001, New Haven-Londres, pp. 190-192; ANDRÉS, G., *El marqués de Liche: bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975.

² Fundamentalmente, BURKE, M.B.-CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid 1601-1705*. Part 1, Los Angeles, 1997, pp. 153-170; pp.437-453, sobre la colección de Don Luis, inventario de 1648; pp. 462-483, para la colección en Madrid de don Gaspar, inventario de 1651-1653; pp. 726-786, para la colección de don Gaspar en Roma, inventario de 1682-1683. Sobre sus álbumes de dibujos, CACCIOTI, B., "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bolletino d'Arte*, 86-87, 1994, pp.133-196; MARIAS, F., "Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos", en COLOMER, J.L., (ed.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 209-219. Cfr. también LÓPEZ TORRIJOS, R., "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche" en *Velázquez y el arte de su tiempo*. V jornadas de arte, Madrid, 1990, pp.27-36.

³ CHECA, F., "Del gusto de las naciones" en CHECA, F.(ed.), *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2002, pp. 32-34.

⁴ Para esta estancia GHELLI, M.E., "Il Viceré marchese del Carpio (1683-1687)", *Archivio storico per la provincia napoletana*, 1933, pp.280-318 y 1934, pp. 257-282.

⁵ El episodio más conocido de la vida del marqués es el de su prisión tras las acusaciones de atentar en el Buen Retiro contra la vida del Rey. Lo irregular de su vida está, al parecer, en la base de su traslado a Roma: "Fue esta elección (su destino italiano), sin pretensión suya, por apartarle de la corte, y del Rey niño con la ocasión que le daban sus puestos del campo para grangearle su voluntad, o bien por rezelarse así". El Marqués del Carpio. Noticias de su vida, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 18722-56.

Conocemos su descripción así como los documentos de su traslado a Madrid en enero de 1687, a la muerte del marqués. (Ver apéndices I y II).

Si estas actividades romanas nos lo muestran como un apasionado de las antigüedades clásicas y del ostentoso lujo propio de las etapas finales del barroco, sus colecciones madrileñas (de las que conocemos un inventario juvenil de 1653, cuando contaba sólo 24 años) nos revelan ya un verdadero aficionado que crece cultivado a la sombra refinada de su poderoso padre don Luis, en el Madrid de Felipe IV y del Velázquez de la madurez. Es en este documento donde se cita por primera vez nada menos que *La Venus del espejo*, de cuya importancia, significado y excepcionalidad en la pintura española no es este el momento de escribir⁶. Pero es la prolongada estancia italiana al final de su vida entre Roma y Nápoles, la que constituye, lógicamente, la culminación de sus intereses coleccionísticos, viviendo ya en la considerada por todos "patria de las artes". El inventario de sus posesiones en Roma en 1682-1683, así como el manuscrito de El Escorial que detalla la embarcación en Nápoles de buena parte de sus pertenencias⁷, nos ofrecen la última imagen de don Gaspar como coleccionista de pintura, antigüedades, medallas, alhajas y libros. Una imagen que no puede reducirse ni a sus aficiones por la pintura del pasado, aunque en sus colecciones había (entre otros) obras atribuidas a Leonardo da Vinci, Gio. Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Bassano, Palma el Joven, Rafael, Parmigianino, Barocchi, y Caravaggio, y es patente interés por las obras de su siglo desde Aníbal Carracci, Velázquez, Rubens y Van Dyck, a Paul Brill, Momper, Poussin, Mola, Ciro Ferri o Domenichino, y que nos presenta a su posesor como el típico coleccionista a gran escala del barroco preocupado no sólo por las pinturas de sus galerías madrileña o romana, sino también por el alhajamiento de las mismas con un número muy significativo de esculturas en mármol (fueran o no antiguas), bufetes, ornamentos en pórvido etc. En definitiva, lo que podemos denominar "coleccionismo barroco" en su punto culminante, que había triunfado en la Roma del siglo XVII y que en buena medida fue introducido en la corte española por Velázquez, sobre todo después de su segundo viaje a Italia.

De todas estas actividades queremos centrarnos en este artículo tan sólo en una

⁶ PITA ANDRADE, J.M., "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 25, 1952, pp. 223-236; HARRIS, E., "El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1957, pp.136-139; véase ahora, ATERIDO FERNÁNDEZ, A., "The first owner of the Rokeby Venus", *The Burlington Magazine*, CXLIII, 1175, 2001, pp. 91-94 y MORÁN TURINA, M., "La Venus del Espejo, Velázquez, Rubens y Tiziano", en CHECA, F. (ed.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2004, pp. 43-67. En ocasiones se ha relacionado lo excepcional de esta iconografía en la pintura española y las aficiones eróticas del Marqués. En los papeles biográficos arriba mencionados se dice: "*Largo fuera contar la vida del Marqués y necesario para dello más noticias de las que tengo; pero diré con brevedad, que así por hijo de Don Luis de Haro, como por sus subcessos es hombre de los señalados de estos tiempos...Fue sólo de reparar que gustó demasiado el Marqués de mugeres, pero estas de vaja esfera, que no le facilitara la autoridad, sino su dinero, como lo hiciera otro cualquiera; pero le fue murmurado esto, por sobresalir tanto en lo demás que obrava*". *El Marqués del Carpio. Noticias...*, cit.

⁷ Las fuentes monumentales fueron embarcadas desde Nápoles en 1679, 1680, 1681, 1683 y 1687. Concretamente la Fuente de la Plaza Navona el año 1683. Biblioteca de El Escorial, Mss. IV-&-25 (Véase Apéndice II).

parte de un episodio muy poco conocido pero de importancia capital: el de los intentos de Carpio, a veces culminados con gran éxito, de adquirir pinturas venecianas, fundamentalmente del Renacimiento, con el que adornar sus galerías italianas y españolas.

Dada la importancia del personaje y del hecho capital para la Historia del Arte del influjo de lo veneciano no sólo sobre la pintura del Barroco, sino sobre los grandes coleccionistas del momento a lo largo de todo el siglo, desde los inicios de la centuria con figuras como Carlos I de Inglaterra, a sus décadas centrales con personajes como Felipe IV y Leopoldo Guillermo y en las finales con el mundo del coleccionismo francés de Richelieu o el mismo Luis XIV⁸, la inserción en esta estela de don Gaspar nos habla de su alta calidad como hombre de gusto.

Este trabajo sólo pretende manifestar el fenómeno atendiendo a tres puntos capitales: el significado general del interés del marqués por la pintura con especial atención a lo veneciano cinquecentista; las negociaciones de su agente Antonio Saurer para la adquisición de una de las obras capitales de la colección Carpio como fue la "Magdalena" de Tiziano; y el mismo caso en relación con la compra de una serie de obras de Tintoretto y su hijo que se encontraban en el taller del maestro. Todo ello tuvo lugar entre las fechas de 1677 a 1680, cuando, como sabemos, Haro estaba en Roma, en el momento de la culminación de su carrera de coleccionista y aficionado⁹.

