

# Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias

Rubén López Conde

Universidad de Jaén  
rubenlconde@yahoo.es

Recepción: 01/03/2019, Aceptación: 19/09/2019, Publicación: 20/12/2019

## RESUMEN

---

Se propone un repaso al entero conjunto de las relaciones artísticas entre Niccolò Ludovisi y la corte española a la luz de un nuevo envío de pinturas documentado por cuenta del munificente príncipe y que atañe a otras conocidas obras que tuvieron por destino el Alcázar de Madrid. Se ofrecen asimismo nuevos datos y evidencias a propósito de las restantes donaciones realizadas por el noble boloñés, que permiten no solo rellenar algunas de las lagunas que todavía subsistían en relación con los cuantiosos presentes artísticos entregados al monarca, sino también abrir nuevas vías a la investigación.

### Palabras clave:

Ludovisi; Felipe IV; Rafael; Tiziano; Bernini; obispo de Marsico; duque de Terranova; pórfidos; Salón de los Espejos; Alcázar de Madrid; peste

## ABSTRACT

---

### The artistic relations between Prince Ludovisi and the Spanish monarchy: New data and evidence

This article reviews the full spectrum of artistic relations between Niccolò Ludovisi and the Spanish court in light of a new documented shipment of paintings by the magnanimous prince; a shipment that also concerns other well-known works delivered to the Alcázar of Madrid. It provides new data and evidence on the donations made by this Bolognese nobleman that allow resolving some of the remaining questions regarding the many gifts given to Philip IV, and opens new avenues for research.

### Keywords:

Ludovisi; Philip IV; Raphael; Titian; Bernini; Bishop of Marsico; Duke of Terranova; porphyries; Hall of Mirrors; Alcázar of Madrid; plague



Cuatro eran hasta hoy los episodios del coleccionismo regio español vinculados a la persona del príncipe Niccolò Ludovisi (1610-1664)<sup>1</sup>. Pese a concernir a un número relativamente grande de obras de los mejores artistas italianos de los siglos XVI y XVII; pese a ser, las que todavía se conservan, piezas señeras de las colecciones que les dan acogida (el Museo del Prado, el Real Sitio de El Escorial y otras distinguidas pinacotecas europeas), y pese a existir, en lo que a su estudio se refiere, notorias lagunas por rellenar, pocos han sido, en realidad, los que se han acercado, en los últimos años y desde la historia del arte, al examen de su figura y de sus relaciones con España (más allá de repetir lo publicado hasta el momento o recoger algunos pequeños aportes). Las contribuciones —en cualquier caso, brillantes<sup>2</sup>— se han limitado a un episodio o a una obra concreta o han venido —por así decir— por caminos periféricos (caso del inventario de Medina de las Torres publicado en 2009 por Bouza, que sin advertirlo daba respuesta a los interrogantes planteados por Anselmi para la segunda de las entregas efectuadas por cuenta de Ludovisi)<sup>3</sup>. Una mirada en perspectiva al entero conjunto de las aportaciones realizadas en los últimos años, un examen cruzado y atento de la totalidad de los documentos conocidos (aun cuando permaneciesen inéditos), nos habría dado respuesta a más de un interrogante (incluso a cuestiones no directamente vinculadas con el del Piombino), abriendo a su vez nuevas vías a la investigación. Con todo y haber realizado un examen pretendidamente exhaustivo —del que este artículo es solo una síntesis—, siguen siendo muchas las incógnitas que rodean estos magníficos capítulos del coleccionismo en la corte de Felipe IV. Incógnitas que aumentan al considerar un nuevo

envío de presentes por cuenta del dadivoso príncipe, que en 1658 hacía llegar a Madrid (tras un periplo ciertamente sorprendente —condicionado por la peste— y que compartió con otras conocidas obras remitidas desde Roma hasta la capital, a saber: los tableros de pórfido del Salón de los Espejos del Alcázar y los bustos de emperadores, asimismo de pórfido, de su Galería del Mediodía) una remesa inédita de pinturas *tanto grandes como pequeñas*. Hallazgo este que obliga a examinar con afán minucioso el contenido de las entregas y de los envíos hasta ahora consignados, a reconsiderar los momentos en que pudieron llegar algunas de las obras que, se sabe o se sospecha, formaron parte de la fabulosa colección atesorada por el noble boloñés, y a poner en valor ciertos testimonios que, hasta hoy, sin un previo conocimiento de este singular episodio, habían sido desechados por la historiografía o sencillamente ignorados.

## Las donaciones de Niccolò Ludovisi<sup>4</sup>

*Las pinturas entregadas a Monterrey (1633-1638)*

Delimitado desde antiguo<sup>5</sup>, es quizá el más conocido y estudiado de todos los episodios, y su historia parece definitivamente esclarecida<sup>6</sup>. Incumbe a las dos celebradas *Bacanales* de Tiziano: la *Ofrenda a Venus* y la *Bacanal de los andrios*, que formarían parte de las complejas negociaciones que la familia Ludovisi estableció con la corte española —por mediación de sus representantes en Italia— para la concesión del principado del Piombino, pequeño enclave en la costa meridional de la Toscana de gran va-

lor estratégico<sup>7</sup>. Fue, en este caso, don Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey y a la sazón virrey de Nápoles, el principal actor involucrado. A él le fueron entregadas sendas pinturas en agosto de 1633<sup>8</sup>, custodiándolas en el Real Palacio de la capital partenopea durante los años que siguieron hasta el final de su mandato; allí las pudo contemplar y admirar el Domenichino<sup>9</sup>, al que Boschini atribuye, *entre suspiros y lágrimas dolientes*, palabras de pesar ante la inminente salida de las obras de Italia<sup>10</sup>. Y fue él, Monterrey, quien las entregaría en noviembre de 1638 al monarca, toda vez que había cesado en su cargo y retornado a España. Así lo corroboran dos conocidos testimonios: el del embajador inglés en Madrid Arthur Hompton, que en una carta de 5 de agosto de 1638 informaba a Londres de la llegada de las pinturas: «And the King w.th.in 12 moneth, hath gotten an incredible numb.r of ancient & of the best modern hands & over w.th the Conde of Monte Rey came the best of Italye, particulerly the Bacanalian of Titian...»<sup>11</sup>; y un *avviso* de finales de noviembre remitido a Florencia por el secretario de la embajada medicea Bernardo Monnani, que confirmaba la definitiva entrega al rey, por mediación de Olivares, de «alcuni quadri di pittura di gran valore, che haveva dati a S.E. il conte di Monterrey suo fratello di quelli che egli ha portato d'Italia in gran quantità; et furono molto accetti a S.M.ta che sen'intente, et dicono ve ne ha uno assai celebre di Tiziano»<sup>12</sup>.

La intervención de Monterrey<sup>13</sup> en las negociaciones fue fundamental para que Niccolò obtuviera, en marzo de 1634, la subinvestidura del Piombino. Aún quedaba para hacerla efectiva la ratificación del rey, comprometida por el conde para un plazo de seis meses<sup>14</sup>. No llegaría, sin embargo, hasta pasados diez años, y costaría al suplicante boloñés otras seis pinturas principales de su espléndida *quadreria*.

### *Las pinturas entregadas a Medina de las Torres (1640-1644)*

Tras el retorno de Monterrey a España en agosto de 1638, don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres y nuevo virrey de Nápoles, se convirtió en el principal interlocutor de Ludovisi ante la corte madrileña. En plena negociación sobre el Piombino, «[el duque] domandò a nome di S.M.tà 6 quadri di pittura ch'erano alla vigna di Roma, dicendomi che mi si pagarebbero pontualmente»<sup>15</sup>. Tras valorar la situación, Niccolò debió juzgar que no era conveniente vender estas *galanterías* ni mandar persona alguna a Madrid para que las presentase al rey, optando por una hábil estrategia diplomática que le haría estar a bien tanto

con el virrey (al que regalaría las pinturas y *daría el gusto* de entregarlas al monarca), como con el propio Felipe IV (al que el agente de la familia Ludovisi en Madrid, el abate Bernardini, *no perdería ocasión* de informar sobre el asunto). Así lo demuestra un elocuente pasaje de la correspondencia mantenida entre Ludovisi y Bernardini en diciembre de 1640<sup>16</sup>:

Che non era convenienza entrar mi a vendere queste galanterie [...] ni mandar persona aposta perché gli presentassi a S.M.tà [...] per dar gusto al S. Duca de Medina che vuol mandargli [...] tanto più che V.S. con la sua m.ta prudenza saprà rapresentar il merito delle finezze della mia casa e persona fatte verso il servitio di S.M.tà [...] L'incluse lettere presenterà V.S. al S. Conte Duca ch'haverà gusto di introdurla a parlar a S.M.tà sopra le pitture. So che V.S. non perderà l'occasione di motivar con generalità il desiderio chi ho di impiegar mi nel suo Real servitio [...].

Una arriesgada apuesta que, sea como fuere, supo jugar, y que vino a favorecer los intereses del boloñés, que en agosto de 1644 recibía de Felipe IV el definitivo refrendo a la investidura del Piombino.

No ha sido fácil para la historiografía individualizar los cuadros que formaron parte de esta entrega. Ya en 1967 la académica húngara Klara Garas, cruzando el inventario de la colección Ludovisi de 1633 con las relaciones de obras contenidas tanto en la *Memoria*, de Velázquez, como en la *Descripción*, del padre Santos, ambas coetáneas y referidas a la gran fábrica escurialense, conseguía identificar tres de las obras transferidas a Medina de las Torres<sup>17</sup>, a saber: el *Noli me tangere*, del Correggio<sup>18</sup>; la *Presentación en el Templo*, del Veronese, hoy desaparecida<sup>19</sup>, y la llamada *Madonna Aldobrandini*, de Tiziano<sup>20</sup>. Fueron sin embargo las sobresalientes investigaciones de la profesora italiana Alessandra Anselmi las que, a finales del pasado siglo, permitieron delimitar, en buena medida, el contenido de este lote. Confrontadas las órdenes de pago emitidas coetáneamente por la ejecución de copias de un pequeño número de pinturas de la colección Ludovisi (entre las que se hallaban las tres referidas por Garas), y la correspondencia mantenida por Niccolò y uno de sus agentes en Roma, el portugués Teodosio Henríquez, la profesora Anselmi<sup>21</sup> logró individualizar una cuarta obra entregada al virrey: la *Sagrada Familia del roble*, de Rafael (localizada en el inventario de la Vigna Ludovisi de 1633 y ya registrada en el del Alcázar de Madrid de 1666)<sup>22</sup>. En cuanto a los restantes dos cuadros que completarían la entrega a Medina de las



Figura 1.  
A partir de GIORGIONE-TIZIANO, *Venus dormida*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Torres, la profesora apuntaba a una segunda *tabla* de Rafael de difícil identificación (aun cuando a la misma se refería un elocuente pasaje de la correspondencia entre Ludovisi y Henríquez al que habremos de volver más adelante), y una sexta pintura todavía por dilucidar y que cabía *seleccionar* de entre las ya referidas en los mandamientos de pago: una *Venus*, de Tiziano<sup>23</sup>; una *Natividad*, del Veronese<sup>24</sup>, y *due quadri compagni* de Antonio Carracci, uno del *Martirio de san Dionisio* y otro del *Bautismo*<sup>25</sup>. Pese a la rica información que ponía en valor la investigadora italiana, resultaba ciertamente difícil la identificación de la última de las piezas, siendo así que la propia Anselmi no descartaba que la munificencia del príncipe hubiese ido más allá de las seis pinturas en un primer momento *solicitadas*<sup>26</sup>. Sin embargo, con ser muchas las incógnitas y los vacíos a propósito de las obras entregadas (incluso la fecha en que debió tener lugar el traspaso al monarca: presumiblemente, poco después del retorno a España de Medina de las Torres, esto es, en 1644), cotejando los inventarios conocidos de la Vigna Ludovisi y los conservados de los Reales Sitios, cabía determinar con casi toda certeza el sexto de los cuadros arribados: la *Venus dormida*, de Tiziano, una obra que ha llegado a nosotros a través de numerosas copias<sup>27</sup> (figura 1) y grabados, que es posible rastrear en todos los inventarios<sup>28</sup>, y que Pedro Beroqui ya había puesto tempranamente en relación con el príncipe Ludovisi<sup>29</sup>.

