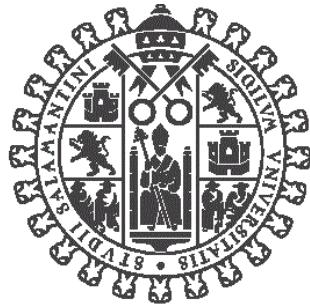


# **Intercambios culturales entre España e Italia durante el siglo XVII: Bernini y la Monarquía Hispánica**

---

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
TRABAJO FIN DE GRADO



**VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA**

---

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**AUTOR:** ALEJANDRO ELIZALDE GARCÍA  
**TUTOR:** MARÍA NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO  
**CO-TUTOR:** MATTEO MANCINI

*Divulgavasi in tanto sempre più per il  
Mondo la fama di questo Artefice, ed il  
nome de lui ogni dì più chiaro ne diveniva*  
(Baldinucci, 1682: 18)

# Índice

Objetivo y metodología, 4.

- I. **Introducción: triunfo y declive de la monarquía hispánica en Roma, 5-7.**
- II. **Felipe IV: la formación de su gusto, 7-8.**
- III. **La culminación del gusto: primeros encargos a Italia de Felipe IV. La decoración pictórica de El Buen Retiro, 8-11**
- IV. **Velázquez en Italia. La irrupción de la escultura *seicentesca* en España, 11-15**
- V. **El *Crucificado* de El Escorial, 15-19**
- VI. **España y españoles durante los años cincuenta en Roma. Celebraciones y fiestas: *gli apparati effimeri* y las canonizaciones, 19-22**
- VII. **“Guerra de estatuas”: La escultura de Felipe IV en el pórtico de *Santa Maria Maggiore* en Roma, 22-26**
- VIII. **Conclusiones, 26.**

## **Apéndices**

Imágenes, 27-34.

Documentos, 35-36.

Papas y embajadores en Roma durante el reinado de Felipe IV, 37.

**Bibliografía y fuentes, 38-46.**

## **Objetivo y metodología**

Las investigaciones científicas y publicaciones de toda índole que han pretendido analizar los intercambios culturales entre España e Italia durante el siglo XVII, y más recientemente aquellas que estudian el arte como herramienta diplomática dentro de las cortes europeas<sup>1</sup>, se pueden contar por cientos y sería prácticamente imposible recogerlas todas en este limitado y modesto texto. No obstante, sí me propongo presentar los hechos más sobresalientes en materia de coleccionismo regio acontecidos durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) en Roma. Concentraré mis esfuerzos en analizar, más concretamente, los encargos escultóricos realizados desde Madrid, con especial detalle, a la figura de Bernini.

Así, inicio este trabajo desgranando la formación del gusto de Felipe IV. Posteriormente, recojo los encargos pictóricos realizados en Italia durante los años 30, que tenían como objetivo redecorar el antiguo Alcázar Real y ornar el nuevo Palacio de El Buen Retiro. El monarca español, distanciándose de la escasa atracción por la escultura que sus antepasados habían profesado por la escultura, como pretendo demostrar, consideró que ésta era una herramienta magistral de autorepresentación y una potente arma dentro de la lucha por el “control” de la ciudad de Roma contra los franceses. Gracias a la intervención de Velázquez y a sus embajadores en Italia, el rey pudo acceder a artistas de la talla de Algardi o Bernini, quienes crearon para él obras de gran interés y cuyo valor y significado será recogido a continuación.

Tomando como punto de arranque diversas fuentes primarias como la biografía de Velázquez escrita por Pacheco; las de Bernini escritas por Domenico Bernini y Filippo Baldinucci, respectivamente; la de Algardi por parte de Bellori; o la de Finelli de Passeri; textos y documentos como, por ejemplo, las cartas de Rubens, *el Diario* de Gigli o las propias memorias de los protagonistas de este trabajo, construiré, en un primer momento, una base sólida de datos que, posteriormente, se verá complementada con una ricabibliografía, aunque limitada al ser inconmensurable.