1.-GUSTOS DE CARPIO Y MÉTODOS DE SAURER

El coleccionismo del siglo XVII, en un fenómeno que no iría más que acrecentándose a lo largo de sus años, tuvo en la pintura uno de sus ejes principales. Ello hizo que, naturalmente, Italia fuera el punto de mira todos los europeos interesados por el fenómeno. En 1680 el Marqués de Villagarcía escribía desde Venecia a don Gaspar, indicándole como "En todas las almonedas puede encontrarse algo de gusto, pero las pinturas son tan estimadas en Italia y ahí más que en otra parte, a lo que entiendo que ha sido mucho haberlas de satisfacción y conveniencia en la del Cardenal Nini"¹⁰, afirmaciones, como vemos, muy significativas de por dónde iban

⁸ BROWN, J., *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, 1995.

⁹ La documentación aquí presentada, de la que hicimos breve mención en otro trabajo, se encuentra en el Archivo General de Simancas, Estado, libro 144. No se folian, aunque sí se fechan, los documentos comentados y transcritos, dado que, en bastantes ocasiones, tampoco lo están en el documento original. Mi agradecimiento profundo a doña Isabel Aguirre, del Archivo General de Simancas, por haberme llamado la atención sobre este libro.

¹⁰ Sobre el coleccionismo veneciano del siglo XVII véase, LEVI, C.A., *Le Collezioni Veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venecia, 1900; SAVINI BRANCA, S., *Il collezionismo veneziano nel'600*, Florencia, 1965; POMIAN, K., "Les collections vénètes à l'époque de la curiosité" en *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*, Paris, 1987, pp. 125-142; HOCHMAN, M., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma, 1992; POMIAN, K., "Collezionisti e collezione dal XIII al XVIII secolo" en *Storia di Venezia, L'Arte*, pp. 717-727, *Enciclopedia Italiana*, Roma, 1995; CECCHINI, I., *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venecia, 2000; *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di LINDA BOREAN Y STEFANIA MASON, Udine, 2002; Venezia!, Catálogo exposición Kunst-und Ausstellungshalle, Bonn, 2002-2003.

los mencionados gustos de los coleccionistas, que desembocarían en galerías tan espectaculares como las propias de Carpio en Madrid y Roma.

Las preferencias y deseos del Marqués del Carpio aparecen claras en la correspondencia de Antonio Saurer, y se adecuan, como las de la mayor parte de los coleccionistas que compraban pintura en Venecia en estos años, a unos gustos convencionalmente tenidos por "tradicionales". Se trataba, como es fácil de suponer, de encontrar buenas piezas de los maestros de la gran tradición pictórica veneciana del Cinquecento, con una cierta insistencia en los temas de la pintura profana, de paisajes y mitológica. "Procurare -escribe Saurer desde Venecia el día 13 de Noviembre de 1677- todas las relaciones que se allaren de los autores Tintoretto, Paulo, y Tiziano, y no dejaré ocasión, ni rincón donde aya Paisés, Bacanalia y Animales de los mismos". Y varios meses más adelante, el 26 de Noviembre de 1678, Saurer le dice: "Tengo redes para la pintura de Tiziano, Paulo, o Basan de la medida que V.E. me remite, y es cierto que si se alla, no me la dejare escapar; de que daré cuenta a V. ex."

Saurer había comenzado sus gestiones con varios contactos con el pintor Carlo Loth, "devo decir -afirmaba el 30 de octubre de 1677- que oi e visto el Narciso de Tintoretto, la Venus de Pablo, y los retratos de Ticiano, el uno (que es una muger) largo siete cuartas, y seis de ancho, y el otro (que es hombre) largo seis cuartas, y ancho cinco..."¹¹.

Poco tiempo después, el día 5 de Noviembre, se refería a varias pinturas con el tema de Dánae (una de ellas en posesión Cristina de Suecia y otra en el taller del pintor veneciano Pietro Vecchia), . "Jacome Retano -dice-, Inteligentísimo de Pinturas i Autores, me ha dicho que ha visto poco tiempo ha en Roma todas las de la Reina de Suecia, que la Dánae está maltratada, y que la del Vecha (Pietro Vecchia) es mejor, aun en dudas o escrúpulo de si es original; el heredero está en menos de no querer menos de las 224 doblas. Por las trece pinturas que contiene su Memoria, no he ajustado aun nada, porque quiero antes azerlas ver, y conocer".

Más explícita, y de mayor anchura de miras, es la siguiente afirmación de 2 de Julio de este mismo año, en la que a la tríada cinquecentista veneciana tradicional, se añaden nada menos nombres como Giorgione y otros venecianos, sin olvidar los miembros ilustres de otras escuelas como Andrea del Sarto, Parmigianino y Leonardo de Vinci, algunos de los cuales veremos aparecer en algunas de las negociaciones a las que más adelante nos referiremos. "Estaré con la atención -dice Saurer- que devo a buscar cosas de gusto de los autores Ticiano, Paulo Verones, Jacome Bassan el viejo, Parmesanin, Andrea del Sarto, Leonardo de Albinzi, Giorgion, Pordenon y Jacome de Tintoretto, que V.E., me impone particularmente". Los intereses del marqués, expresados a Saurer desde Roma, iban claramente a favor de la gran tradición pictórica renacentista y no se paraban, incluso para su agente veneciano, en las obras de artistas de esta escuela. Pero, naturalmente, las dificultades eran grandes. A los altos precios de las pinturas de calidad y de autores famosos

¹¹ En un próximo trabajo ("La cultura pictórica del Marqués del Carpio: pintores, teóricos, eruditos") examinaremos en detalle las relaciones de Saurer con los pintores venecianos comerciantes de pinturas, en especial este Carlo Loth, Pietro della Vecchia y Juan Bautista de Rossi.

exigidos, se añadía el inconveniente de la temática deseada por Carpio, entonces de entre la más estimada por los coleccionistas: "Hasta ahora no e descubierto -dice Saurer en noviembre de 1677- ninguna (pintura) de Paisés, animales o Bacanales de Ticiano, Paulo y Tintoretto, mas de la Europa de Paulo, pero el precio de tres en quatro mill ducados es intratable, aunque la pieza es excelente".

Como coleccionista y hombre culto que era, Don Gaspar procuraba aconsejarse y documentarse acerca de aquello que compraba. Un ambiente como el romano en el que Carpio frecuentaba personajes de la talla de Bernini, Bellori o Carlo Maratta, y se asesoraba por diversos artistas era, sin duda, el más propicio para ello¹². Ya veremos este aspecto de su actividad en lo concerniente a la adquisición de un lote de pinturas de Jacopo Tintoretto y de su hijo Domenico, pero es necesario llamar ahora la atención acerca de sus deseos librarios en el ambiente veneciano. En repetidas ocasiones, Antonio Saurer, junto a una relación de libros de historia y de política contemporánea, le envía memorias de publicaciones de interés del marqués. Así, por ejemplo, en enero de 1679, y con la indicación marginal "no se halla", le relaciona libros tan significativos como "Della nobilísima Pitura é della sua Arte in Venecia" de fecha 1549 (sin duda, el tratado de Paolo Pino), el "Breve compendio de la vita del famoso Tiziano Vecellio, Venecia 1622" y la fundamental obra, para cualquier coleccionista de pintura veneciana del Barroco, de Boschini, "La carta del Navigare Rimi in lengua Veneciana di Marco Boschini, Venecia, 1660"¹³.