Finalmente, la solución a este enigma vendría con la publicación del inventario de la *guardarobba* de Medina de las Torres, publicado por Bouza en 2009. Fechado en 1641, este importante documento contenía el conjunto de las obras entregadas al virrey por Niccolò Ludovisi, circunstancia esta sin duda intuida por Bouza, que no obstante omitía su búsqueda y remitía a Anselmi. Una lectura atenta de las piezas asentadas hubiese revelado la presencia de cinco de las obras ya individuadas: las cuatro que era común referir<sup>30</sup> y la *Venus che dorme*, de Tiziano<sup>31</sup>. Solo quedaba pues localizar la sexta de las pinturas (si acaso eran seis las *galanterías* dadas al virrey): el desconocido cuadro de Rafael al que antes aludíamos.

Y es aquí que se impone el revelador pasaje de la correspondencia entre Teodosio Henríquez y Niccolò Ludovisi. En carta de 28 de abril de 1640, el agente portugués se dirigía al noble boloñés en los siguientes términos: «per buona fortuna s'è ammalato il Pittore che fa la *Madonna grande* di Raffaello [...] è forzoso far due casse, penso di mandare con la prima condotta li *quattro quadri, che sono in tela, et le due di Raffaello* anderanno poi, da per se nella seguente settimana»<sup>32</sup>. Además de fijar positivamente en seis el número de las pinturas a enviar, del fragmento podían colegirse dos aspectos importantes: si, por un lado, la llamada a una *madonna grande* hacía conjeturar la existencia de una segunda de menores dimensiones, por otro,

la delimitación de una remesa de *quadri che sono in tela* hacía presuponer la existencia de una segunda partida (la de las obras de Rafael) para piezas en diferente soporte: *tablas* (caso de la *Sagrada Familia del roble*). Y dado que la carta de Henríquez advierte del inminente envío a Medina de las Torres de dos *tablas* de Rafael, y que todas las restantes pinturas que formaron parte de este lote se documentan en la ya referida *guardarobba* del duque, parecía lógico pensar que la segunda de aquellas *madonnas* (la de menores dimensiones) estuviese igualmente contenida en la recámara y con inequívoca atribución al maestro de Urbino. Solo tres pinturas del artista se contaban en el inventario de 1641, a saber: la ya referida *Sagrada Familia del roble* (n.º 4), la *Virgen del pez* (n.º 2), preciada rapiña del virrey durante su estancia en Nápoles, y una tercera tabla (n.º 3) descrita generosamente del modo que sigue: «Un quadro in tauola co'una Madonna, Giesu, e San Giovanni e S. Gioseppe col zaino in collo, e detto in un bosco co'cornice d'oro lauorata di palmi quattro e mezzo alto e tre e mezzo largo [100 x 78] di mano di detto Rafaele»<sup>33</sup>. Bouza especuló con que, tras esta descripción, pudiera esconderse la *Sagrada Familia con san Juanito* del Museo de Prado. Sin embargo, este asiento más que remitir al cuadro de la pinacoteca madrileña, lo hace, y con cierta precisión, a otra pintura tradicionalmente adscrita a Rafael y hoy de autoría compartida con Gianfrancesco Penni, a saber: la bellísima *Madonna del Passeggio* de la National Gallery de Edimburgo (figura 2). Sus dimensiones, los personajes representados (con el muy significativo detalle del fardo cargado por san José), el escenario; todo a priori parece coincidir. Y si esta información no fuese suficiente, aún puede completarse con la extraída de una segunda fuente: el inventario levantado a la muerte del príncipe Ludovisi († 1664), que recoge entre sus asientos —como resultaba previsible— las copias realizadas entre 1639 y 1640. Pese a ser un documento que en pocos casos refiere las autorías y que jamás distingue entre originales y copias, y pese a ser numerosísimas las Sagradas Familias inventariadas (y de difícil, cuando no imposible, singularización), son las peculiaridades iconográficas de esta tabla rafaelesca —amén de sus dimensiones— las que nos permiten identificar el asiento relativo a la copia: «Un quadro d'una Madonna in piedi col figliolo, e S. Giovannino, che s'abbracciano con S. Gioseppe, che porta un fagotto in spalla con un paese di p.mi 4 in circa, cornice dorata con fondo bianco rabescato d'oro»<sup>34</sup>. A la luz de esta descripción, que recoge detalles tan singulares como la disposición en pie de la Virgen o el hato que carga sobre sus espaldas san José, la



Figura 2.  
RAFAEL y PENNI, *Madonna del Passeggio*, h. 1516, Edimburgo, National Galleries of Scotland.

identificación con la *Madonna del Passeggio* nos resulta inequívoca.

El conjunto de los datos hasta ahora revelados vendría asimismo avalado por las posteriores investigaciones de las italianas Caramanna y Menegatti, que en 2013 daban a conocer un fideicomiso establecido en 1630 por el cardenal Ludovico Ludovisi sobre una parte de los bienes que había de heredar Niccolò y que concernía precisamente a siete de las ocho pinturas hasta ahora entregadas a los virreyes españoles (todas, salvo la *Sagrada Familia del roble*, de Rafael)<sup>35</sup>. Quiso el prelado proteger una parte valiosísima del rico patrimonio velozmente atesorado por los Ludovisi, ligando *perpetuamente a su Casa y Familia* siete de sus mejores pinturas (entre las que se contaban la *Venus dormida*, de Tiziano, adquirida con la compra del feudo y de las posesiones de Zagarolo a Pier Francesco Colonna, y la *Madonna del Passeggio*, de conocida procedencia *aldobrandina*), huelga decir que sin éxito.

Las brumas en torno a este particular capítulo del coleccionismo en la corte de Felipe IV parecen por fin disiparse. Y no solo estas; también las que velaban la historia de esta última obra, la *Madonna del Passeggio*, que apenas había dejado trazas en la documentación española, siendo así que solo unos años después, en 1656 (esto es, diez años antes de que se levantase un nuevo inventario del Alcázar), aparecía consignada en las colecciones de Cristina de Suecia<sup>36</sup>, una vertiginosa mudanza que amenazaba con hacer olvidar su breve paso por España, aun cuando un inventario subsiguiente, el levantado en el palacio de la reina en Roma en 1662, la ponía nuevamente en relación directa con Felipe IV. Así decía su asiento: «Una Madonna con Cristo Bambino S. Giovanni, e S. Giuseppe in tavola [...] alta palmi quattro, e mezza, e Larga palmi tre e Mezzo [...]. Di Raffael d'Urbino Donato a S.M. dal Re di Spagna»<sup>37</sup>. Pese a la explícita referencia, la historiografía ponía en cuarentena este último dato en tanto no se pudiera verificar su pasada posesión. Hoy, a la luz de estas pesquisas, nos parece incluso posible precisar el momento en que tuvo lugar la entrega: a finales de 1654. Así nos lo hace saber una carta remitida a la corte florentina por Ludovico Incontri, embajador mediceo en Madrid, de 19 de septiembre de 1654: «La regina Cristiana di Svezia ha dato avviso a queste Mta del suo arrivo in Fiandra [...] Ha ancor chiesto al Re una Madonna di mano di Raffaello e SM di due che ne teneva le invia la piu bella accompagnando il regalo con 30 cavalli dei piu stimati che siano nelle sue stalle»<sup>38</sup>.

*Las pinturas entregadas por Giuseppe Ciantes (1657-1658): Los pórfidos de Terranova (1657)*

Con el transcurrir de los años, los vínculos entre el ya príncipe del Piombino y la Corona española fueron afianzándose. La probada fidelidad de Niccolò a la monarquía hispana (que llegó a costarle, al menos temporalmente y como es bien sabido, el favor de su pariente, el papa Inocencio X)<sup>39</sup>, la defensa leal y constante de sus intereses en Italia (que favoreció política, económica y militarmente) y la prodigalidad con que habitualmente se condujo con el rey y sus representantes<sup>40</sup>, habrían de tener pronta recompensa. Y es, en este punto particular, que se impone la entrega de presentes como parte de una práctica largamente extendida, que tiene por objeto principal cultivar lazos de fidelidad y generar relaciones de mutua obligación y dependencia.

En efecto, todas las etapas del *cursus honorum* del príncipe en la corte española aparecen jalonadas por regalos artísticos; muestras in-

dudablemente sinceras del afecto de este por el monarca, pero que no ocultan —y a nadie escapa— un interés personal o una intencionalidad marcadamente política. El final de la década de 1650 fue un período especialmente activo en el discursar político de Ludovisi, fructífero en mercedes y nombramientos, y, en correspondencia, rico en dádivas y presentes para el rey. La primera de aquellas *dignidades* llegaría hacia finales de 1656<sup>41</sup>: Felipe IV otorgaba a Niccolò la más alta distinción concedida por la monarquía habsbúrgica, la orden del Toisón de Oro; noticia que el boloñés recibía en Roma por boca del embajador español don Diego de Aragón y Mendoza, duque de Terranova<sup>42</sup>. Fue entonces —toda vez que Inocencio X había muerto e iniciaba Alejandro VII su tenso apostolado— que Ludovisi debió columbrar la idea de hacer llegar al monarca, en justo agradecimiento y a objeto de relanzar su carrera política, un rico presente... y sabiendo de la pasión artística del Cuarto Felipe (que tantas obras maestras le costase en el pasado) y de la todavía activa operación para conseguir en tierras de Italia reputadas piezas con que adornar sus palacios<sup>43</sup>, qué mejor que uno de gran valor y al mínimo coste en tanto que extraído de sus fabulosas colecciones. Una idea a la que en absoluto sería ajeno Terranova, que abonaría y a la que probablemente ayudaría a dar forma en los pocos meses que aún mediarían hasta su retorno. Y es aquí que cabe referir un primer documento del Consejo de Aragón, fechado en enero de 1658, y que informa no solo del envío de nuevos cuadros por cuenta del príncipe, sino también de su relación próxima con Terranova<sup>44</sup>:

Señor. El Obispo de Marsico ha dado mem. en este Cons.o en q. refiere que ha venido de Roma, y trahe algunos quadros grandes, y pequeños p.a V. Mag.d y la Rey.a Nra. S.ra de orden del Príncipe Ludovisio, y que están en Barcelona junto con la ropa del Duque de Terranova, donde los han limpiado con toda diligencia. Y que habiendo V.Mag.d ordenado, que pueda venir la ropa del Duque, supp.a a V.Mag.d se sirva mandar, que en los puertos de Cataluña, y Aragón no sean maltratados los quadros, ni se lleven derechos por ser p.a V.Mag.d. Al Cons.o ha parecido reportar a V.Mag.d lo q. refiere el Obispo, y que siendo assí, que vienen para V.Mag.d estos quadros, se sirva V.Mag.d de mandar firmar los despachos incluso p.a Catal.a y Aragón, que se han hecho en la forma que se acostumbra para cosas que son, o, vienen para V.Mag.d y la Rey.a Nra. S.ra con que se podrán entregar al Obispo. V.Mag.d mandará lo q. fuere servido. M.d a 26 de en.o 1658. [En el resumen, de mano del rey:] Está bien y van firmados. [Rúbrica]

Amén de las obras que entonces debieron llegar, varios son los interrogantes que nos plantea la lectura de este documento. En primer lugar, respecto a la identidad del procurador o agente que actúa por cuenta del munificentísimo Ludovisi, y que no es, como así podría creerse, el entonces titular de la silla de Marsico<sup>45</sup>, Angelo Pineri, sino su obispo emérito, Giuseppe Maria Ciantes. Así lo hace saber la carta que con fecha de 15 de agosto de 1657 remite en su creencia desde Roma el cardenal Albergati-Ludovisi a don Luis Méndez de Haro, y del que se dice «viene a cotesta corte per interessi del Sr. Principe di Venosa mio fratello»<sup>46</sup>.