---

<sup>1</sup> Colomer (ed.), 2003

## I. Introducción: triunfo y declive de la monarquía hispánica en Roma<sup>2</sup>

Como señala David García Cueto, el siglo XVII fue para Italia el de la *preponderanza spagnola*<sup>3</sup>. Esta prevalencia española, que se tradujo en estrechos intercambios culturales entre ambas naciones, es el resultado de una serie de exitosísimas estrategias políticas, económicas y culturales que se remontan ya al siglo XV. La presencia cultural hispana quedó consolidada en el año 1480, momento en el que Isabel I de Castilla (1474-1504) y Fernando II de Aragón (1479-1516), *Los Reyes Católicos*, sufragaron la construcción de la iglesia de San Pedro en Montorio, reconociéndose así como aliados de Nápoles y defensores de Roma<sup>4</sup>. Si la construcción de este edificio sancionó la presencia cultural española en la península vecina, el tratado de paz de Cateau-Cambrésis, firmado por Felipe II de España (1556-1598), Enrique II de Francia (1519-1559) e Isabel I de Inglaterra (1533-1603) en 1559 con el objetivo de finalizar las hostilidades entre estas tres grandes potencias en territorio italiano, confirmó la “hegemonía” española en Milán, Nápoles y Sicilia<sup>5</sup>.

La llegada al trono pontificio de Maffeo Barberini, Urbano VIII (1623-1644), señaló la pérdida de la hegemonía política española en Roma. El cardenal Barberini fue elegido papa gracias a los votos favorables de la facción francesa del Colegio Cardenalicio, y como cabría esperarse, éste fue un papa con una clara tendencia filo-francesa. Por otro lado, la muerte de Felipe III en 1621 y la llegada de un joven e inexperto Felipe IV al trono de España implicaban unas débiles relaciones políticas entre ambos estados<sup>6</sup>.

Las primeras reacciones anti-españolas no se hicieron esperar. El papa, un año después de su elección, impidió al embajador español entregarle el tributo anual de Nápoles en la fiesta de San Pedro (*chineá*) lo que supuso la expulsión española de la

---

<sup>2</sup> Quiero agradecer, ante todo, a la Dra. María Nieves Rupérez Almajano (USAL) y al Dr. Matteo Mancini (UCM) por tutorizar este trabajo, saber guiarme sabiamente y por sus pertinentes correcciones y consejos. Agradezco, además, al Dr. Andrea Bacchi (UNIBO) su confianza, cariño y hacerme creer un poco más en mi profesión.

<sup>3</sup> García Cueto, 2005a: 11.

<sup>4</sup> Dandele, 2001: 17.

<sup>5</sup> Quazza, 1941:165-192.

<sup>6</sup> Dandele, 2001: 189.

celebración más importante de la ciudad de Roma<sup>7</sup>. A pesar de que se iniciaba así una nueva era para los españoles en Roma, el papa queriendo evitando su enemistad, canonizó en 1625 a Isabel de Portugal (1271-1336). Por otro lado, los franceses irrumpieron con fuerza en la ciudad de Roma y su competencia con los españoles será extremadamente virulenta. Esta rivalidad galo española motivará el nacimiento de un gran número de obras de arte que se desperdigaron por toda la *Ciudad Eterna* marcando así la presencia e influencia de uno u otro país, además, Felipe IV, consciente de valor político del arte, puso a su servicio a los artistas vivos más importantes del momento en la ciudad.

Las hostilidades entre los españoles y los franceses continuaron durante los años cuarenta en Roma y el país galo se impuso como la gran potencia de la ciudad gracias al apoyo de la Santa Sede. Debido a esta coyuntura, el número de españoles en la ciudad descendió drásticamente y Roma parecía no ser ya atractiva para dicha nacionalidad<sup>8</sup>.

La situación para España cambiará durante el papado de Inocencio X Pamphili (1644-1655), quién llegó al solio de San Pedro gracias al apoyo de la facción española del Colegio Cardenalicio, además, durante su juventud había sido nuncio apostólico en España. Durante esta década, los españoles recuperaron el papel que les correspondía dentro del ceremonial romano: recuperaron la visibilidad en la fiesta de la *China* y la procesión de Pascua en la Piazza Navona, prohibida por Urbano VIII en los años 30, fue rehabilitada en el año 1646.