Igualmente parecen interesarle los libros de teoría del arte publicados en Milán a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII por autores como Lomazzo, o Zuccaro, tal como se deduce de una "Memoria para Milán de libros" enviada desde Roma el 20 de diciembre de 1677, cuyo contenido es el siguiente:

-Juan Pablo Lomazo Milanés. Teórica y Pratica de la Pintura, ympreso en Milan 1584.

-Juan Pablo Lomazo de la Pintura en Milán 1590

-Juan Pablo Lomazo; de las Musas en Milán 1591

-Alejandro Lamo La vida de M. Bernardino Campi pintor de Cremona. Cremona 1584

L'idea de Pittori e scultori e architetti, del vabalier Fedrico Zucaro divisa in due libri. Turino 1607. fol.

Caballero Federico Zucaro. In Pavia 1604

Breve compendio de la vida del famoso Ticiano Vercellio Candore en Venecia

¹² Cfr. Sobre este aspecto, BURKE, M., "A golden Age of Collecting" en BURKE, M-CHERRY, P., *Ob.cit.*, pp.166-170. Sobre este ambiente romano es fundamental el catálogo de la exposición, *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cargo de ANDREA EMILIANI Roma, 2000.

¹³ El 28 de enero de 1679 le informa que "*Los libros estan ya recogidos*", p.465, pero en las memorias sucesivas la que se especifica el material librario solo aparece como efectivamente enviado a Roma el libro de Boschini. Como es sabido este tratado no sólo es una encendida defensa de la "venecianidad" de la pintura, es decir de la pintura colorista de mancha (el "vero colpo venezian" que Boschini atribuía a Velázquez), sino una descripción de los principales lugares y colecciones de pintura veneciana de su momento. El poema posee también en su Vento VII una muy significativa descripción de una galería de pinturas ideal, al gusto del barroco, que no pasaría desapercibida a don Gaspar de Haro.

1622 en 4".

Por ello no es de extrañar que, al margen incluso de cuestiones de gusto, algunas obras ingresaran en la colección por razones de estudio. Tanto en el inventario romano, como en la relación de El Escorial se citan las dos piezas siguientes: "Dos cuadros compañeros uno de San Sebastián con n.564, de mano de Giotto, y el otro de mano de Gimabú, pintados sobre tabla de palmos 2 y 1 ½, considerables por la memoria de los principios de la pintura de nuestros últimos cuatro siglos"¹⁴, demostrándonos que el Marqués no sólo leía a Boschini, sino también a Vasari.

En los apuntes biográficos ya mencionados conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, su anónimo autor, tras realizar un elogio de la embajada de Roma de don Gaspar dice lo siguiente: "No desea más que agradar a su Rey, y a su Alteza, sin apetecer nada, y olgárase (según parece) del descansso de su cassa". Tras su agitada vida, Carpio parece querer gozar únicamente del retiro y del disfrute de la pintura. En una carta de 26 de Agosto de 1679, el Marqués de Villagarcía se le recomendaba examinar, por ver si son de su gusto, unos paisajes de Paul Brill (un pintor del que ya poseía obras desde joven) y una Anunciación de Pablo Veronés: "Guardaré con impaciencia -dice- que lleguen al examen de V. y si sale acertado mi juicio entraré en algunas presunciones i saldrá de la desconfianza en que me han puesto los repetidos desengaños que e recibido del Almirante quanto a mi corta suficiencia en conozer pinturas...". Se trata, como hemos dicho en otro momento, de las opiniones de un experto en pintura que van más allá del simple gusto por la posesión lujosa. Villagarcía no duda en calificar de "melancólicos" algunos acontecimientos políticos, y los parangona a la situación, también "melancólica" de "Vuestra Excelencia en el Jardín de San Joaquín y io en cualquier rincón". Melancolías puramente intelectuales y preocupaciones que se centran en la posesión de bellas pinturas. "En medio desto -le escribe desde Venecia- holgaría de poder enviar provisión dellas (pinturas) para que Vuestra Excelencia pasase menos melancolía".

Dentro de la preferencia de tipo estético por las obras de la escuela veneciana del siglo XVI y sus primeras consecuencias en el siglo XVII, no debemos olvidar que el Marqués del Carpio lo que estaba formando era una galería de pinturas a la moda del Barroco, es decir, un conjunto de cuadros y esculturas cualificadas no sólo por su valor artístico, sino por el efecto de conjunto que debían producir en las galerías de sus palacios y residencias romanos y madrileños. Por ello no nos debe extrañar que, en alguna ocasión, lo que se solicita a Saurer es una o varias pinturas de unas determinadas dimensiones: "... Procuraré topar la pintura de que me remitió V.E. la medida -dice el tres de Diciembre de 1678- ; Hasta ahora no se ha podido allar mas a propósito que una nuestra señora de mano del Palma Viejo porque piden nada menos de 44 doblas; no obstante se continuarán las diligencias con cuidado". Otras veces, lo que se desea son obras de una determinada temática expresada de manera muy genérica como sucede el 7 de enero de 1679 cuando el mismo agente le dice que no dejará "de recurrir las memorias que volvieron de buscar algunas pinturas historiadas" .

Hay que resaltar también el papel activo de Saurer sugiriendo iniciativas inclu-

¹⁴ Biblioteca de El Escorial, Mss. IV-&-25, fol. 11v.

so al margen de los gustos italianizantes imperantes. Al lado de menciones a paisajes del flamenco Paul Brill, un pintor que debía plazer especialmente a Don Gaspar desde su juventud, aparecen sugerencias para la compra de las cada vez más de moda entre los coleccionistas europeos de pintura flamenca: "Hay también -dice en carta de 7 de septiembre de 1678- algunas pinturillas echas en Amsterdam de buena mano curiosas, de a tres a quatro y cinco doblas por pieza, de a dos y tres cuartas. Pienso comprar una y enviarla, por si con su vista gustare dellas V.E.. La que tengo en casa es la plaza de los Mercantes de Amsterdam con más figuras que las demás. Si me la dejaren por precio honesto, la tomaré", sin olvidar entre ellas el nombre de Rembrandt. Así, en enero de 1678 le habla de la existencia de una pintura con la figura del dios Pan, "siendo el autor Raimbrante flamenco, bien conocido en Roma".

El método de compra de Saurer, como el de todo buen marchante de obras de arte, se basaba en la cautela, en la dilatación de los tiempos, el disimulo de un gran interés ante una pieza determinada, y en el continuo forcejeo con los propietarios. Además, una vez apartada una obra, la compra siempre se dejaba en suspenso hasta la aprobación definitiva por parte del adquirente que se reservaba el derecho a su devolución si no era de su agrado. Ejemplos de los forcejeos de Saurer aparecen con gran frecuencia en su correspondencia, como es el caso de esta carta de 26 de noviembre de 1678 que ya hemos mencionado: "En materia de pinturas digo a V.E. que obedeceré puntualmente en adelante lo que me apunta V.E. en la carta i en la memoria, que me remite asegurando a V.E. que ando con todo el tiempo que es justo, por no echar el dinero aun en lo mismo que estoy de acuerdo, como lo echara de ver V.E., y lo que no fuere de satisfacción, ai libertad de bolverle para azernos restituir el dinero.

V.E. me crea que el ir con flema en estas cosas aprovecha, porque si me ubiera engolfado, me uviera arrepentido muchas vezes en los precios subidos.