Hijo del senador romano Orazio Ciantes y nieto de la célebre beata Ludovica Albertoni, nada se sabía hasta el momento del paso por nuestro país de este relevante intelectual dominico. Amigo de Caramuel, traductor del hebreo, apasionado de la especulación cabalística y autor de varias controvertidas obras teológicas, se conoce que contó con el favor de Urbano VIII, que en 1626 lo nombró *Predicatore degli Ebrei in Roma*. Elevado al solio episcopal en 1640, cesó voluntariamente de su cargo en 1656, quedando con el título de emérito<sup>47</sup>. Arribado a España apenas un año después —como ahora referiremos—, debió permanecer en la corte, al menos hasta 1661, fecha en la que hacía llegar al rey, siempre en nombre de Ludovisi, diversas súplicas y memoriales<sup>48</sup>.

Otro de los interrogantes planteados por el texto concierne a la estancia de los cuadros en Barcelona, de los que se dice que permanecen en la ciudad junto con la ropa de Terranova, apostillando un poco menos que sorprendente: «donde los han limpiado con toda diligencia». Sabemos por Barrionuevo que, a mediados de julio de 1657, el duque esperaba en Civitavecchia la llegada de «una galera y dos bajeles de Nápoles en que venir a España y embarcar su ropa»; también que no arribó a Madrid hasta primeros de noviembre de 1657, y que cuando lo hizo fue «muy a la ligera [...] ropa, habiéndose dejado en Zaragoza la que traía»<sup>49</sup>.

¿A qué se debió esta demora? ¿Qué sucedió con su ropa? ¿Por qué Terranova no retornó a Madrid con la misma? ¿Por qué se encontraba una parte en Zaragoza —como afirma Barrionuevo— y otra en Barcelona —como informa el documento del Consejo de Aragón—?

La solución a este pequeño enigma se halla en una circunstancia tan imperativa como insólita: la tan temida peste, que a la sazón volvía a azotar algunas regiones de Italia (en especial, Génova, donde hacía estragos), y de la que se tenía noticia en Madrid a mediados de aquel año, viniendo a coincidir con la partida de Terranova y Ciantes de Italia. De inmediato,

ordenaba el rey que no se admitiese en los puertos de España «plática ni comercio alguno así de Genova, como de las demás partes de Italia [...] y que se pongan graves penas, y se executen en los transgresores, según la forma que está dada, pues ninguna vig[ilanc]ia sobra por exacta que sea p.a asegurar y resguardar lo [que] tanto inporta. En Buenr.o a 9 de julio de 1657»<sup>50</sup>.

El 26 de agosto, la flota que conducía a Terranova y Ciantes a Barcelona se hallaba a solo cinco leguas de la ciudad. Raudo, el virrey de Cataluña enviaba consulta al rey para saber cómo se había de obrar en relación con el duque y su ropa. La respuesta de Madrid nada decía a propósito de la persona del duque, pero sí de las que lo acompañaban, que debían cumplir la cuarentena en lugar distante del puerto, enviando lo que fuese necesario a su sustento y quemando los vestidos y las prendas blancas que trajeren consigo, y del resto de la ropa, que no debía desembarcarse hasta que no se tomara la resolución oportuna, lo que se haría en breve<sup>51</sup>. Sea como fuere, no debió quedar en cuarentena el propio Terranova, que el 5 de septiembre recibía el besamanos de las autoridades locales y que cuatro días más tarde devolvía la visita a la Generalitat acompañado de otros muchos caballeros<sup>52</sup>.

No volvemos a tener noticia del duque y su ropa hasta finales de octubre, cuando el Consejo de Aragón informaba al rey de la llegada de aquel a Zaragoza. Y es aquí que se nos revelan algunos de los aspectos más interesantes —desde el punto de vista de la historia del arte— de este particular episodio<sup>53</sup>:

Señor. El Virrey de Aragón [...] escribe que el Duque de Terranova había llegado a Çaragoça a 15 [de octubre] y que habiéndole avisado de la Real orden de V.M. [...] se ha conformado con tanto rendimiento a la disposición de V.M. que siendo tan limitada la ropa que traya, que no excedía de la necesaria para el continuo [...] de su persona y cama y de los criados que le asisten aún, [h]a dejado de esta la mayor parte, y que le ha dicho *que en su seguimiento venían unos carros con unos pórfidos para V.M. y que por ser alaxas, que no pueden padeçer infección, y con estar ya lavados, y perfumados por los Ministros de Barcelona con summo cuydado se detendrán en Çaragoça hasta que V.M. resuelva lo que más fuere servido* así en esto, como en la ropa que queda de sus criados [...] V.M. mandará lo que fuere servido. Madrid a 29 de oct.e 1657. [Y en el marginal, la respuesta del monarca:] Dese licencia p.a que lo sigan estos pórfidos habiéndose lavado, y también los criados del Duque habiendo hecho la quarentena y mudado bestidos y



Figura 3.  
Busto del emperador Otón, Madrid, Palacio Real.

dejando los que trayan y la demás ropa por aora en Barcelona y Zaragoza asta que se traiga de Barcelona declaración de aquellos médicos del modo t[iem]po y forma de la purificación de dha. ropa, con la distinción que la peden los médicos de la Cámara con el parecer incluso [...] y de lo que se respondiere se me dará q.ta.

Y de un modo similar se pronunciaban los médicos de cámara del rey, que el 10 de noviembre emitían su parecer, autorizando la llegada a Madrid de los criados y los pórfidos, «que por ser materia densa que dificultosamente admite el contagio y se puede expurgar con lavados hecha esta diligencia podrán entrar en la corte y en *palacio*»; no así con la demás ropa del duque y familia, que habría de esperar en tanto no se remitiese declaración sobre el proceder en su purificación<sup>54</sup>. Solo a finales de diciembre, y ya con la fe de sanidad, se permitía la entrada en la corte de los restantes bienes de Terranova<sup>55</sup>.

Aun cuando es poca la información que sobre estos pórfidos nos proporciona la documentación relativa a su llegada, cuarentena y

travesía por los reinos de España, hoy, gracias a las cuentas de la embajada de Terranova, felizmente publicadas por García Cueto, podemos proceder a su precisa identificación: los bufetes de pórfido con molduras de bronce dorado que amueblarían el Salón de los Espejos del Alcázar y los doce bustos de emperadores de igual materia que probablemente adornarían la Galería del Mediodía (figura 3). Así decían los asientos relativos a estas piezas<sup>56</sup>:

Más gasté en comprar unos *pórfidos de que se hicieron unos bufetes para S.M. y algunos dellos ban guarnecidos con franxas de cobre dorado y en comprar unas caveças de emperadores de la misma piedra* en encaxar todo esto y en el carruaxe asta Civitaviexa cinco mil escudos.

Más pagué en Barcelona para *perfumarlos y bolveros a encaxar* cien escudos.

Más en *carruaxe de Barcelona a Madrid* habiendo pesado todo seiscientos ochenta y dos arrovas y media a quince reales de plata cada arrova diez mil y ducientos y treinta y siete reales y medio de plata.

Más pagué de la *detención de dicho carruaxe en Çaragoza* a donde no le quisieron dexar pasar asta tener orden de S.M. ducientos escudos.

Pese a proceder a su efectiva individuación, el investigador granadino creyó, no sin razón, anterior este envío (las cuentas no precisaban las fechas de lo consignado y tradicionalmente se había considerado 1655 el momento del arribo de estas suntuosas piezas)<sup>57</sup>, juzgando además la particular circunstancia del *perfumado y reencajado* de los pórfidos producto del deterioro sufrido durante su traslado a España. Ahora conocemos que este valioso conjunto no llegó a palacio hasta finales de 1657 y que su lavado o perfumado se debió a la temible peste.

Con todo, es poco lo que sabemos del contenido del nuevo envío del príncipe Ludovisi, y la documentación tampoco parece venir en nuestra ayuda. Creemos, sin embargo, poder identificar, en base al examen cruzado de los inventarios de la Vigna Ludovisi, uno de los cuadros que sí habrían formado parte del mismo: el *Caballero del reloj*, de Tiziano (figura 4), pintura tradicionalmente vinculada al lote de Medina de las Torres y que recientemente había sido reubicada<sup>58</sup> en el último de los lotes transferidos (el legado por disposición testamentaria y al que más tarde nos habremos de referir), y que, a la luz de este flamante regalo, bien podría descartarse de aquel (en tanto no se registra en el inventario levantado a la muerte de Niccolò, cosa que sí ocurre con las restantes pinturas trans-

mitidas; y por cuanto aparece tempranamente consignado en los inventarios del Alcázar, lo que no sucede con las demás piezas que tuvieron ese mismo destino)<sup>59</sup>.

Por otra parte, conviene traer a colación una referencia que si bien generalmente ignorada, sea por no acomodarse a los envíos y a las entregas hasta la fecha consignados, sea por no adecuarse a las atribuciones recogidas en los inventarios de la Vigna Ludovisi (que en no pocos casos desconocen o yerran las autorías), se refiere al Domenichino y ciertos paisajes que, habiendo pertenecido a la colección del príncipe, arribaron a España en fecha próxima al lote ahora documentado. Así lo refiere el pintor y biógrafo romano Giovan Battista Passeri, allegado del propio Zampieri en sus *Vite de pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*: «dipinse anche per lo medesimo Card. Ludovisi alcuni paesi a olio in tele assai di buona maniera; ma perche questi sono andati in Spagna, è superfluo il parlarne, ancorchè siano stati molto tempo, cioè fin al Pontificato d'Innocenzo X. nella villa Ludovisi sul Monte Pincio»<sup>60</sup>, lo que casi vendría a coincidir temporalmente con el presente envío de pinturas. No obstante, es común considerar un error del biógrafo la referencia a España (cuando en realidad debiera remitirse a Francia); error que no deja de sorprender en persona tan bien informada en lo relativo al boloñés. Es cierto que los inventarios de 1623 y 1633 refieren solamente cuatro paisajes de mano de Zampieri<sup>61</sup> (amén de otros pocos de sus colaboradores Viola y Bril, y una pequeña multitud de *paisés* anónimos), de los que tres tomaron con seguridad el camino francés. Ahora bien, ni lo fueron todos, ni los que marcharon (a excepción del *Paisaje con la Huida a Egipto*, vendido a Mazarino en 1646) lo hicieron en fecha que pueda llevar a equívoco (siendo, como es, en exceso próxima a la redacción del texto): 1669, para los dos *paysages* que tenían por motivo figurativo a Hércules<sup>62</sup>, y que junto con el *Triunfo del Amor*, obrado por el pintor boloñés en colaboración con Shegers, fueron adquiridos para el ministro Colbert en la sonada venta de bienes organizada por el hijo y heredero de Niccolò<sup>63</sup>. Por lo demás, nada excluye que entre 1633 y 1657 Ludovisi se hubiera hecho con otros paisajes del Domenichino.

Sea como fuere, habrán de ser futuras investigaciones las que determinen el contenido exacto de este preciado envío; un envío que, sin duda, vino a cumplir las expectativas del príncipe, que en febrero de 1658 recibía en Roma el collar de la Orden del Toisón<sup>64</sup>, y al que apenas un año más tarde se le concedía una nueva y más crecida merced: el gobierno del Virreinato de Aragón<sup>65</sup>.



Figura 4.  
TIZIANO, *Caballero del reloj*, h. 1550, Madrid, Museo del Prado.