En definitiva, la báscula política romana se inclinó una vez más a favor de los españoles. Encuentro muy aceptadas las palabras de Thomas Dandeleet a la hora de definir este nuevo periodo: “Defying the prophets of doom, the Spanish presence, albeit much diminished from its earlier glory continued. In fact, a season of modest revival was about to begin”<sup>9</sup>.

El nombramiento de Alejandro VII como papa en 1655 inauguró una etapa de inestabilidad que se quiso solucionar con la firma en 1659 por parte del representante de Felipe IV, Luis Méndez de Haro, y el homólogo representante de Luis XIV, el Cardinal

---

<sup>7</sup>Gigli, 1958: 83. El *Diario* de Gigli es una fuente insustituible para conocer la vida cotidiana en la Roma del *Seicento*.

<sup>8</sup> Dandeleet, 2001: 200.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 2001: 201.

Mazarino, de la Paz de los Pirineos en la Isla de los Faisanes, en la frontera franco española. El tratado contempló una serie de reparticiones territoriales y, además, fijó la boda entre Luis XIV y María Teresa de Austria, hija de Felipe IV. Sin embargo, este acuerdo más allá de pacificar la situación no hizo más que agravarla.

## II. Felipe IV: la formación de su gusto

A pesar de la bisoñez del recién elegido monarca, *el Rey Prudente* recibió un patrimonio artístico inmejorable que supo aumentar no solo gracias a los continuos regalos que recibía sino también como resultado de su labor como mecenas y ávido coleccionista<sup>10</sup>. El reinado de Felipe IV quedó, así, encadenado a algunos de los artífices más sobresalientes del siglo XVII como Pedro Pablo Rubens (1573-1640), Guido Reni (1575-1642), Diego Velázquez (1599-1660) o Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), entre otros.

Entre las múltiples enseñanzas que los príncipes herederos recibían desde pequeños, el arte de la pintura ocupó siempre un papel destacado. Lázaro Díaz del Valle recordaba hacia 1656 como “todos los tres monarca Filipos han sido muy inclinados a la pintura y han honrado a sus profesores”<sup>11</sup>. La formación artística de Felipe IV fue guiada por Juan Bautista Maíno (1581-1649) y se extenderá desde 1616 hasta 1621<sup>12</sup>. Por otro lado, sería conveniente recordar que en los ámbitos más cercanos al monarca se encontraban personalidades de la talla de Vicente Carducho (h.1576-1638), el noble romano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) o Velázquez, pintor de corte desde 1623, con quienes podía conversar sobre el noble arte de la pintura.

Como puntualiza Jonathan Brown, durante la década de los años veinte visitaron Madrid tres grupos de ilustres extranjeros en cuyas misiones el arte se conjugó con la política<sup>13</sup>. El 26 de marzo de 1623, llegó a la corte el príncipe de Gales, futuro Carlos I. El objetivo principal de esta comitiva, conseguir la mano de la infanta María Teresa, no se resolvió de manera satisfactoria, sin embargo, el príncipe inglés y los nobles que le

---

<sup>10</sup>Para Felipe IV como coleccionista véase: Morán/Checa, 1985: 251-282. Brown, 1995: 95-145. Brown en Úbeda de los Cobos (ed.), 2005: 45-62. Rodríguez G. Ceballos en Pita/Rodríguez G. Ceballos (dirs.), 2006: 95-154. García Cueto en Redín (ed.), 2016: 47-65.

<sup>11</sup> García Cueto en Redín (ed.), 2016: 47.

<sup>12</sup> *Ibidem*: 48.

<sup>13</sup> Brown, 2009: 61-66.

acompañaban como Balthasar Gerbier pudieron recorrer las almonedas que se celebraron en Madrid durante aquel año a la par que ofrecieron al joven rey español una instructiva lección sobre el poder diplomático del arte.

En 1626, Francesco Barberini, sobrino del papa Urbano VIII, acompañado de un séquito de humanistas, arribó a la corte con el propósito de concretar la paz entre España y Francia en Roma. A pesar de que el viaje fue un desastre político, la comitiva italiana pudo disfrutar junto con Felipe IV de la colección real tanto en el Alcázar como en El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Así mismo, Cassiano del Pozzo fue retratado por Velázquez, aunque la pintura del sevillano no agradó al italiano y la calificó de “malinconica e severa”<sup>14</sup>.