Los retratos y pinturas que tengo compradas, si no gustaron (como digo) mandara V.E. bolver.

Las pinturas de mui subidos precios, solo sirven de curiosidad sin ningún empeño. Y las que fueren de gusto sus ideas, me mandara V.E. precisamente ejecutarle. Con que en esto, no tengo ningún escrúpulo."¹⁵

Unos días antes, el 19 de noviembre nos relata de esta manera su visita al Conde Listio:

"Yré disimulado a casa del Conde Listio, y si pudiere sacar la muger de mano de Ticiano, y la pintura batalla de Julio Romano a precio honesto, las meteré en mi aposento, esperando la orden de V.E. si no juzgare que pueda yo arbitrar en el que pidiere." Y el 7 de febrero de 1679, resume de esta manera algunas de las negociaciones más importantes que tenía entre manos poco antes de su repentina muerte: "Quanto a pinturas e juzgado y tengo por firme que la flema tiene mayor ventaja. Esta la e tenido asta ahora por precisa. Como me sucede con el que por dos pinturas pide 200 doblas bien que avajo 20. Ha enviado a ver lo que propongo. Ele res-

¹⁵ Y, en otra ocasión, en una carta del 24 de Diciembre de 1678 Saurer comunica a Carpio lo siguiente: "Obedezere a V.E. en que si no es cosa mui excelente no compre mas pinturas, si no es que el precio me precipite, siempre con la condición de que si no gusta, se buelva, como ya he dicho a Vuestra Excelencia...".

pondido que siendo el precio intratable, no tuve que decirlo, y que si se redujere a lo honesto trataré de la compra.

Lo mismo he dicho al Rettano (mostrar poco interés por pinturas de alto precio) (aunque es muy diferente al Foresti, al Serra, o los Filippi Neri, y a otros que tengo entre manos, los cuales an ofrecido sus pinturas. Antes doi a entender que ya no trato de compras. Y si ocurre algo bueno y a buen precio, le voy recogiendo, como me a sucedido con un Angel Custodio de Tintoretto de las cosas mejores que a echo domingo; y habiéndome pedido sesenta doblas por una Nuestra Señora de Palma Viejo, y otra pintura de Pordenone de lo mejor que ai, de que di quenta a V.E., sepa que ahora se conforman con cincuenta, y ube de haberlas por menos, asegurando a V.E. que las tomo de mano de un senador, qua haze grandes diligencias de meterlas en su Galeria. Pero como soi el primero, son onrados, y me la quieren dar aunque van a perder... sin que aya ningún engaño".

2.- LA MAGDALENA DE TIZIANO

Aunque el furor ticianista del siglo XVII puede decirse que fue más alto a lo largo de la primera mitad de la centuria barroca (culminando con el neovenecianismo romano de la década de los treinta), el prestigio del gran maestro, que en la segunda mitad del siglo compartía con Tintoretto y Veronés, no se había extinguido ni mermado de ninguna manera. Prueba de ello es el continuo deseo de un coleccionista como el Marqués del Carpio por poseer obras del maestro de Cadore y la reiterada porfía de Antonio Saurer por conseguirle obras del artista.

En la misma carta que de inmediato glosaremos al respecto de La Magdalena de Tiziano, fechada el 7 de enero de 1679, Saurer le informa de cómo "esta mañana e visto otra Venus de mano de Tiziano en tabla, con Pais, alta quatro cuartas, i ancha seis, es de un senador, y la pintura muy excelente, y verdadera. Pide doblas 200, nada menos"., y en otra misiva, de 17 de diciembre del año anterior, se refiere, posiblemente a la misma obra, pero con distinto precio: "También ay una Venus original de Tiziano, porque han rentado ducientos cequíes, que son doblas 150 in circa".

Sin embargo, la gran compra ticianesca de Carpio en el mercado veneciano fue, sin duda, La Magdalena de Tiziano. Se trata de una pintura que conocemos a través de una estampa de Arnoldo van Westerhout, ya mencionada por Wethey, pero sobre la que se ha llamado hace poco tiempo su atención de nuevo, y que posee una inequívoca cartela que dice lo siguiente: "MAGDALENA DE TITIANO dipinto ad oglio in carta per suo Studio del vero con tutto amore, primaria idea de tante altre che si vedono sparse per il mondo tutte famose. Fu già di Gio: Battista Roeta, Maestro di Capella in Venecia: Hora s'ammira nella celebre Galleria raccolta in Italia dal' Eccellentissimo Signor D. Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio etc. Ambasciatore per S.M. Católica in Roma. Intaglió d'ordine di S.E.

¹⁶ Cfr. MANCINI, M., "Participar con las palabras, participar con las imágenes: antiguos y modernos, ¿un debate geográfico?" en CHECA, F. (ed.), *Cortes del barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Exp., Madrid 2003, p.148. Ilustración en p. 150. WETHEY, H.E., *The Paintings of Titian. Complete edition. I. The Religious Paintings*, Londres, 1969, p.144, adscribe la pintura con el tema de la Magdalena de la

Arnoldo Westerhout fiamingo"¹⁶.

Desde el principio de sus negociaciones, Saurer había visitado la casa del maestro de capilla Roeta. Ya el 20 de noviembre de 1677, en compañía del pintor Juan Bautista de Rossi, había reconocido sus colecciones e informaba que "son conforme las describe, Historia, i autores, están muy bien tratadas, y son de las medidas que verá Vuestra Excelencia por la misma memoria, que buelbo copiada, añadidos los precios, que son a mi parecer muy subidos, pero las piezas son excelentes". En la memoria a la que Saurer se refiere aparece ya mencionada La Magdalena, junto a otras pinturas, también valoradas con altos precios, buen indicio del interés de las pinturas que ofrecía el maestro de capilla veneciano por intermedio del artista Rossi. La relación es la siguiente:

"Un ritrato di Dona de Titiano lungo quarte 6, largo 5 (200 doblas)

Una testa de Santa Maria Magdalena del medesimo, alto 3 quarte, e lungo doi (150)

Due quadri di Jacomo Basano. Uno Il Viaggio di Jacobe, lungo quarto 6, e largo 4 (150)

L'altro l'istoria di Thamar ovado lungo quarte 7 e largo 3 (150)

Una adultera de Giosepe Salviati Porta florentino longo quarte 9 e largo 7, con molte figure intiere soto il naturale (150)

Una Susana del Tintoreto Vechio grande al naturale con Paese longo 11 quarte , e largo 9 (150)

Un S. Girolamo dell'stesso grande al naturale, lungo quarte 9 e largo 6 e meza. Dimandano (150)"¹⁷.