#### *Los presentes obrados por Bernini (1661-¿?)*

En 2005, García Cueto<sup>66</sup> daba a conocer el extraordinario presente que Ludovisi, ya virrey de Aragón, proyectaba —en julio de 1661— hacer llegar al rey para agradecer un nuevo nombramiento, el de general de las galeras de Cerdeña<sup>67</sup>, y favorecer sus aspiraciones al gobierno de la isla (a la sazón, el Consejo de Aragón proponía al monarca sujetos para cubrir la plaza de virrey)<sup>68</sup>: «per il Rè un Cavallo d'oro con la statua di S.M. di altezza in tutto d'un braccio, manifattura del Bernino, et per la regina uno stipo grande in cristallo fatto à punti di diamanti di disegno del medesimo, et questo pieno di galanterie degne della M.tà S.»<sup>69</sup>. No habiendo constancia del arribo a España de tan fabulosas piezas (que sin duda hubiesen dejado trazas en la documentación; y toda vez que se juzgan en un punto avanzado de su ejecución), cabe especular —como así lo hacía Cueto— con «que tal vez no llegaron nunca a manos regias». Son infinitas las conjeturas que cabe hacer en este sentido. Quizá las razones para esta contingencia haya que buscarlas en la conveniencia políti-

co-artística del presente (en plena *guerra de las estatuas* en Roma y con un Bernini trabajando casi secretamente para los monarcas español y francés)<sup>70</sup>, en un simple retraso en su ejecución (conocido el natural obsesivo del Caballero) o en una renuncia expresa o deliberada del propio príncipe, que no solo vería insatisfechas sus más inmediatas pretensiones (el marqués de Viana era entretanto designado virrey de Cerdeña)<sup>71</sup>, sino que también habría de padecer una general desatención de su persona y de sus intereses por parte de la Corona. Así nos lo hacen pensar tanto las constantes súplicas elevadas al monarca para que se proceda al efectivo pago de su salario como virrey de Aragón (una y otra vez reasignado a diferentes instancias —ante la general carestía, y toda vez que las arcas del virreinato se hallan extenuadas—, e invariablemente excusada su cobranza)<sup>72</sup>, como los reproches, escondidos en lamentos, que fácilmente se perciben tras algunos de los memoriales presentados en demanda del virreinato de Cerdeña<sup>73</sup>:

[...] Con que sin mirar a las conveniencias de su familia, y de su casa, el gasto, y intereses, lo dexó todo, contra el sentir casi de todos, queriendo manifestar a toda Italia la prompta obediencia que se deue a sus Reales órdenes. Y porque dicho privilegio de Salerno no tuuo efecto alguno, dio V.M. nuevas órdenes [...] para que arbitrassen, y propusiessem modo[s] con que remunerar al Príncipe con merced equivalente. Lo qual también ha insinuado V.M. claramente en cartas que ha sido seruido de escriuir al dicho Príncipe, y al Cardenal Ludouisio su primo, en las quales ofrecía [...] remunerar con merced aún mayor, y de más vtilidad que la del Estado de Salerno. [...] no dexa de causar grande admiración en toda Italia que vn Príncipe de tan grandes seruicios, en más de veinte años de pretensiones, y súplicas [...] no aya conseguido ninguna merced efectiua de vtilidad de su Real mano [...] Y auiendo suplicado el Obispo de Marsico en su nombre tres años ha la futura sucesión del Gobierno de Çardeña le fue respondido, que quando sucediera el caso de su vacación entonces se tendría grande cuidado de la persona del Príncipe, y entendiendo aora q. está por vacar, suplica a V.M. le honre al dicho Príncipe del dicho gobierno de Çardeña.

Solo a mediados de 1662, y tras excusar Viana el ejercicio de su cargo, le fue concedido a Niccolò el puesto de virrey y capitán general de Cerdeña, si bien «con condizioni inferiore alle solite godessi dalli altri Viceré»<sup>74</sup>.

Sea lo que fuere que aconteciese, no parece probable que las obras de Bernini abandonasen

Roma. Y si en efecto no fue así, existe un documento al que —dado su carácter y la vecindad temporal con la noticia de este formidable presente— cabe remitirse: los inventarios levantados a la muerte de Ludovisi. Y es aquí que, entre las muchas piezas consignadas en la *guardarropa* de la Vigna, se localiza la que sigue: «una statua del Ré di Spagna di metallo á cavallo in un cavallo di metallo dorato, che sopra posa un piedestallo di pietra mischia di colore rosso e bianco scorniciato di metallo dorato, che si apre, e vi sono dentro repostiri o tiratorini»<sup>75</sup>, descripción que complementa la entrada registrada en el *catálogo* de los bienes puestos a la venta por su heredero en 1669, y en la que se refiere: «Il re de Spagna a cavallo, di metallo, commesso di diaspro fiorito (alt. p.mi 3 1/3, long. p.mi 2 1/6, larg. p.mi 7/12. Il metallo tutto dorato)»<sup>76</sup>. Y dada la excepcionalidad de los retratos ecuestres del monarca y las analogías entre las piezas descritas<sup>77</sup>, amén de su inequívoca vinculación, todo parece apuntar a una misma obra. Poco podemos decir, sin embargo, del bargueño de cristal tallado a punta de diamante que sería para la reina, pieza que se nos hace difícil —cuando no imposible— distinguir de entre las muchas y similares generosamente descritas en los inventarios *post mortem* del príncipe. Con todo, sí podemos avanzar algo sobre el hipotético destino de la estatuilla: sería presumiblemente vendida en 1670, «con tutti li metalli e figure [...] che stavano nel palazzo della Villa Pinciana», a un desconocido Carlo Gherardi, probable testaferro de alguno de los importantes compradores que afluyeron a la venta de los bienes atesorados por la familia Ludovisi<sup>78</sup>.

#### *Las pinturas legadas por Niccolò (1664-1665)*

Niccolò moría el 25 de diciembre de 1664, tras once días de enfermedad y apenas transcurridos dos años y medio de su llegada a Cerdeña<sup>79</sup>. No debía confiar demasiado en la futura suerte de su díscolo vástago (y sí en la vieja práctica del presente diplomático), cuando por disposición testamentaria ligó el porvenir de su primogénito a la protección de Felipe IV, a quien en obsequiosa correspondencia dejaba seis de sus mejores cuadros, entre otros, el *retrato del emperador Solimán*, de Tiziano<sup>80</sup>:

Ítem ordeno y mando que así mismo seguida mi muerte se despache a Su Mag.d (dios le guarde) un criado mío dándole la cuenta della, y las devidas gracias por las honras y favores, que siempre he recibido de su Real Clemencia supplicándole con el rendimiento debido se serva de continuarlas en el duque de Zagarolo mi hijo y en mi casa como lo es-



Figura 5.  
Giovanni Battista FALDA, *Veduta del Giardino del Principe del Piombino*, 1683.

pero de su piedad, y este criado llevará a entregar el tusón d'oro y en señal de obsequio dexo a Su Magestad seis quadros y adereços de los que están en la Vigna de Roma, y porque entiendo que son mas de gusto suyo las pinturas de Tiziano quiero sean de su mano, y uno de ellos sea el Retrato de Solimán emperador de los Turcos, y quando los de la Vigna de Roma no se juzgaran a propósito se tomarán de otra parte a este effetto.

El rey no tardó en prevenir lo necesario para hacer efectivo este legado. Y es así que, en los primeros días de mayo de 1665<sup>81</sup>, el entonces embajador español en Roma, don Pedro Antonio de Aragón, rendía, en compañía del cardenal Albergati-Ludovisi, la pertinente visita a la fastuosa villa de la familia sobre el Monte Pincio (figura 5). En asistencia del embajador acudía el reputado pintor Giacinto Brandi, al que Aragón había «persuaso con promesse generose a portarse alla corte del Re Cattolico»<sup>82</sup>.

Una vez más, no resulta fácil determinar cuáles fueron las obras que formaron parte de esta postrera donación. Y la duda surge ya a propósito de la única pintura referida, el desaparecido *retrato de Solimán*, de Tiziano<sup>83</sup>, del que apenas se conservan evidencias que lo vinculen positivamente a nuestro país. El cuadro no aparece recogido en el inventario del Alcázar de 1666 (y tampoco en posteriores inventarios de los Reales Sitios)<sup>84</sup>. Sea como fuere, creemos que sí de-

bió llegar entonces a Madrid<sup>85</sup>, y desde luego se nos antoja poco probable que el rey perdiese la oportunidad de adquirir obra tan preciada y de artista tan de su gusto. Así nos lo hace pensar el testimonio de dos de los miembros de la conocida expedición que trajo por tierras españolas a Cosimo de Medici a finales de 1668: el diplomático Lorenzo Magalotti y el médico Giovanni Battista Gornia. Si bien no pudieron recorrer por entero las habitaciones del Alcázar (el cuarto de la reina Mariana de Austria se encontraba por entonces de luto y el del rey, en obras), tanto uno (llamado a realizar la crónica oficial del viaje), como otro (que toma para sí, en una suerte de diario, notas de cuanto vive y conoce durante aquella jornada) refieren entre lo más destacado de la colección real —sin especificación de lugar, aunque dentro de las estancias magníficamente alhajadas del ala meridional— un «retrato bellissimo de un embajador turco también de Tiziano»<sup>86</sup>. Pese al evidente error en la identificación del efigiado, parece razonable pensar —y dadas sus *exóticas* particularidades— que se tratase de la misma pintura.

Desconocemos, en cualquier caso, qué fue de aquella extraordinaria obra, que, desde luego, no debió permanecer por mucho tiempo en España. Solo cabe especular que fuese asimismo regalada por Carlos II o, lo que nos parece más verosímil, por su *obsequiosa* esposa Mariana de Neoburgo, algo que difícilmente nos habría de extrañar habida cuenta de la *liberalidad* que mostró en otros conocidos casos<sup>87</sup>.



Figura 6.  
Jacopo BASSANO, *La fragua de Vulcano*, h. 1577, Madrid, Museo del Prado.

En cuanto a las restantes pinturas, las últimas investigaciones publicadas (que han traído consigo algún feliz descubrimiento)<sup>88</sup> y el siempre necesario examen cruzado de las fuentes (para el que partimos no solo del inventario levantado a la muerte del príncipe, sino también de las observaciones del *scrittore* y reputado *cicerone* Fioravante Martinelli, que tuvo la oportunidad de visitar la Villa Ludovisi en octubre de 1662<sup>89</sup>, dejando registro de las mejores pinturas que entonces colgaban de sus paredes), nos han permitido identificar, con un alto grado de certidumbre, algunas de las magníficas obras que fueron parte de este lote, a saber: *Susana y los viejos*<sup>90</sup> y *Lot y sus hijas*<sup>91</sup>, del Guercino; *La conversión de Saúl*, de Guido Reni<sup>92</sup>, y *La fragua de Vulcano*, de Jacopo Bassano (figura 6). Pocas dudas parecen plantear las tres primeras pinturas, que tuvieron por destino común El Escorial —donde todavía hoy se conservan— y que en fecha reciente han sido objeto del exhaustivo examen en relación con este episodio de Redín Michaus<sup>93</sup>. En cuanto a *La fragua*, del Bassano, los asientos que refieren esta pintura en los distintos inventarios de la Villa Ludovisi vienen plenamente a coincidir con los del cuadro de vastas dimensiones que hoy se conserva en el Prado y que tuvo por primera ubicación el Salón de los Espejos del Alcázar<sup>94</sup>, hipótesis ya aventurada por Garas y apuntalada

en fecha reciente por Caramanna<sup>95</sup>. Especialmente elocuente se nos presenta la descripción del mismo contenida en el inventario *post mortem* de Ludovisi, que menciona: «Un quadro grande, che figura la Bottegha di Vulcano con Venere et un Cane, et altri che lavarano con diverse sorti di rami e ferri, alto p.mi 11, e largo 17 in circa, cornice tuta dorata mano del Bassano»<sup>96</sup>. Sus peculiaridades iconográficas (que lo alejan de otras variantes del tema ejecutadas por el artista o su taller) y sus formidables dimensiones (que lo distinguen de otras réplicas menores) abonan sin duda esta propuesta.

Más dificultades ofrece, sin embargo, la identificación del último de los cuadros de este lote, para el que se ha apuntado, siguiendo una vez más a Garas, a una desaparecida *Judit con la cabeza de Holofernes*, de Reni; pintura que podría corresponderse con la de idéntico tema inventariada en el Alcázar en 1686 «de mano de Guydo Bolones, que por estar muy maltratada la mando Su Mag.d copiar, y la copia está manchada Junto con la original, y no está acuada»<sup>97</sup>. Los problemas derivan de la existencia de un gran número de réplicas y versiones de este popular tema atribuidas o derivadas del Divino boloñés, caso de la que hoy se conserva en la colección Sedlmayer de Ginebra (de supuesta proveniencia española) y de la que también

hay copia en el Prado de mano de Carreño (sin duda, la misma a que se refiere el inventario real). Hoy sabemos que la pintura ginebrina, autógrafa de Reni, salió de la *quadreria* del cardenal Rospigliosi (como certifica la presencia en el reverso de su *stemma*), y de ningún modo puede confundirse con la que fue de Ludovisi<sup>98</sup>; además, su presunto pasado español (sería presentada al monarca durante la legacía en Madrid de Rospigliosi) la hace, casi de un modo natural, el original de la pintura de Carreño, siendo estas probablemente las dos a que se refería el citado inventario del Alcázar. Con todo, tampoco existe evidencia documental —hasta donde conocemos— de que fuera entregada por Rospigliosi a Felipe IV<sup>99</sup>. Y si no fue esta, nada excluiría que fuese la de Ludovisi el original del que partiese Carreño<sup>100</sup>.