El tercer “visitante artístico” fue Rubens<sup>15</sup>, embajador del duque de Buckingham, quién buscaba un acuerdo de paz entre Inglaterra y España. Rubens, que ya había estado en 1603 en Madrid, diseminó su obra por la ciudad en cuestión de meses: a principios de 1628, proporcionó ocho pinturas destinadas a redecorar el Salón Nuevo del Alcázar y, en agosto, entregó a las Descalzas Reales el ciclo de veinte tapices encargados por la infanta Isabel Clara Eugenia<sup>16</sup>. Una conocida carta enviada por Rubens a Peiresc el 2 de diciembre de 1628 nos permite conocer más datos acerca de su estancia en España (**doc.1**)<sup>17</sup>. En definitiva, Rubens ofreció al rey un exhaustivo curso de formación basado en el estudio de la colección real y en la copia por parte del flamenco de diversos cuadros, especialmente de Tiziano<sup>18</sup>.

### III. La culminación del gusto: primeros encargos a Italia de Felipe IV. La decoración pictórica de El Buen Retiro.

En 1627, con la voluntad de modernizar el Salón Nuevo del Alcázar<sup>19</sup>, Felipe IV solicitó a Iñigo Vélez de Guevara, V conde consorte de Oñate, y embajador en Roma, la

---

<sup>14</sup> Simón, 1980: 159-214. Simón, 1984: 411-434. Para este viaje es interesante la lectura del diario que escribió Cassiano del Pozzo.

<sup>15</sup> Sobre la relación entre Rubens y España véase: Vergara, 1999.

<sup>16</sup> Para este ciclo pictórico véase: Woollett/García/ Vergara, 2014.

<sup>17</sup> Sauders (ed.), 1991: 292.

<sup>18</sup> Sobre las copias que Rubens realizó de los lienzos de Tiziano véase: Mena (ed.), 1987.

<sup>19</sup> Este espacio fue llamado posteriormente “de los Espejos” véase: Checa en Checa (ed.), 1994: 391-394 y Orso, 1986.



comisión de diversas obras<sup>20</sup>. Así, encomendó a Guido Reni la realización de una pintura en la que se representase *El rapto de Helena*<sup>21</sup>, además, solicitó otros dos cuadros a Domenico Zampieri, *il Domenichino* (1581-1641) – *Salomón y la reina de Saba* y *El Sacrificio de Isaac*<sup>22</sup>– y otro a Artemisia Gentileschi (1593-h.1653), *Hércules y Ónfale*<sup>23</sup>. Don Gonzalo de Córdoba, gobernador de la ciudad de Milán, confió dos lienzos a Camillo Procaccini (h.1555-1629), representando a *Sansón destruyendo a los filisteos* y a *Caín matando a Abel*<sup>24</sup>, respectivamente. A José de Ribera se le solicitaron dos lienzos, *Jael* y *Sísare* y *Sansón y Dalila*, actualmente perdidos.

Todas estas representaciones, junto con retratos de los Habsburgo españoles y alegorías de Rubens<sup>25</sup>, buscaban ensalzar la grandeza de la Casa de Austria. No obstante, y a pesar de la importancia aparente del proyecto, el envío de las obras se dilató durante varios años. En 1629 solo colgaban del Alcázar las telas de Domenichino y de Artemisia Gentileschi<sup>26</sup>. Las pinturas milanesas fueron entregadas a Madrid en 1634; este retraso se produjo, muy probablemente, por la muerte de Camillo que obligó a la terminación de las mismas por parte de su hermano Giulo Cesare (1574-1625)<sup>27</sup>. El cuadro de Guido Reni no estuvo nunca en posesión del rey y, a pesar de sus intentos por que *el Rapto* fuera enviado a Madrid, acabó siendo vendido a Francia por el artista.

Lo más interesante de este conjunto para este estudio, es la proyección inmensa que confirieron al monarca español como mecenas de las artes, equiparándose así su

---

<sup>20</sup>García Cueto en Redín (ed.), 2016: 48-51.