El 17 de diciembre de 1678 Antonio Saurer escribía lo siguiente a don Gaspar: "La Madalena de mano de Tiziano que V.E. juzga tiene el conde Listio comprada de Roeta, no entro en la compra que hizo, i quedo Roeta con ella. Con que e echado redes, por ver en que precio la tiene; a mi me pidio cien doblas, como esta en la memoria que envie a V.E.. Veremos lo que resulta, y avisare a V.e."; el 24 de este mismo mes le repite la noticia con otra de un retrato de mujer del mismo maestro¹⁸. La operación en esta ocasión se realizó con rapidez pues el seis de enero del año siguiente (1679) la pintura de Tiziano esta ya en la posesión de Saurer. Así se lo comunicaba al nuevo propietario, enfatizando, como podemos leer, los aspectos habituales que ya conocemos de sus procedimientos negociadores: "Ha sido gran destreza -dice- en aver la Madalena (unica en el mundo), de mano de Tiziano que tenía el Roeta, y oi queda en mi aposento. Estaba firme en las cien doblas, en las ochenta, y luego en las sessenta, jurando de sacerdote costó a cincuenta y tantas. Yo

colección del Duque de Portland en Nottingham, Welbeck Abbey, al tipo de la "Magdalena-Pitti" de Tiziano, encargada, como es sabido, por el Duque de Urbino y conservada en el mencionado museo florentino. No hemos podido ver ninguna fotografía de la pintura de Welbeck Abbey. pero tanto las fuentes referentes a Carpio, como la estampa de Arnoldo von Westerhout, documentan siempre una imagen en primer plano del rostro de la Magdalena y no un medio cuerpo como en la pintura florentina.

¹⁷ La memoria termina así: "*Queste seti pezzi si trovano in casa del Mestro de Capela Roeta. Per recapito al Signor Giovanni Baptista de Rossi, Pitore in Venecia al tragheto di San Benedeto*".

¹⁸ "*Ya dige a V.E., que la Madalena de Ticiano la tiene el Roeta, y el retrato de muger del mismo autor el Conde Listio, de que spero me diga V.E. su sentir*".

se la desprecié y dije que compraba un pedazo de papel, y que ninguno le daría lo que yo. Estuvo resuelto a no darla y enviándole cuarenta doblas para verla, otras veces le reduce a dejármela con las lágrimas en los ojos, y quando se la dio me jura la pagó quanto dize. Con que V.E. tendrá una pieza única y de mucha estima en Italia"¹⁹.

Como estudiaremos en un próximo trabajo, las relaciones comerciales de Saurer a favor del Marqués del Carpio con un artista tan conspicuo del mundo veneciano del seiscientos como Pedro della Vecchia y su hijo Gaspar son uno de los episodios más interesantes de todo este capítulo de la historia del coleccionismo que estamos tratando. Bástenos ahora señalar como, tras la vuelta de Gaspar de un viaje a Roma donde visitó las colecciones de Carpio y de la Reina Cristina de Suecia, admiró la Magdalena de Ticiano, recién entrada en casa de Saurer. Este cuenta así, subrayándolo, el momento, en una carta de 28 de enero de 1679 al marqués: "Mostréle la Madalena de Ticiano, única en Europa. Me juró que era de las mejores joyas que Príncipe podía tener y que solo en su galería de Vuestra Excelencia spicaria, teniendo Vuestra Excelencia tantas y tan buenas".

La Magdalena de Tiziano se menciona en el inventario romano de Carpio con el número 511: "Un quadro che rappresenta una Testa di una Madalena, che piange, fatta del naturale per modello delle altra di mano di Titiano, di palmi 2. et 1. poco piú con sua cornicia di ebano con riporti d'intaglio, e tutti indorati, stimato in 400", situada en la segunda estancia del apartamento superior, donde dormía el Marqués²⁰.

3.- SAURER VISITA EL TALLER DE TINTORETTO

El día 1 de Octubre de 1678 Antonio Saurer envía a don Gaspar de Haro la siguiente noticia: "He estado esta semana en casa de Jacome Tintoretto el Viejo, de donde ha salido tan excelente maestro. He visto los vestigios, y es lástima cual está su estudio.... He pedido memoria de lo que ay del viejo, y de Dominico su hijo, y en enviandomela se la remitire a V.E.". .Quince días más tarde, de una manera más precisa, le informa: "Los vestigios que an quedado en casa del gran maestro Jacome Tintoretto, es un quadro grande con diversas cabezas, cinco de su mano, y el resto de Domingo, su ijo, en medio de este quadro havia una cabeza excelente, y se la robaron cortando el cuadrado de la tela i encajando otra; con que esta imperfecto todo, pero se pudiera cortar lo bueno. Piden mucho, y yo no he mostrado deseo de averla.

Ay tambien el retrato en tabla del mismo Jacome Tintorero que se pinto por espejo el mismo. Piden quinze doblas.

Todo lo demas que ay, son Duxes, Senadores, algunas pinturas, retratos ..., todos de mano de Domingo Tintorero ijo de Jacome.

¹⁹ Efectivamente en una memoria de pinturas recogidas en Venecia desde el día 24 de diciembre de 1678 al 10 de enero de 1679 se cita, junto a otras dos pinturas sin autor, "*La Madalena de mano de Ticiano Vecellio que tenia Roetta, sola cabeza y alta 3 quartas y ancha 2 y con la cornisa alta 4 y ancha 3, por la que Saurer logró una reducción de 100 doblas a cuarenta.*

²⁰ BURKE-CHERRY, *Ob.cit.*, T.I, p.755.

Es la mayor lastima del mundo ver aquella casa y el aposento donde era el estudio, que valia Tesoros, y por el mal Gobierno del Yerno de Domingo, (que aun vive y tiene cerca de noventa y seis años), queda sin cosa remarcable, por que lo bueno o lo a dado, o se lo an robado diestros piccaros...Si me dejan a precio honesto un entendimiento de Cristo de mano de Tintorero Viejo original, le tomo sin esperar orden de V.E. porque me le aprueban y tiene galanes. Son cinco figuras".

Como se deduce tanto del inventario romano, como del documento de El Escorial, Jacomo Tintoretto se encontraba entre los pintores favoritos del Marqués del Carpio que poseía una ingente cantidad de obras atribuidas a él o su hijo. Con ello, don Gaspar no hacía sino seguir una de las modas más frecuentes de este fin del Barroco, que tanto gustaba del colorismo veneciano de la segunda mitad del siglo XVI, como de las amplias máquinas de los teleri vénetos de Tintoretto, Veronés o Palma el Joven, sin olvidar un género en el que el primero de ellos destacó sobremanera como era el del retrato.²¹

Por estas razones, detallamos el episodio de las compras en el taller del maestro como una excelente muestra de este aspecto del gusto del momento protagonizado por Carpio.

El día 5 de noviembre Saurer continuaba informando de esta manera: "He andado tan ocupado esta semana que no he podido azer la relación de la Genealogía de la Casa de Tintoretto, el qual me ha enviado la memoria inclusa de las mejores pinturas que tiene, las cuales quedan a mi disposición y procuraré vaje el precio todo lo posible"²². Sin embargo, pocos días después, le envía el siguiente e interesante documento acerca de la historia de la familia del pintor, indicándonos de esta manera cómo los intereses de Carpio iban más allá de la adquisición de pinturas, procurándose informar, como culto aficionado y erudito que era y ya hemos tenido ocasión de comprobar más arriba, acerca de aquello que compraba:

"Proviene -inicia la memoria- la familia de Jacomo Tintoretto de la zitudad de Brescia de apellido Comino, de nacimiento noble.

Estando las armas del señor emperador asediando a Padua contra venecianos salieron de su patria dos ermanos, el uno llamado Juan Bautista, y el otro Antonio de Casa Comino a servir a la Republica; cuyos cavos encargaron a estos dos ermanos la defensa de una Puerta de la zitudad de Padua que defendieron con tanta fuerza, i valor que después los llamaron los Robustos.