Por otro lado, también podría ser el antedicho *Caballero del reloj*, de Tiziano, y aunque las objeciones que ya hicimos al respecto nos hacen pensar en una probable adscripción al lote del obispo de Marsico, tampoco cabe descartar que se halle oculta tras alguno de los muchos asientos de exigua descripción y casi imposible identificación del inventario *post mortem* de Niccolò (y su temprana presencia en los inventarios españoles —desde 1666— siempre estaría temporalmente validada).

Se ha especulado asimismo con la transferencia de otras pinturas con motivo de este u otros capítulos de las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y el rey Felipe IV, si bien

por el momento no parecen ir más allá de meras conjeturas, y deberán aguardar, para su justa consideración, evidencias más sólidas o el oportuno refrendo documental.

Sea como fuere, los cuadros legados por Ludovisi y tan prontamente escogidos por Pedro Antonio de Aragón y Giacinto Brandi, debieron ser enviados con idéntica celeridad, vía Nápoles, a España. Apenas dos meses después de la visita de estos a la Vigna, el rey cursaba la cédula que permitía el paso franco de «dos cajas de Pinturas para mi servicio, que ha de recibir en Barç.na el capitán Jacome Antonio Gaçanco, y encaminarlas a esta Corte a manos de Don Luis de oianguen, y así mando que [...] se dejen pasar libremente las dos cajas referidas, sin reconocerlas, abrirlas ni llegar a ellas [...] En Buen Retiro a 14 de julio de 1665»<sup>101</sup>.

Con la llegada a Madrid de esta postrera remesa concluimos el examen de las donaciones realizadas por el príncipe Ludovisi a Felipe IV. Son muchas las piezas que aún faltan para completar este complejo rompecabezas (ver tabla 1), si bien habremos de aguardar nuevas revelaciones para dar con su definitiva solución. Confiamos, no obstante, en haber contribuido a clarificar la información y rellenar algunos de los vacíos que todavía subsistían en relación con la figura del munificente príncipe —«il personaggio [...] di maggiore spicco della fazione spagnola a Roma», como algunos lo han definido— y los suntuosos presentes artísticos que hizo llegar a la corte española *para aumentar su mérito en servicio del rey*.

Monterrey (1633-1638)	
	Número de obras: 2
	<i>Ofrenda a Venus y Bacanal de los andrios</i> de Tiziano
	Coincidiendo con la entrega de las pinturas a Monterrey, Ludovisi remitió a Madrid una lujosa carroza para regalo del príncipe
Medina de las Torres (1640-1644)	
	Número de obras: 6
	<i>Noli me tangere</i> del Correggio
	<i>Presentación en el templo</i> del Veronese
	<i>Madonna Aldobrandini</i> y <i>Venus dormida</i> de Tiziano
	<i>Sagrada Familia del roble</i> y <i>Madonna del Passeggio</i> de Rafael
	Se constata el breve paso por España de la <i>Madonna del Passeggio</i> de Rafael
Giuseppe Ciantes (1657-1658)	
	Número de obras: ¿?
	<i>Caballero del reloj</i> de Tiziano
	¿Paisajes sin identificar del Domenichino?
	Junto con las pinturas remitidas por Ludovisi, llegaron entonces a España, en la recámara de Terranova, los bufetes de pórvido del Salón de los Espejos y los bustos de esta misma materia que tuvieron por destino la Galería del Mediodía del Alcázar
Gian Lorenzo Bernini (1661-¿?)	
	Número de obras: 2
	<i>Retrato ecuestre de Felipe IV</i> de bronce dorado
	Bargueño de cristal tallado a punta de diamante
	No serían finalmente presentadas. Es posible seguir la pista del retrato hasta su venta en 1670
Legado testamentario de Ludovisi (1664-1665)	
	Número de obras: 6
	<i>Retrato de Solimán</i> de Tiziano
	<i>Susana y los viejos</i> y <i>Lot y sus hijas</i> del Guercino
	<i>Conversión de Saúl</i> de Guido Reni
	<i>La fragua de Vulcano</i> de Jacopo Bassano
	Una sexta pintura todavía sin identificar

Tabla 1.  
Presentes artísticos del príncipe Ludovisi para el rey Felipe IV. Nueva propuesta de ordenación.

1. Exceptuando el que llevaría a Velázquez a obtener, durante su conocida misión en Italia, diferentes vaciados de la colección escultórica atesorada en Roma por el noble boloñés. Para un acercamiento a la vida y figura del príncipe Ludovisi, véase G. BRUNELLI (2006), «Ludovisi, Niccolò», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 469-472 (consultable en línea en el sitio web de La Treccani).
2. En particular, las realizadas —una vez franqueado el proverbial estudio de Anselmi— por García Cueto, Redín Michaus y Caramanna y Menegatti, referencias todas recogidas en el presente aparato crítico.
3. Interrogantes relativos a la identificación de dos de los seis cuadros entregados entonces por Ludovisi; volveremos sobre este particular: A. ANSEMI (2000), «Arte, política e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investidura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma», en *The diplomacy of Art: Artistic creation and politics in Seicento Italy*, ed. E. Cropper, Bologna, Nuova Alfa, p. 101-120, y F. BOUZA (2009), «De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid: Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)», *Boletín del Museo del Prado*, 45, p. 44-71.
4. Una excelente visión de conjunto la ofrece D. GARCÍA CUETO (2006), *Seicento boloñés y siglo de oro español: El arte, la época, los protagonistas*, Madrid, CEEH, p. 160-163.
5. Sus avatares fueron tempranamente *cantados* por el veneciano Marco Boschini en su *Carta del navegar pitoresco*, que permite entrever la indignación que produjo en Italia la salida de las celeberrimas pinturas de Tiziano que fueron parte de esta entrega: M. BOSCHINI (1660), *La Carta del navegar pitoresco*, Venecia, Baba, p. 168-173.
6. En este sentido, son fundamentales A. ANSEMI (2000), «Arte, política e diplomazia...», op. cit., y K. ZIMMERMANN (2013), «“Al fin resolve e trata de i Bacanali far quel Ré contento...”: The Viceroy Monterrey, the Ludovisi and the Princedom of Piombino», en *L'arte del dono: Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna. 1550-1650*, coords. M. Bernstoff y S. Kubersky-Piredda, Milán, Silvana, p. 239-251.
7. Amén de su valor geoestratégico, el *Pomblín*, que apenas comprendía unos pocos municipios y varias islas del archipiélago toscano, producía pingües beneficios de la extracción del hierro en la isla de Elba. Bajo tutela habsbúrgica desde 1509, Maximiliano I concedió el gobierno del nuevo feudo imperial a la familia Appiani, que lo retuvo, no sin dificultades y quebrantos, durante buena parte de la centuria. A comienzos de siglo y tras varios litigios entre los herederos, el feudo revirtió al fisco imperial. En 1621, el emperador Fernando II, en consideración a la presencia en el territorio de guarniciones españolas, otorgó la investidura a su sobrino, el rey Felipe IV. Para hacerla efectiva, la Corona debía pagar en laudemio 800.000 florines, suma de la que entonces carecía —como oportunamente informaba al monarca el Consejo de Estado— la hacienda real. La subinvestidura no solo sorteaba esa carga, sino que también evitaba un quizá engorroso control directo del territorio por parte del rey de España, mientras que «estando en un príncipe particular y con presidio de V.M. se consigue el mismo efecto y se escusan los celos de que V.M. se quiera señorear de toda Italia». Con la llegada a Nápoles de Monterrey (1632), Niccolò entró en las negociaciones ya abiertas por la subinvestidura. No obstante las promesas del virrey, la causa se demoró durante años y comprometió gravemente las finanzas del boloñés (A. ANSEMI [2000], «Arte, política e diplomazia...», op. cit., p. 102-103).
8. *Ibidem*, p. 104-105. Paralelamente, Ludovisi hacía llegar a Madrid, junto con otros ricos presentes artísticos remitidos por Monterrey a la corte, una lujosa carroza para regalo del príncipe Baltasar Carlos (A. RIVAS ALBALADEJO [2015], *Entre Madrid, Roma y Nápoles: El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, tesis doctoral, p. 601-602).
9. Y no solo el Domenichino. La influencia de ambas pinturas sobre la generación de artistas que tuvo la fortuna de contemplarlas en Nápoles ha sido estudiada por V. FARINA (2007), «Sulla fortuna napoletana dei Baccanali di Tiziano», *Paragone*, 71, p. 11-42.
10. «Puol esser, che vna Roma degna / Manda in esilio cusi gran tesori, / Che tuta l'adornaua de splendori, / E al Cielo ghe inalzaua eterna insegna?» (M. BOSCHINI [1660], *La Carta del navegar...*, op. cit., p. 171).
11. Reproducida en K. GARAS (1967), «The Ludovisi Collection of Pictures in 1633 (I y II)», *The Burlington Magazine*, 109, p. 288, y K. ZIMMERMANN (2013), «“Al fin resolve e trata...”, op. cit., p. 250.
12. Reproducido en M. SIMAL LÓPEZ (2011), «Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)», *Archivo Español de Arte*, 335, p. 253; y con ligeras variaciones en K. ZIMMERMANN (2013), «“Al fin resolve e trata...”, op. cit., p. 250.
13. No queremos terminar este primer capítulo sin llamar la atención sobre un oscuro punto de una carta memorial enviada por Olivares a don Juan Chumacero en octubre de 1641, en la que el conde-duque, hostigado por las críticas a su gestión y el excesivo gasto incurrido en la construcción de Buen Retiro, refiere al entonces embajador extraordinario en Roma que «es menester decir en una palabra la verdad. Buen Retiro[,] del Patrimonio R[ea]l, de sissas, alcavalas, rentas, d[e] r[ech]os, donativos ni otra ninguna contribuzion ni gra[cia] no ha costado a S.M. 500 ducados[,] salbo lo que el conde Monterrey embió en unas tres o quatro colgaduras, y en una cama lo cual se le pagó de la haz[ien]da de S.M. y de su Patrimonio[.] Hijo mal una y ynfinitas vezes y por m[ucho]s títulos[,] sea el primero, que S.M. no quería que de su hacienda R[ea]l se gastase nada, lo seg[un]do porque lo que ymbió no a serbido de nada ni lo estimó S.M. ni se le dieron gra[cia]s por ello ni aun apenas se le avissó del r[eci]vo; lo tercero y más apretado, p[or] q[ue] sabiendo S.M. que lo quería embiar por cartas repetidas una, dos y más vezes le mandó que por ningún caso lo hiciese p[or] que S.M. no lo quería ni era menester. Si por hacer gusto al Principe Ludovisio lo hizo será quarta razón de mal hecho» (Biblioteca Nacional de España [en adelante: BNE], ms. 10984, folio 239v-245v. [*Carta del conde-duque de Olivares a don Juan Chumacero*, 22 de octubre de 1641]); transcrita con ligeras modificaciones en J. ELLIOT y J. F. de la PEÑA (1981), *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, vol. II, Madrid, Alfaguara, p. 213-216 (doc. XVII). Nada hace pensar, obviamente, que con esta última

anotación el conde-duque quisiera aludir a las pinturas remitidas por el príncipe a través de Monterrey —que por lo demás fueron portadas por el mismo conde y tuvieron por destino el Alcázar—. Creemos que Monterrey, habitual de las empresas decorativas palatinas, adquirió de Ludovisi y con cargo al monarca —como le reprochaba, no sin cierta doblez, su cuñado Olivares— las citadas alhajas (una cama y tres o cuatro colgaduras), que serían remitidas a Buen Retiro antes de agosto de 1638 y que no serían del gusto del Cuarto Felipe. Quizá cabe relacionar estas adquisiciones con la crecida lista de objetos suntuarios que en 1634 reclamaba doña Inés de Zúñiga, condesa de Olivares, a su hermano Monterrey para decoración de las alcobas y las galerías del nuevo palacio del rey, objetos que el propio conde-duque ordenaba cargar a la hacienda real (M. SIMAL LÓPEZ [2011], «Nuevas noticias sobre...», op. cit., p. 253-259).