<sup>21</sup> Para esta excepcional obra de arte y su tumultuosa historia véase: Colantuono, 1997. Mancini en Checa (ed.), 2004: 213-214. Colomer en Colomer/Serra, 2006: 216-219. García Cueto 2005a: 198-201. Pierguidi, 2012

<sup>22</sup> La primera obra se perdió en el incendio de 1734 que arrasó el Alcázar. Sin embargo, conservamos un dibujo que nos puede dar una idea de cómo era la obra (The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, Windsor Castle, RCIN 901062). La segunda pieza se conserva en el Museo del Prado.

<sup>23</sup> Gérard, 1982: 11.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp.13-14. Para las relaciones entre los *Procaccini* y España véase: D'Albo, Odette, 2017: 74. Este autor propone interpretar la escena de Sansón derrotando a los Filisteos, generalmente considerada como destruida, en una obra en paradero desconocido. De la escena de Caín se tienen más noticias.

<sup>25</sup> Crawford, 1980: 168-180.

<sup>26</sup> García Cueto, 2005a: 197. Véase la interesante documentación que aporta este autor en el citado libro (doc. nº76, 77, 78, 79; pp.352-353).

<sup>27</sup>García Cueto en Redín (ed.), 2016: 50.

figura con la de su abuelo<sup>28</sup>. Felipe IV y sus embajadores estaban ya preparados para el que posiblemente fue el encargo más importante cuantitativamente y cualitativamente realizado a la Italia del *Seicento* desde España: la decoración pictórica de El Palacio del Buen Retiro.

Este enorme palacio, construido entre 1630 y 1633, fue decorado bajo iniciativa de El conde-duque de Olivares<sup>29</sup> quién animó una ambiciosa campaña de encargos de obras de arte a Flandes y, especialmente, a Italia, tanto a Roma como a Nápoles. No obstante, las últimas decisiones recaerán en el VI conde de Monterrey, virrey napolitano (1631-1637)<sup>30</sup>, y en el embajador español ante la Santa Sede, Manuel de Moura y Corte-Real, II marqués de Castel Rodrigo<sup>31</sup> (1632-1644).

El conde de Monterrey envió desde Nápoles 34 lienzos que representaban episodios mitológicos y culturales de la historia romana: diversiones públicas y fastos de los emperadores<sup>32</sup>. Sobreviven “únicamente” 28 lienzos, a los que se pueden añadir otras seis piezas destruidas o no identificadas, todas ellas citadas en la testamentaría de Carlos II<sup>33</sup>.

Se desconoce aún quién proyectó el programa iconográfico pero, es obvio que con él se pretendía legitimar a los reyes españoles como herederos directos de los antiguos césares. Los lienzos, firmados por autores como Massimo Stanzione (h.1585-1656), Viviano Codazzi (h.1604-1670), Nicolás Poussin (1594-1665), Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), entre otros, llegaron a Madrid en agosto de 1638. Especial mención merecen las 7 obras de Giovanni Lanfranco por su riqueza compositiva, el dinamismo de las figuras y su fuerza expresiva<sup>34</sup>.

Por otro lado, desde Roma, el II marqués de Castel Rodrigo, encargó a una serie de pintores flamencos –Herman van Swanevelt, Andries y Jan Both– y franceses, –

---

<sup>28</sup> *Ibidem*: 51.

<sup>29</sup> Chaves, 1992: 217-230.

<sup>30</sup> Simal en Denuzio (ed.), 2013: 269-285.

<sup>31</sup> García Cueto (ed.), 2007: 695-716.

<sup>32</sup> La bibliografía sobre este tema es amplísima: Voss, 1924: 527. Salerno, 1958: 60. Pérez Sánchez, 1965: 155-160. Barghahn, 1979, 1986: I, 181-200. Úbeda de las Cobos, 1999. Schütze, 1996: 124-129. Schleier, 2001. Brown/Elliott 2003: 126-217. Úbeda de los Cobos, 2005.

<sup>33</sup> La mayor parte de las obras conservadas se custodian en el Museo del Prado.

<sup>34</sup> Sobre la comisión de estas obras véase: Schleier, 2001: 48 y Úbeda en Úbeda (ed.), 2005: 22.

Claude Lorrain y Nicolas Poussin– asentados en la ciudad la realización de una serie de pinturas de paisajes con anacoretas. Según Giovanna Capitelli, esta comisión es “el más amplio y articulado encargo europeo de pintura de paisajes del siglo XVII”<sup>35</sup>.