Murió en aquella Guerra Antonio Comino detto Robusti, Juan Bautista su hermano mayor después de la guerra se retiró a vivir a Venecia, donde negoció, y entre otras cosas, hubo una Tintoria.

Casóse en persona bien nacida.

²¹ Sobre la fortuna de Tintoretto sigue siendo importante, LEPSCHY, A.L., *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16 th to the 20th century*, Ravenna, 1983.

²² De esta manera, todavía el 19 de Noviembre de 1678, le escribía lo siguiente acerca de la familia y ascendientes de Tintoretto: "*Tampoco este ordinario lleva la relación de la genealogía de Jacomo Tintoretto porque aunque breve, quiero certificarme mas de la que me dio este buen yerno, que dejó y vive en sus mismas casas. Trataré de la compra concluyda de sus retratos, y are memoria distinta dellos, i de los Duxes, cuyos precios me parecen subidos; todavia en quanto a retratos dizen que Dominico era mexor que el padre. Remíteme a lo que ajustaré con parecer de peritos...*".

Tubo entre machos i embras veinte i dos ijos.

El primero fue Jacome Robusto detto Tintoretto inclinadísimo a la pintura. Primero a nacer y último a morir.

Este Jacome se casó con Faustina Nani, en quien tubo a Domingo, Marco y Juan Bautista; a Ottavia, Laura, otra Ottavia, i Jerónima. Estas dos últimas muchachas mirieron monjas en el convento de Santa Ana de Venecia a Castelo.

A Marieta Tintoretta famosa en el retratar, la tuvo Jacome de una mujer tudesca, de quien estava enamorado, de manera que estando pintando un cuadro grande en la Iglesia que se llama la Madonna del Orto, ofreciéndosele azer una muger i niña por la mano, pintó a Madre e hixa, de suerte que quantos ven la acción no se sazian de alavar la fuerza, i affecto con que la exprime, i naturaliza. Caso Marieta con Marco Augusta tudesco, en que no ubo ijos.

Despues de la muerte de Jacome, quedaron Domingo, Ottavio Robusti Tintoretta, la qual se enamoró en Sebastián Passer esguízaro, natural de Adda, primer cantón confinante al estado de Milán.

Casó en el año 1636 con condición que se habría de llamar Tintoretto. Vivieron juntos seis años, no tuvieron ijos; y la ora de su muerte desta Ottavia que fue el año 1642, vio testamento i le dejó quanto tenía, con condición de que no se casase, i si se casasse, i si se casava, fuesse su azienda a a unos conventos e iglesias. Con que no se casó e vive en las casas del suegro; goza sus bienes en edad de 94 años, esta robusto, i tiene traza de vivir otros tantos" .

La negociación con los descendientes y herederos de Tintoretto fue ardua y larga. En diciembre de 1678 Saurer discutía, se enfadaba ("oi e ido a casa de Sebastiano Passer Tintoretto... Y esta tan metido en el que dio en la memoria que me enfadé algo, i volví sin concluir nada; pero él caerá, porque no avrá ninguno que le ofrezca lo que yo.."). pero igualmente buscaba soluciones prácticas pues tenía la intención de ofrecerle un diez por ciento más de la oferta más ventajosa que recibiere. De esta manera el 9 de Diciembre escribía: "emos andado con tal maña con el dueño del Cristo Triunfante y las quatro cavezas en un lienzo de Tintoretto viejo, que a precio bien moderado le tengo en mi poder, pues de 110, le e vajado a menos de 50 doblas por ambas pinturas"²³, a lo que habría que añadir una memoria posterior en la que le especifica los retratos de la familia Tintoreto y otros personajes venecianos que había retirado en su casa con el fin de adquirirlos para Carpio. La relación sigue siendo muy interesante no sólo desde el punto de vista de la compra, sino también de los cuadros existentes en el taller del maestro, aumentados con obras de

²³ El 24 de Diciembre Saurer le dice lo siguiente: "*Beso a V.E. los pies por la aprobación de las cinco pinturas. Lo mismo espero suceda en las que contiene la memoria adjunta, donde está la familia del Tintorero, pues me parece imposible que condesciendan a mis brujerías*". En efecto, en una adjunta "*Memoria del Gasto y de lo recogido asta 10 de diciembre, que se añade a la quenta que se envió...*" se recogen, entre otras pinturas, "*El Cristo cavallero triunfante de mano de Tintoreto viejo con muchas figuras alto 9 y ancho 8 quartas*", que se redujo en la negociación de 88 a 36 doblas, y "*Los quatro retratos en un lienzo del mismo autor, alto 7 ½ y ancho 6 ½*", rebajado de 22 a 12.

²⁴ Se trata de una "*Memoria de las pinturas que re recogieron desde el 10 de Diciembre 1678, que se añade a la quenta que se envió dicho día, y se remie oi 24 del mismo*". Tras una serie muy interesante de pinturas, que incluye no sólo pinturas de artistas venecianos, sino de Domenico Fetti, Bartolomeus Spranger o

Domenico, fundamentalmente en el campo del retrato²⁴, uno de los géneros en los que, como ya hemos dicho, destacó el maestro.

Ya hemos recordado al comienzo de este trabajo las ocupaciones de Carpio en el Buen Retiro madrileño. Palomino, en la biografía de Velázquez, nos recuerda cómo fue don Gaspar quien acompañó a los italianos Mitelli y Colonna a la ermita de San Pablo de este lugar, donde, a su instancia, pintaron al fresco la fábula de Narciso. Y continúa: "En un jardín, que el dicho Marqués tiene dentro de Madrid, cerca de San Joaquín, pintaron también muchas cosas, y es de admirar, de mano de Colonna el Atlante agobiado, y sobre las espaldas una esfera, con todos los círculos, y signos celestes. Está con tal arte obrada, que parece una estatua de todo relieve, y que hay aire entre la pared, y la figura, causado del esbatimiento, o sombra, que supone sacudir con la luz en la pared. También pintaron en una fuente un adorno con dos términos, cosa de gran capricho; pero ya todo muy deteriorado por las injurias del tiempo. Había en este jardín muy excelentes obras de escultura, y pintura, que ya todo se ha disipado...". Tras narrar la repentina muerte de Mitelli el 2 de agosto de 1660, continúa: "Se suspendió esta obra (las pinturas del Convento de Nuestra Señora de los Angeles) con tan funesto, como impensado incidente; y en tanto pintó Colonna los techos de la Casa de la Huerta, que labró el señor Marqués de Heliche en el camino del Pardo (la cual hoy posee el Marqués de Narros) y donde también pintaron muchos pintores, así españoles, como extranjeros: estuvo esta obra a cargo de don Juan Carreño, y de don Francisco Rizi. Copiáronse en las paredes los mejores cuadros, que se pudieron haber, con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Ticiano, de Veronés, de Van Dick, de Rubens, de Velázquez, y de otros muchos, y con marcos de oro, también pintados, y colgaduras de telas fingidas famosísimamente; y en las paredes de la casa, por la parte exterior, se pintó al fresco, y se delinearon algunos relojes, con notables curiosidades, que había de mostrar en tales días el sol; lo cual la injuria del tiempo tiene ya arruinado"²⁵.