14. A. ANSELMÍ (2000), «Arte, política e diplomacia...», op. cit., p. 106.

15. *Ibidem*, p. 106-107.

16. *Ibidem*, p. 107-108.

17. K. GARAS (1967), «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 288. Las tres aparecen expresamente referidas en la *Memoria de las pinturas* como entregadas a Su Majestad por Medina de las Torres a su retorno de Italia. Para todo lo relativo a la *Memoria*, de Velázquez, y la *Descripción*, del padre Santos, véase B. BASSEGODA (2008), «Velázquez y la Memoria de las pinturas de El Escorial: Propuesta de edición crítica», en *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, ed. B. Navarrete Prieto, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, p. 166-187.

18. Inventario (en adelante: Inv.) Ludovisi, 1633, n.º 31: «Un noli me tangere alto p.mi sei, cornice dorata con una bandinella di taffetta Rosso con merletto d'oro attorno, cordone e, fiocchi di mano del Correggio» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 343). *Memoria de las pinturas*, 1657, n.º VI: «Otra de tan alta estimación, como la antecedente [la *Virgen del Pez* de Rafael], de mano de Antonio Coregio, está Christo resucitado en el Huerto; la Madalena, bellísima, arrodillada a sus pies con ternísimo afecto; el Christo muy hermoso;

el pays, en q[ue] se finge un amanecer tan notable, q[ue] engaña a la vista, y la alegría igualmente; tiene de alto quatro pies y medio, de ancho cerca de quatro» (B. BASSEGODA [2008], «Velázquez y la Memoria...», op. cit., p. 176).

19. Inv. Ludovisi, 1633, n.º 33: «Un quadro della circoncisione di Xpo con la Madonna, Simeone et altre figure alto p.mi sei, cornice dorata di mano di Paolo Veronese» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 343). *Memoria de las pinturas*, 1657, n.º VII: «Otra de Paulo Veronés, del misterio de la Purificación, las figuras medianas, pero no les haze falta para perecer vivas; vése enmedio el viejo Simeón decorado con las insignias, ornamentos del sumo Sacerdocio, cargado de años, y como q[ue] carga el cuerpo grave en dos ministros, q[ue] lo conducen a la mesa, o Altar: la Virgen arrodillada ante él con el Niño en las manos sobre un paño blanco, todo él desnudo, bellissimo, [...] q[ue] más parece vivo, y de carne. Q[ue] pintado; acompaña a la Virgen S. Ioseph, con una vela en la mano, y detrás del Altar una mujer con unos pichones en una jaula, pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su Autor: el rostro de la virgen, que se ve de medio perfil, es divino, hermosísimo, y modesto; y las demás cabeças de las figuras desta historia excelentísimas, una q[ue] está de espaldas delante del Altar, en contraposición de un paño blanco, q[ue] le cubre vestida de una ropa amarilla listada de otros colores, y un libro abierto en la mano, co[m]pone lo historiado maravillosame[n]te, tiene de alto este quadro quatro pies y tres quartas de ancho casi cinco» (B. BASSEGODA [2008], «Velázquez y la Memoria...», op. cit., p. 176).

20. Inv. Ludovisi, 1633, n.º 44: «Una Madonna col Puttino, e San Giouannino, e Santa Catarina alta p.mi sei lunga p.mi sette cornice di legno intagliata, profilata e rabescata d'oro con una bandinella di Taffetta rosso con merletta d'oro attorno cordone e fiocchi di mano di Titiano» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 343). *Memoria de las pinturas*, 1657, n.º IX: «Otra del mismo artífice [Tiziano] de un desposorio de Santa Catherina, está nuestra Señora sentada en un pays, el niño echado en su regazo, la santa arrodillada haziéndole caricias, San Iuan Baptista niño, que trae una fruta a la Virgen, que alarga la mano para tomarla: es original de gran estimación, las figuras

menores que el natural, tiene alto tres pies y medio, de largo casi cinco» (B. BASSEGODA [2008], «Velázquez y la Memoria...», op. cit., p. 177).

21. A. ANSELMÍ (2000), «Arte, política e diplomacia...», op. cit., p. 108-110 y apéndice.

22. Inv. Ludovisi, 1633, n.º 280: «Un quadro in tavola alto palmi otto con una Madonna col Puttino in Casa di San Giouannino, e San Giosepe in un Paese senza cornice, mano di Rafaele d'Urbino» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 348). Mandamientos de pago, 1639-1640: «a Fran. Amati, Napoletano Pittore [...] per haver copiato il quadro della Santissima Madonna del Raff. p. mandare a Napoli, al ecc.mo sig. re Principe Padrone», a Jacomo Gilardini per «haver copiato un quadro di Raff. con la Madonna, San Giuseppe et altre figure...» y a Jacomo Geroli per «due copie di quadri fatte una di una mad. na di Raff. l'altra per il Natale di Veronese» (A. ANSELMÍ [2000], «Arte, política e diplomacia...», op. cit., p. 109-110, n. 41 y 46). Inv. Alcázar, 1666, n.º 794: «otra, del mismo tamaño [vara y media de alto por vara y cuarta de ancho], de Rafael, de Nuestra Señora, San Juan, el Niño y San Joseph en 100 ducados» (G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO [2015], *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666*, Madrid, Polifemo, p. 536). A las referencias asimismo contenidas en la correspondencia entre Niccolò y Teodosio Henríquez habremos de referirnos más adelante.

23. Mandamiento de pago, 1640: a Jacomo Geroli por «haver copiado due quadri uno di Titiano, d'una Venera, et altro d'una Purificazione del Veronese» (A. ANSELMÍ [2000], «Arte, política e diplomacia...», op. cit., p. 108, n. 38).

24. Mandamientos de pago, 1639-1640: a un pintor anónimo «che ha copiato la Natività di Paolo Veronese p. mandare a Napoli al Ec.mo Principe Padrone» y a Jacomo Geroli per «due copie di quadri fatte una di una mad. na di Raff. l'altra per il Natale di Veronese» (*ibidem*, p. 110, n. 46).

25. Mandamientos de pago, 1639-1640: a Ridolfi Parenti «per due copie di quadri, uno del Batt.mo e l'altro d. mart.o di San Dionisio per mandare a Napoli» (*ibidem*, p. 110 y n. 46).

26. Y en este sentido, Bassegoda, buen conocedor del trabajo de

Anselmi, especulaba con una posible adscripción a este particular capítulo del coleccionismo de una *Prédica del Bautista*, del Veronese, obra que Carlo Ridolfi había puesto en relación directa con la *Presentación* y de la que existía un ejemplar con idéntico tema y autor en la *Memoria de las pinturas*, de Velázquez (si bien, al contrario que las referidas anteriormente, nada se decía a propósito de su origen). La obra se conserva en El Escorial, aunque con atribución al taller del artista (B. BASSEGODA [2008], «Velázquez y la Memoria...», op. cit., p. 170-171 y 186).

27. Como las conservadas en Darmstadt (Hessisches Landesmuseum) o en Madrid, copia directa del original (Academia de San Fernando).

28. Inv. Ludovisi, 1623, n.º 202: «Una Venere nuda che dorme alta p.i 6 lunga p.i 8 Cornice nere di pero, con una bandinella di taffetta rosso con un merlett.no d'oro attorno Cord.ne di seta, e fiocchi d'oro e seta, et ferro et anelli di Titiano» (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection of paintings in 1623», *The Burlington Magazine*, 134, p. 521). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 21: «Una Venere nuda, che dorme, quadro alto p.mi sei longo p.mi otto cornice nera con una bandinella di taffetta rosso, con merlettoni d'oro attorna, cordone di seta e fiocchi di mano del Titiano» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 340). Inv. Alcázar, 1666, n.º 951: «[una Venus] dormida de mano del Tiziano en quinientos ducados de plata» (G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO [2015], *El Inventario del Alcázar...*, op. cit., p. 614).

29. P. BEROQUI (1926), «Tiziano en el Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 34, p. 87-91.

30. Inv. Medina de la Torres, 1641, n.º 4: «Un quadro in tauola con una Madonna che tiene il Bambino in braccia, che posa con S. Gio il piede sopra la cuna e S. Giuseppe che s'appoggia col gomito sopra una colonna con arbore e paese co'cornice grossa lauorata e dorata alta palmi sette larga sei di mano del detto [Rafael]»; n.º 6: «Un quadro con Cristo resuscitato che appare in forma d'ortolano alla Maddalena, che stá prostata in terra co'paese e bosaglia e co'cornice dorata trasforata alto palmi sei e mezzo, largo cinque e mezzo di mano di Correggio»; n.º 29: «Un quadro con la Madonna Santissima col Bambino

in seno et una figura di donna che lo bacía e San Gio., che porge frutti alla Madonna co'Angelo in lato, paese, bosaglia co'cornice dorata trasforata alta palmi cinque e larga sei di mano del sudetto [Tiziano]», y n.º 96: «Un quadro grande della Circoncisione del Signore con la Madonna, e Bambino in mano, S. Simeone, e cinque altre figure con cornice d'oro liscia d'altezza palmi sei, e larga sei, e mezzo del detto [Veronese]» (F. BOUZA [2009], «De Rafael a Ribera...», op. cit., p. 62-65).

31. Inv. Medina de la Torres, 1641, n.º 30: «Un quadro d'una Venere ignuda, che dorme co'rose in torno con un paese co'cornice negra, larga sette palmi, alta cinque di mano del sudetto Titiano» (ibídem, p. 63).

32. A. ANSELMÍ (2000), «Arte, política e diplomacia...», op. cit., p. 120. La cursiva es nuestra.

33. F. BOUZA (2009), «De Rafael a Ribera...», op. cit., p. 62.

34. Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni-Ludovisi, prot. 328, *Inventario dell'eredità di Nicola Ludovisi principe di Piombino*, 1665 [en adelante: ASV, ABL, 328], folio 129v.

35. «1. Il Quadro del Bacchanale di mano de Titiano. // 2. Il Quadro di giuochi de' puttini di mano del medesimo. // 3. Un Quadro d'una Madonna pure di Tiziano con Santa Caterina, e San Giovanni, in un paese. // 4. Un Quadro d'una Madonna in piedi col bambino in piedi, e San Giovanni, e San Giuseppe in un paese di mano di Raffaele. // Tutti quadri donatimi della casa Aldobrandina. // 5. Un Quadro d'una Venere ignuda, dormiente di mano di Titiano acquistata con la compra di Zagarolo. // 6. Un Quadro d'un Noli me tangere del Correggio. // 7. Un Quadro della presentazione al tempio di Paolino Veronese», reproducido en C. CARAMANNA y M. MENEGATTI (2013), «Il fidecommiso del cardinale Ludovico Ludovisi e la Madonna del Passeggio di Raffaello», *Musica e Figura*, 2, p. 37.

36. H. BRIGSTOCKE (1993), *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edimburgo, Trustees of the National Galleries of Scotland, p. 134. Lo que por otro lado explicaría que nunca hubiese sido inventariada en España.

37. Reproducido en ibídem, p. 134, n. 4. Referencia que

viene, en buena medida, a coincidir con lo expresado por el viajero sueco Anton von Brobergen, que afirmaba que Cristina poseía en el palacio Riario de Roma una pintura de Rafael con representación de la Virgen, el Niño y san Juan, valorada en 24.000 escudos, regalo de la reina [sic] de España (véase O. GRANBERG [1896], *Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och I Rom*, Estocolmo, Ivar Hæggström, p. 179, n. 2).

38. Reproducido en S. SALORT (2002), *Velázquez en Italia*, Madrid, p. 484, doc. b51.

39. En el curso de una inteligente política matrimonial, Niccolò casó en terceras nupcias con Costanza Pamphili, hija de la todopoderosa *donna* Olimpia Maidalchini y sobrina de Inocencio X. Las excesivas simpatías del príncipe por España —y ciertas diferencias respecto a la política pontificia con el sublevado Portugal— enojaron de tal modo a su irascible cuñada que terminó por mover al papa Pamphili en su contra. Este, por breve de 16 de julio de 1654, privó a Ludovisi de todos sus cargos y prebendas. El príncipe abandonó Roma y se refugió en su feudo de Zagarolo. Al poco, sin embargo, Inocencio X lo *readmitió en su gracia*, anulando todas las disposiciones en su contra (véase al respecto I. CIAMPI [1878], *Innocenzo X Pamfili e la sua corte*, Roma, Galeati, p. 173 y 379-381).