Nos encontramos en el Madrid de los últimos tiempos de Felipe IV, en 1660, el mismo año de la muerte de Velázquez, unos veinte antes de la estancia del Marqués del Carpio y Heliche en Roma y Nápoles. Es el momento en el que los consejos de

Domenico Brusasorci, "Sigue la familia Tintoretta, de que no querían menos de 84 doblas y se redujo a 24. A saber:

- Juan Bautista Robusti Padre de Jacome Robusti Tintoreto de mano de Domingo.
- Retrato de Jacome Robusti Tintoreto en tabla, que por espejo se pintó el mismo, muy preciado.
- Otro retrato del mismo Jacome que hizo su hijo Domingo
- El retrato de Faustina Nani mujer de Jacome de mano de Domingo.
- Tres cavezas en un lienzo de Domingo hijo de Jacome en diferentes trajes que hizo de sí mismo
- El Retrato de Ottavia ixa de Jacome casada con Sebastián Passer dicho Tintoretto.
- Otro de la misma de edad mayor
- Los duxes Grimani
- ----- Bembo
- Memo
- y Contarini
- Don Mancio del Japón de mano de Jacome Tintoreto.

²⁵ ANTONO PALOMINO, *Vidas*, Ed. Madrid, 1986, pp. 186-187. Cfr. HARRIS, E., "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo español de arte*, 1960, pp. 109-136; *id.* "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", *Archivo español de arte*, 1961, pp. 101-105.

Velázquez tras su segundo viaje a Italia en materia de decoración de los palacios y de disposición de las colecciones, la llegada a la corte de los italianos Mitelli y Colonna, y el inicio de la presencia de una nueva generación de pintores que sucederán a Velázquez en el favor real de Mariana de Austria o Carlos II, actúan como acicates de un cambio de gusto hacia las formas del pleno barroco. Don Gaspar todavía no conoce Italia más que a través de algunos cuadros de su padre, de los suyos propios, de las conversaciones con Velázquez que le pintó *La Venus del espejo*, con Mitelli y Colonna o con Dionisio Mantuano²⁶ y, sobre todo, de la colección real. Pero ya sabe que es allí, al "emporio del mundo...en que el artificio se declaró acertado émulo de las propiedades de la naturaleza"²⁷, donde tiene que ir para admirar las maravillas del arte, las antigüedades, las fuentes lujosas y la pintura. Mientras tanto, muy al gusto barroco por las apariencias se conforma con la extravagante "colección" de pinturas reproducidas al fresco de los grandes maestros.

²⁶ Dice otra vez PALOMINO, "*Dionis Mantuani, fue boloñés, y gran pintor al temple, y fresco; pero solamente de la arquitectura, perspectiva, y adornos...vino a Madrid en tiempos del señor Marqués de Heliche (Alcaide del Buen Retiro) por Ingeniero de las tramoyas, y mutaciones de las comedias...pintó otras muchas cosas en las casas de San Joaquín de dicho señor Marqués de Liche...*", PALOMINO, *Ob.cit.*, p.273.

²⁷ Ver Apéndice I.

APENDICE I

Memoria por maior de algunas de las más singulares alajas que adquirió siendo embajador extraordinario en Roma el Excmo. Señor Marqués del Carpio, mediante la acertada elección y solicitud de hombres inteligentes.... Por) Juan Vélez de León

Solicitado de la curiosidad y afición que se nació con el gran espíritu del Excelentísimo Señor Marqués del Carpio y de Eliche a la nobilissimas artes de la pintura y escultura, desde que entró en Italia (que es el emporio del mundo en esta y en todas las demás profesiones en que el artificio se declaró acertado émulo de las propiedades de la naturaleza) se aplicó Su Excelencia a procurar aver algunas cosas de estos géneros, si bien desconfiado de poder lograr las de importancia, pues las grandes reliquias de la Antigüedad que han quedado en Italia, se estiman sumamente, gozándolas sujetos de quien no se pueden sacar, porque fundan en ellas de más de la memoria de sus passados, su propia estimación, que les incita no sólo a retenirlas, pero aún a procurar por todos medios aumentarlas. Con todas estas dificultades logró la fortuna del Marqués que al tiempo que hallaba en Roma, muriera el Cardenal Camilo de Massimi, amantísimo de las antigüedades por la inteligencia que tenía de sus primores. Este purpurado había juntado muchas cosas que se bendieron, y assi compró su Excelencia de su almoneda nueve ídolos de la preciosa piedra de parangón, que se sacaron debajo de la tierra, en la Viña del Emperador Adriano, en la ciudad de Tiboli, poseída oi de la religión de la Compañía de Jesús. También hubo en la misma ocasión, trece Philósophos antiguos, la estatua del natural de un Ganimedes, obra excelente; el célebre Calendario; y la urnita del Ruy señor, tan celebrada de los escritores; unos bajo relieves, todos monumentos de preciosa antigüedad.

Logró assimismo todo lo demás que va puesto en este libro desde 13 de Marzo de 1676, que tomó posesión de la Embaxada ordinaria a su Santidad de Inocencio XI, la qual exerció hasta veinte y quatro de Julio de 1682, que le llegó el nombramiento de Su Majestad de su embaxador extraordinario, sirviendo juntamente la embaxada ordinaria. A 4 de Septiembre del propio año recibió la noticia, de que su Majestad le había nombrado Virrey y Capitán General del Reino de Nápoles, como se lo certificó después de su Real Despacho de 10 de Septiembre que le llegó a 2 de Octubre; siendo esta novedad causa para que suspendiese la gustosa aplicación con que continuava esta obra, formada de los diseños que hacía sacar de todos los mármoles que tiene, deseoso de darlos a la estampa, para común enseñanza de los estudiosos de la Antigüedad.

Continúa narrando que su embaxada en Roma fue desde el 13 de marzo de 1676 al 24 de julio de 1682. Ordenó sacar dibujos para publicar en estampa sus adquisiciones.

Por esta razón no se podrán expresar aquí el gran número de bufetes, colunas, portadas, chimeneas, basos de pórfido, una fuente cuadrada de la misma materia, guarnecida de bronzes dorados, e ilustrada con los escudos de armas de su Excelencia del propio metal, oi única en Europa por la calidad de la piedra, y de la

hechura. Dos fuentes de mármol blanco, la una redonda, y la otra triangular, otra obada de africano; otra retangular de diferentes mármoles, con un Baco de bronce por remate; y otra otangular con unas ánades que se arrojan y nadan en el agua de mármol blanco, y morado, taza antigua que se sacó en una viña de la compañía de Jesús debajo de tierra en Roma; a quien su Excelencia la compró. La maior, la más preciosa y estimable, es la que su Excelencia labró desde un principio a similitud de la Gran Fuente de Plaza Naona de Roma, que mandó hazer la memoria de la Santidad de Inocencio X, al insigne cavallero Juan Lorenzo Bernini, a quien el marqués encargó la obra, para que saliese la copia no menos perfecta que el original. Es esta fuente de quatro palmos más que el tercio de la de la plaza Nabona, con la diferencia que la abuja es de una pieza de pórfido de 10 palmos de alto, el escollo de mármol corofino, el estanque de diaspro, todo de Sicilia, las estatuas de mármol blanco, y el remate una Fama con las armas de su Excelencia en la mano de bronce dorado, con un retrato de bajo relieve de bronce puesto sobre pórfido de la efigie del cavallero Bernini, que murió antes de verla acabada dando fin con esta gran obra a la summa fecundidad de su Ingenio; siendo esta la maior máquina que se ha hecho en Roma, ni que ha visto Italia en estos siglos tanto por su magnitud, como por lo raro de sus preçiosas piedras solicitadas a toda costa, y obrada de los más excelentes maestros que oi viven, circunstancia que la hazen de inestimable precio, y más la de no saverse se halla otra semejante en poder de ningún Príncipe de la Europa, el todo que ha juntado su Excelencia de estas alajas de la Antigüedad es tan grande, que le admiran y ponderan juntamente en esta gran corte, madre de las virtudes y cúmulo de las ciencias.

De las pinturas tiene repetidas galerías de las mejores de Italia, que ha hecho diseñar, formando con los dibujos de tantas y tan primorosas pinturas, varios libros a que me remito, en tanto que no haia algún curioso que escriba mas largamente de esta nobilísima materia. No es menos digno de admiración que el Marqués haia podido juntar tantos originales de los más valientes pintores, como los moderados precios con que ha adquirido cosas tan preciosas; de suerte que puede muy bien dudarse en que ha sido más afortunado su Excelencia o en la pintura o en los precios que aquellas no pueden creçer y estos parece increíble que puedan bajar"

Biblioteca Nacional de Madrid, Mss.7526, fol. 136r-138v.

Vélez de León, Manuscritos de diversas materias.

APENDICE II

Obras del Marqués del Carpio embarcadas para España

Roma 2 de Julio de 1679

"...

Memoria de los Números puestos a las caxas que enviaron a España con la armada naval, que halló en Nápoles en el mes de Noviembre de 1683

Fuente de la Plaza Navona, con la letra Y

- Nº 3 Y Pedaço de borde de diaspro
- Nº 18 Y. Otro del mismo género
- Nº 15 Y. Otro del mismo género
- Nº 1 Y. Otro del mismo género
- Nº 14 Y. Otro del mismo género
- Nº 17 Y. Otro del mismo género
- Nº 6 Y. Otro del mismo género
- Nº 16 Y. Otro del mismo género
- Nº 9 Y. Otro del mismo género
- Nº 10 Y. Otro del mismo género.
- Nº 13 Y Otro del mismo género
- Nº 4 Y. Otro del mismo género.
- Nº 32 Y. Tres pedaços del suelo.
- Nº 2 Y. Otro pedaço de borde
- Nº 25 Y. Quatro pedaços del suelo
- Nº 8 Y. Otro pedaço de borde
- Nº 57 Y El pedestal o basa de diaspro
- Nº 31 Y. Tres pedaços del suelo
- Nº 7 Y Otro pedaço de borde
- Nº 39 Y. Follajes, e yervas de mármol.
- Nº 53 Y. El león de mármol blanco
- Nº 26 Y. Tres pedaços del suelo
- Nº 65 Y. Otro pedaço del borde
- Nº 12 Y. Otro de lo mismo género
- Nº 11 Y. Otro de lo mismo género.
- Nº 19 Y. Tres pedaços del escalín
- Nº 90 Y. El pedestal de la aguja
- Nº 61 Y. Otro del mismo género
- Nº 62 Y. Basa de mármol blanco.
- Nº 40 Y. Tres pedaços de suelo.
- Nº 54 Y. Armas de la casa de Guzmán.
- Nº 55 Y. El Dragón de mármol blanco.
- Nº 47 Y. El Delfín de lo mesmo.
- Nº 51 Y. Medio cavallo del mismo.
- Nº 21 Y. Tres pedaços del escalín.
- Nº 23 Y. Otros tres de lo mesmo.
- Nº 24 Y. Otros tres de lo mesmo.
- Nº 42 Y. Quatro pedaços de suelo.
- Nº 20 Y. Tres pedaços del escalín
- Nº 85 y nº 3º A escollo del Argenteo
- Nº 78 y nº 3º S Escollo del Nilo
- Nº 84 y nº 2 + Escollo del Ganges

Nº 87 y nº 1 + Escollo del Ganges
Estas 24, en el vajel de Santa Rosa Almiranta Real.

Nº 56 Y. El remo, y el tronco de la palma.
Nº 44 Y. Otro Delfín de mármol blanco.
Nº 60 Y. Ramas, y follajes del Dáctil.
Nº 46 Y. 32 pedazos de escollos de alabastro
Nº 45 Y. El tatú de mármol blanco.
Nº 27 Y. 10 pedaços de suelo.
Nº 33 Y. otros 2 de lo mismo
Nº 59 Y. Un pedestalalo de pórfido.
Nº 49 Y. Armas de la casa de Haro.
Nº 22 Y. Tres pedaços del escalín
Estas 10 en el vajel de San Jerónimo.

Nº 89 Y. Un Pedazo de medio de la
Nº 77 y Nº 3.O. Un pedazo del Danubio
Nº 69 Y. Un Pedazo del escollo de alabastro
Nº 67 Y. Un Piedestalo de Pórfido.
Nº 68.Y. Otro pedazo del escollo
Nº 70 Y. Otro de lo mismo.
Nº 81 y nº 2.S.Un pedazo del Nilo.
Nº 29 Y Tres pedaços del suelo.
Nº 42 Y. Follages y yervas de mármol.
Nº 52 Y. Follages y yervas de la higuera.
Nº 72 Y. Un pedazo de escollo de alabastro.
Nº 71 Y. Otro de lo mismo
Nº 48 Y. Follajes de mármol blanco.
Nº 35 Y. Quatro pedaços del suelo.
Nº 38 Y. Quatro pedaços del suelo
Nº 30 Y. Dos pedaços del mismo.
Nº 43 Y. Medio cavallo de mármol blanco.
Nº 37 Y. Seys pedaços del suelo.
Nº 58 Y. Cimasa de mármol blanco
Nº 75 Y. Figura del Ganges con el remo.
Estas 20 en el vajel de San Diego de Alcalá

Nº 28 Y. Tres pedaços del suelo.
Nº 36 Y. otros tres de lo mismo.
Nº 50 Y. Follajes, y flores, y escollo.
Nº 34 Y. Quatro pedaços del suelo.
Nº 86 y Nº 2 A Escollo del Argenteo.
Nº 83 y Nº 1 A Otro de lo mismo
Nº 66 Y Escollo de alabastro
Nº 80 y Nº3 + Escollo del Ganges.

Nº 88 y Nº 1 O. Escollo del Danubio

Nº 79 y Nº 2.O Escollo del mismo

Nº 82 y Nº 1. S. Escollo del Nilo.

Nº 65 Y. Piedestalo y retrato del Bernini.

Nº 63. Y. La aguja

Nº 76 Y. Figura del Danubio con la veste.

Nº 73 Y. Figura del Nilo

Nº 74 Y. Figura del Argenteo, o, Eufrate.

Nº 249 Canales de plomo de dicha fuente

Estas 17 en el vajel de San Pedro de Alcántara Almiranta de Flandes.

Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, IV-&-25, Fols. 4r.-5v.