40. Aspectos estos de los que se da cumplida cuenta en un *memorial* elevado al rey de principios de junio de 1662: «Nicolás Ludovicio Príncipe de Pomblín y de Benosa, dize que [...] ha mostrado también su zelo en todos los sitios y ocasiones socorriendo con municiones, armas, víberes, dineros, gente y otras cosas necesarias sin que haya havido Virrey en Nápoles ni Embajador en Roma que no hayan experimentado esta fineza en público y en secreto. Que en el gobierno del Conde de Monterrey sirvió con ochenta mil ducados de contado para levantar dos tercios que sirvieron en la Alsacia al Señor Ynfante Cardenal; para la misma ocasión levantó a su costa dos compañías de Ynfantería. En el Gobierno del Duque de Alba levantó dos compañías de cavallos corazas también a su costa. En el del Duque de Alcalá hizo un donativo considerable como Barón del Reyno que fue exemplo a los demás. En el Gobierno del Conde

de Monterrey y Duque de Medina de las Torres fortificó a su costa los presidios de Toscana siendo Vicario General de aquellas Plazas. Quando el Arçobispo de Burdeos dio vista a Nápoles con la Armada francesa fue el Príncipe con toda la Ynfantería y Cavallería del Estado de Benosa que es mui considerable y la sustentó a su costa asta que pasó el riesgo. Siempre que a estado fuera de Roma a dejado su Casa a disposición de los Embajadores. Assistió al sitio de Orbitelo con mil y ducientos hombres y una compañía de Corazas [... y continúa con la enumeración de sus muchos méritos]» (Archivo de la Corona de Aragón, Consejo Supremo de Aragón [en adelante: ACA, CA], leg. 1049, doc. 149).

41. De estas mercedes debe excluirse el privilegio de Salerno, otorgado a Ludovisi para compensar la pérdida transitoria del Piombino, pero que —como se verá más adelante— *no tuvo efecto alguno*.

42. Documento reproducido por D. GARCÍA CUETO (2006), *Seicento boloñés...*, op. cit. p. 161 y n. 220. Sobre el papel desempeñado por Terranova en la promoción del príncipe, véase BNE, Ms. 1034, *Cartas de Diego de Aragón, duque de Terranova, a Felipe IV durante su embajada en Roma, 1656-1657*, folios 126r.-v., 171v.-172r., 274r.-v., 284r. y 301r.-v.

43. D. GARCÍA CUETO (2005), «Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)», *Archivo Español de Arte*, 311, p. 317-322.

44. ACA, CA, leg. 58, doc.

99. A propósito de este y otros documentos relativos al paso franco de obras de arte por el reino de Aragón durante el siglo XVII, véase R. LÓPEZ CONDE (2017), «Tráfico artístico cortesano: El paso franco de obras de arte por el Reino de Aragón en el siglo XVII», *De Arte*, 16, p. 91-111.

45. Una de las diócesis del virreinato de Nápoles.

46. Real Academia de Historia, colección Luis Salazar y Castro [en adelante: RAH, Salazar y Castro], 14976, A-95, folio 45.

47. C. L. RICHARD y J. J. GIRAUD, *Dizionario Universale delle Scienze Ecclesiastiche*, tomo III, Nápoles, 1844, p. 427-428, e Y. SCHWARTZ

(2012), «Kabbalah and Conversion: Caramuel and Ciantes on Kabbalah as a Means for the Conversion of the Jews», en *Un'altra modernità: Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*, eds. D. Sabaino y P. C. Pissavino, Pisa, ETS, p. 175-187.

48. Relacionadas casi siempre con la gradación y cobranza del salario de Niccolò como virrey de Aragón. Volveremos sobre este particular.

49. Avisos de 11 de julio y 7 de noviembre de 1657 (J. BARRIONUEVO [1893], *Avisos (1654-1658)*, tomo III, Madrid, p. 308 y 349).

50. ACA, CA, leg. 96, doc. 293.

51. ACA, CA, leg. 96, doc. 294.

52. «Setembre MDCLVII. Dimecres, a V. En aquest die ses senyories, consistorialment, acompanyats dels verguers ab masses altes y molts oficials de la Generalitat, arribaren a besar las mans al excel·lentíssim senyor duch de Terranova, qui poch dies ha és arribat en la present ciutat de Barcelona de las parts de Itàlia»; «Setembre MDCLVII. Diumenge, a VIII. En aquest die fonch servit lo excel·lentíssim senyor duc de Terranova de arribar a la present casa y consistori de ses senyories, acompanyat de molts cavallers...» (*Dietaris de la Generalitat de Catalunya. Vol. VII. Anys 1656-1674*, dir. J. M. Sans i Travé, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2002, p. 30-31).

53. ACA, CA, leg. 53/3, doc. 129. La cursiva es nuestra.

54. ACA, CA, leg. 53/3, doc. 130. La cursiva es nuestra.

55. ACA, CA, leg. 97, doc. 40.

56. Reproducido en D. GARCÍA CUETO (2005), «Don Diego de Aragón...», op. cit., p. 322.

57. En base a un problemático documento publicado por M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF (1992), «Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales», *Archivo Español de Arte*, 259-260, p. 294. Documento que refiere el envío en noviembre de 1655 de «algunos bufetes de Pórfido con sus pies de madera [...] para el adorno de mi quarto principal» que en Roma hizo labrar el conde de Oñate. Sea como fuere, y sabiendo ahora que se trata de envíos diferenciados, conviene

recordar que son limitados los bufetes de pórfido localizados en el Alcázar y que solamente los del Salón de los Espejos se refieren con guarnición dorada. Por otro lado, nada excluye que en un primer momento se destinasen al Salón de los Espejos los de Oñate y más tarde se ordenase su permuta. En todo caso, remitimos a las magníficas investigaciones del profesor García Cueto para todo lo relativo a estos pórfidos: D. GARCÍA CUETO (2005), «Don Diego de Aragón...», op. cit., e ÍDEM (2009), «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», en *España y Nápoles: Coleccionismo y mecenazgo de los virreyes en el siglo XVII*, ed. J. L. Colomer, Madrid, CEEH, p. 293-321. Recientemente, Cruz Yábar ha especulado con la posible adscripción del envío de 1655 a los pórfidos del Salón de los Espejos. En todo caso, recordamos que no hay documento que así lo refrende, amén de que, como ya advirtiera García Cueto y ahora reiteramos, los tableros del Salón son los únicos descritos en los inventarios reales con moldura dorada (a juego con los leones de bronce que los habrían de soportar) (J. M. CRUZ YÁBAR [2017], «La segunda etapa del Salón de los Espejos: Los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)», *Anales de Historia del Arte*, 27, p. 122-124).

58. G. REDÍN MICHAUS (2013), «Guido Reni's "Conversion of Saul": A newly attributed painting in Escorial», *The Burlington Magazine*, 155, p. 681.

59. Inv. Ludovisi, 1623, n.º 200: «Un ritratto d'un homo che tiene una mano sopra un orologio alto p.i 5 Cornice dorata mano...» (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection...», op. cit., p. 520). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 19: «Un Ritratto d'un Huomo, che tiene la mano sopra un orologio alto palmi cinque cornice dorata di mano del Titiano» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 340). Inv. Alcázar, 1666, n.º 896: «otro, del mismo tamaño [vara y media de alto por vara y cuarta de ancho], de un beneziano con una cruz en el pecho, de Tintoreto, en 60 ducados de plata» (G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO [2015], *El Inventario del Alcázar...*, op. cit., p. 584-585).

60. G. B. PASSERI (1772), *Vite de pittori, scultori ed architetti, che*

*anno laborato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, p. 21. La cursiva es nuestra.

61. Inv. Ludovisi, 1623, n.º 133: «Un paese alto p.i 9 in circa largo p.i 10 con una barca et alcuni pescatori Cornice dorate di m.o [sin consignar]» (identificado con el *Paisaje con la Huida a Egipto* del Louvre), y n.º 145: «Dui Paesi Compagni alti p.i 7 in Circa Cornice dorata m.o [sin consignar]» (identificados con *Hércules y Caco* y *Hércules y Aqueloo*, ambos en el Louvre) (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection...», op. cit., p. 519-520). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 6: «Un paese alto palmi 9 lungo p.mi x con una barca, et alcuni pescatori cornice dorata, mano del Domenichini»; n.º 14: «Due paesi compagni, alti p.mi sette in circa cornice dorata di mano del Domenichini» (identificadas con las tres referidas pinturas del Louvre), y n.º 163: «Un paesino alto palmi due, e lungo due e mezzo con la Madonna, che tiene il Puttino in braccio, e San Giuseppe apresso cornice dorata di mano del Domenichini» (sin identificar) (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 339-340 y 345).
62. Son los «due paesi compagni, dentro il quale vi sono alcune forze d'Ercole alti palmi quattro, larghi sei in circa con Cornice dorata», inventariados a la muerte de Ludovisi en la *prima stanza* del palacio de la Vigna: AVS, ABL, 328, folio 162v.
63. E. BORSELLINO (2001), «La dispersione della collezione Ludovisi: Una nota e nuovi documenti (I-II)», *Lazio Ieri e Oggi*, 37, p. 137-141 y 168-171.
64. D. GARCÍA CUETO (2006), *Seicento boloñés...*, op. cit., p. 161.
65. «Gaspar de Sobremonte me ynvio la carta de V.S.Mag. de [...] 15 de febrero passado, en la qual me participa las graçias y mrds. que su Mag.d (Dios guarde) se sirve de haçerme del Govierno del Reyno de Aragón...» (ACA, CA, leg. 31, doc. 69 [Carta de príncipe Ludovisi aceptando el cargo de virrey de Aragón. 1 de mayo de 1659]).
66. D. GARCÍA CUETO (2005), «Noticias de dos regalos para Felipe IV, obras de Gian Lorenzo Bernini», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, p. 383-393.
67. Merced que le era concedida el 25 de abril de 1661 (ACA, CA, leg. 32, doc. 330).

68. ACA, CA, leg. 1049, doc. 115.

69. Reproducido en D. GARCÍA CUETO (2005), «Noticias de dos regalos...», op. cit., p. 385-386.

70. Razón que explicaría el secreto que parece rodear a esta pieza. Para todo lo concerniente a Bernini y su relación con España, véase D. RODRÍGUEZ RUIZ y M. FAGIOLO (2014), *Bernini. Roma y la monarquía hispánica*, Madrid, Museo del Prado.

71. ACA, CA, leg. 1049, doc. 116 (Carta de aceptación del puesto de virrey y capitán general del Reino de Cerdeña por el marqués de Viana, 22 de julio de 1661).

72. A su muerte, una parte de estos adeudos seguía sin satisfacerse. Véanse a este respecto las súplicas elevadas tanto por Giuseppe Ciantes como por Giambattista Ludovisi, hijo y heredero de Niccolò (ACA, CA, leg. 31, docs. 181-188, 192, 282-287 y 306, y leg. 32, docs. 256 y 257).

73. RAH, Salazar y Castro, 72029, U-19 (*Memorial de los servicios prestados por el príncipe Ludovisio, virrey y capitán general de Aragón, en demanda del virreinato de Cerdeña. Presentado en su nombre por el obispo de Marsico*, 1661). Véase también la nota 40 del presente.

74. D. GARCÍA CUETO (2005), «Noticias de dos regalos...», op. cit., p. 391-392, n. 16.

75. ASV, ABL, 328, folio 24v.

76. Reproducido en L. PELISSIER (1983), «Un inventaire des collections Ludovisi à Rome», *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, LIII, p. 192. Inventario que Garas consideró erróneamente anterior a 1644 por razón de la presencia, entre otras, del *Noli me tangere*, del Correggio. Garas no conocía, claro está, la existencia de las copias sacadas de los cuadros que fueron parte del lote de Medina de las Torres (dadas a conocer por Anselmi y asimismo inventariadas); si bien un simple vistazo a este catálogo hubiese servido para tirar por tierra dicha consideración, habida cuenta de la presencia, por ejemplo, de un *ritratto di papa Innocenzo di gloriosa] mem[oria]* o el del propio *papa Alessandro* (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 287, n. 3). Véase asimismo E. BORSELLINO (2001), «La dispersione della collezione...», op. cit., p. 138 y n. 9.

77. García Cueto ya había llamado la atención sobre el más que probable vaciado en bronce de esta pieza y su posterior dorado (antes que su labrado íntegro en oro, como podría sugerir la primera referencia) (D. GARCÍA CUETO [2005], «Noticias de dos regalos...», op. cit., p. 387). Por otro lado, las dimensiones de este retrato (73,6 x 48,15 x 13 cm) parecen asimismo coincidir con las de la estatuilla documentada por Cueto (1 braza = de 59 a 68 cm; 1 palmo romano = 22,3 cm).

78. E. BORSELLINO (2001), «La dispersione della collezione...», op. cit., p. 170.

79. ACA, CA, leg. 1049, doc. 167.

80. Reproducido en D. GARCÍA CUETO (2006), *Seicento boloñés...*, op. cit., p. 430, n. 238.

81. L. FRUTOS y S. SALORT (2002), «La colección artística de don Pedro de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)», *Ricerche sul 600 napoletano*, Nápoles, p. 54.

82. D. CARRÍO-IVERNIZZI (2007), *El gobierno de las imágenes: Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, p. 159-160.

83. Debía ser el que colgaba en la Cuarta Stanza del Palazzo Grande de la Vigna: «Un quadro ritratto di un turco con turbante bianco grande in testa con habito rosso in tavola, alto palmi 4, largo 3 in circa, cornice dorata, mano di [sin consignar]» (ASV, ABL, 328, folio 183r.).

84. No debe confundirse con el retrato de Solimán que, desde antiguo y como parte de una serie de diez, colgaba del Alcázar, primeramente en la llamada Pieza de las Bóvedas (Biblioteca del Museo del Prado, *Inventario del Alcázar de Madrid*, 1636, s/f) y más tarde, en 1700, en el Oficio de Guardajoyas (G. FERNÁNDEZ BAYTON [1975], *Inventarios Reales: Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, vol. I, Madrid, Museo del Prado, p. 225-226, n.º 193), «y todos [los] diez son muy viejos y de poco Ualor por Cuia razón no se tasan».

85. Y con nosotros, D. GARCÍA CUETO (2006) (*Seicento boloñés...*, op. cit., p. 438, n. 382). No parece de la misma opinión G. REDÍN MICHAUS («Guido Reni's 'Conversion...», op. cit., p. 680-681), que descarta, al menos a priori, la llegada de esta pintura.

86. Para los cuadros listados por Magalotti, véase A. SÁNCHEZ RIVERO (1927), *Viaje de Cosme III por España (1669-1669): Madrid y su provincia*, Madrid, Imprenta Municipal, p. 34-36. Más reducida, menos conocida y con algunas variantes es la lista de Gornia, que, pese a quedar maravillado ante la fastuosa colección del Alcázar, solo registra las que siguen: «Adán y Eva en dos cuadros enteros de Alberto Du[re]ro. Bacanales de Tiziano y dos Venus del mismo por separado. Retrato bellísimo de un embajador turco también de Tiziano. Otro compañero de un viejo majestuoso hecho por Vandich, pintor famosísimo. Una Virgen y un Cristo en el Huerto por separado de Coregio. Otros cuadros de caza grandes de Rubens» (D. GARCÍA CUETO [2006], *Seicento boloñés...*, op. cit., p. 191).
87. A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2006), «Dos obras de Anton Van Dyck del Alcázar de Madrid en la Alte Pinakothek de Munich», *Archivo Español de Arte*, 314, p. 203.
88. G. REDÍN MICHAUS (2013), «Guido Reni's "Conversion..."», op. cit.
89. La consignación de esta fecha nos permite certificar, con posterioridad a 1657 (momento en que el obispo de Marsico deja Italia), la presencia en la colección del príncipe de los cuadros que formaron parte de su legado testamentario (descartando que hubiesen sido parte del lote entregado por Ciantes y ante la dificultad para identificar muchas de las obras contenidas en los inventarios de 1665). Huelga decir que todas las pinturas seleccionadas por Aragón y Brandi —salvo el *Solimán* de Tiziano, del que nada se dice y que se desconoce cuándo entró a formar parte de la colección Ludovisi— se contaban entre las mejores de la Villa y que como tales fueron referidas por el *scrittore* (C. D'ONOFRIO [1969], *Roma nel Seicento*, Florencia, Vallecchi, p. 315-321).
90. Inv. Ludovisi, 1623, n.º 139: «Una Susanna con le vecchi alta p.i 10 in circa Cornice dorata di mano di [sin consignar]» (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection...», op. cit., p. 519). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 10: «Una Susanna con li Vecchi alta p.mi dieci cornice dorata di mano dell'istesso [Guercino]» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 339).
- Martinelli, 1662: «Nella 2ª stanza il quadro di Susanna è del Guercino» (C. D'ONOFRIO [1969], *Roma nel Seicento*, op. cit., p. 315). Inv. Ludovisi, 1665, s/n: «Un quadro d'una Susanna nuda, che si lava con i due vecchi, alto p.mi 7, e largo 10 in circa con cornice mano di [sin consignar]» (ASV, ABL, 328, folio 166r.). En todos los casos se cita en la segunda estancia del Palacio Grande. Respecto a su presencia en España: *Descripción breve*, 1667: «Y en medio de estos, sobre la chimenea [de la *Quadra* del Mediodía de El Escorial], está la Susana, original de Guarchino, de siete pies en quadro» (B. BASSEGODA [2002], *El Escorial como museo*, Barcelona, p. 228).
91. Inv. Ludovisi, 1623, n.º 138: «Un lott con le dui figlie che li danno bere alto p.i 10 cornice dorata di m.o [sin consignar]» (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection...», op. cit., p. 520). Inv. Ludovisi, 1633, n.º 9: «Un Lotto con le due figlie alto p.mi x cornice dorata del Guercini» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 339). Martinelli, 1662: «Nella stanza à mano manca della 2ª [...] il quadro grande di Dafne seguita da Apollo è del Guercino, dell'ultima sua maniera, et un Loth del medesimo» (C. D'ONOFRIO [1969], *Roma nel Seicento*, op. cit., p. 317). Inv. Ludovisi, 1665, s/n: «Un quadro grande d'un Lotto, quando le figliole l'imbragorono, alto palmi 8, e largo 8 in circa cornice dorata mano di [sin consignar su autoría; ubicado en la misma estancia que el "quadro grande de Apollo, quando fece convertire in lauoro Dafne"]» (ASV, ABL, 328, folio 176v.). En España: *Descripción*, 1681: «En la otra pared de las ventanas están tres originales del Guarchino, Lot con sus hijas, la Caída de San Pablo, y Susana bañándose en la fuente de un jardín, y todos con marcos dorados, que dan mucho adorno a esta galería [la *Quadra* del Mediodía de El Escorial]» (B. BASSEGODA [2002], *El Escorial como...*, op. cit., p. 233).
92. Inv. Ludovisi, 1633, n.º 247: «Una conversione di San Paolo figura intiera, e grande del naturale sola col cavallo, cornice dorata alta p.mi dieci in circa larga sette e mezzo, mano di Guido Reni» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 347). Martinelli, 1662: «Nella 2ª stanza [...] La Giuditta di Guido Reni com'anche la caduta di S. Paolo» (C. D'ONOFRIO [1969], *Roma nel Seicento*, op. cit., p. 315). Inv. Ludovisi, 1665, s/n: «Un quadro della Conversione di S. Paolo [sic], che casca da cavallo alti p.mi 12 largo 5 in circa con cornice dorata mano di Guido Reno» (ASV, ABL, 328, folio 165r.). En España: *Descripción*, 1687: «En la otra pared de las ventanas están tres originales del Guarchino, Lot con sus hijas, la Caída de San Pablo, y Susana bañándose en la fuente de un jardín, y todos con marcos dorados, que dan mucho adorno a esta galería [la *Quadra* del Mediodía de El Escorial]» (B. BASSEGODA [2002], *El Escorial como...*, op. cit., p. 233).
93. G. REDÍN MICHAUS (2013), «Guido Reni's "Conversion..."», op. cit., p. 678 in *fine*-681.
94. En España aparece por primera vez recogido en el inventario de 1686 (no en el de 1666, como en alguna ocasión se ha apuntado): «Dos pinturas yguales de a cinco varas y media de ancho y tres de alto, el uno la Disputa del Niño perdido con los raiunos, original de mano de Paolo Beronés = Y el otro, la Fragua de Bulcano, original del Basán» (G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO [2015], *El Inventario del Alcázar...*, op. cit., p. 927, n.º 95-96. [Apéndice documental en CD-ROM]).
95. C. CARAMANNA (2004), «La fortuna delle opere di Jacopo Bassano nelle raccolte antiche: Novità sulle presenze bassanesche nella collezione Ludovisi», *Bolettino del Museo Civico di Bassano*, 25, p. 175-180. Consideración asimismo sostenida por Redín Michaus.
96. ASV, ABL, 328, folio 167v. Otras referencias: Inv. Ludovisi, 1623, n.º 165: «Dui quadri grandi di m.no del Bassano, una della nascita di Cristo, et l'altro una fucina, et una bottega di Calderaro alta p.i 12 larghi p.i 16 con le cornice dorate» (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection...», op. cit., p. 520). Inv. Ludovisi 1633, n.º 49: «Un quadro grande d'una bottega di calderaro di mano del Bassano, cornice dorato alto undici palmi, e largo dieci sette palmi» (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 343). Martinelli, 1662: «Nella 3ª stanza à mano dritta [...] la Natività di Christo, et la fucina di Vulcano, quadri grandi sono del Bassano» (C. D'ONOFRIO [1969], *Roma nel Seicento*, op. cit., p. 317).
97. Inv. Alcázar, 1686, n.º 1581 (G. MARTÍNEZ LEIVA y A. RODRÍGUEZ REBOLLO [2015], *El Inventario del Alcázar...*, op. cit., p. 984. [Apéndice documental en CD-ROM]).

98. Inventariada por vez primera en 1623 (C. WOOD [1992], «The Ludovisi collection...», op. cit., p. 519, n.º 127), permanecía todavía en la Vigna en 1665 (ASV, ABL, 328, folio 165r).

99. D. S. PEPPER (1984), *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, Phaidon, p. 252-253. Su pasado español vendría probado en un estudio inédito de Xavier Flores titulado «Un chef d'oeuvre perdu et retrouvé, la “Judith et Holeferne” de Guido Reni», referido por Pepper y otros, y al que no hemos tenido acceso.

100. Una hipótesis que en cualquier caso no parece tener vigencia.

Quiso Garas, ante la presencia en el inventario de 1633 de una «una Giudita con una Testa d'Oloferne nella mano manca alta palmi dodici cornice dorata di mano di Guido Reni», llamar la atención sobre una obra de similares características inventariada en la colección real española en 1686, una obra que sin duda podía tener cabida en el conjunto de donaciones realizadas por Ludovisi a Felipe IV (K. GARAS [1967], «The Ludovisi Collection...», op. cit., p. 339). Pero con ser esta una línea de investigación válida, nada concluye *per se*, y hoy sabemos que existe una réplica o versión, la Sedlmayer, ciertamente más próxima a la *Judith* registrada en el Alcázar.

101. ACA, CA, leg. 55, doc. 206. Existe una cédula similar despachada en la Cámara de Castilla y publicada por M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF (1992), «Nuevos documentos en torno a...», op. cit., p. 302. Un documento que ha sido puesto en relación con las pinturas de la colección Serra adquiridas por el conde de Peñaranda para el monarca en 1664 (D. GARCÍA CUETO (2009), *Presentes de Nápoles...*, op. cit., p. 305). No obstante, la vecindad temporal con la visita a la Vigna Ludovisi y el hecho de que fueran 18 los cuadros procedentes de la colección Serra —que probablemente exigirían un mayor número de cajas—, nos hace pensar que debieron ser estas las que contenían las pinturas seleccionadas por Aragón y Brandi.