#### IV. Velázquez en Italia. La irrupción de la escultura seicentista en España

En 1628, Velázquez, bajo, posiblemente, consejo de Rubens y tras haber pedido permiso al monarca, se embarcó hacia Italia, donde permaneció poco más de un año. Estos meses fueron fundamentales para su formación pictórica y humana. Además, durante esta estancia se asentaron las bases de una serie de amistades de las que Felipe IV pudo beneficiarse en los años posteriores, cuando Velázquez, más como embajador que como pintor, marchó en 1649 por segunda vez a la península itálica con el fin de traer todo tipo de obras de arte y artistas para decorar los Reales Sitios<sup>36</sup>.

Los documentos relativos a la primera estancia de Velázquez en Roma son muy pocos<sup>37</sup>. Más allá de detalles sobre su alojamiento y sueldo, carecemos de datos que nos permitan saber qué obras de arte y artistas frecuentó en Roma durante aquel año. Por suerte, la situación cambia durante su segunda estancia italiana pues Palomino en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* recoge a su relación con artistas como Algardi o Bernini (**doc.2**)<sup>38</sup>.

Palomino, así, solamente confirma aquello que ya se podía extrapolar de las obras italianas de Velázquez: la absorción por parte del pintor de modelos, iconografías y composiciones romanas<sup>39</sup>. No obstante, su aprendizaje no se limitó al ámbito de la plástica, sino que tendrá, en última instancia, consecuencia para el coleccionismo español y la decoración de las residencias reales.

Como ya se ha dicho, el sevillano durante su segundo viaje a Italia hubo de traer obras de arte para redecorar algunas de las salas de El Alcázar Madrid. Según el pintor

---

<sup>35</sup> Capitelli en Úbeda (ed.), 2005: 241.

<sup>36</sup> Quizás, el libro que mejor aborda la relación entre Velázquez e Italia sea Salort, 2002. También es interesante Coliva (ed.), 2000.

<sup>37</sup> Harris, 1982: 76. Véase: Aterido/Martín/Pita, 2000: 76, doc.66, doc. 67; 77, doc. 68, doc. 69; 78, doc. 70, doc.71; 86, doc. 72a; 87, doc.74; 88, doc.75.

<sup>38</sup> Morán, 2008: 38-39.

<sup>39</sup> Véase Salort en Coliva (ed.), 2000: 43-69.

aragonés Jusepe Martínez (1600-1682), Felipe IV quería “hacer una galería de pinturas”, a esto su pintor de cámara le respondió que “será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas”<sup>40</sup>. En definitiva, Velázquez no solo adquirió en Italia originales y copias de esculturas antiguas<sup>41</sup> sino que encargó obras de gran calidad a los escultores más afamados del momento.

Para el Salón Nuevo del Alcázar, Velázquez encargó a Matteo Bonuccelli doce leones en bronce<sup>42</sup> (**fig.1**), conservados actualmente entre el Salón del Trono del Palacio Real y el Museo del Prado. A Algardi le confió la realización de cuatro morillos (*capisocolari*) de bronce de mediano tamaño (**fig.2**), que tras su muerte fueron finalizados por sus discípulos Domenico Guidi (1625-1701) y Ercole Ferrata (1610-1686)<sup>43</sup>. Los morillos ornaban una fuente en el Jardín de la Isla de Aranjuez.

Estos leones de tamaño algo superior al natural con la cabeza ligeramente girada y con una de las patas levantada y apoyada en una bola de mármol, como ya señaló Enriqueta Harris, tienen cierta semejanza con aquellos que se conservaban en la Villa Medici. Sin embargo, no se tratan de copias o vaciados directos puesto que hay un giro de los cuerpos para poder apoyar sobre los lomos de los animales ricos tableros de piedras duras<sup>44</sup>.

Ángel Aterido ha relacionado estas piezas con una simbología salomónica, pues el trono de este bíblico personaje estuvo rodeado de doce leones. Además, esta teoría gana fuerza al existir una asimilación por parte de los reyes de la Casa de Austria con el rey Salomón<sup>45</sup>.

La primera prueba documental que conservamos de estos leones se debe a Díaz del Valle (1656) quien describe como estos “bufetes de pórvido sobre leones de bronce dorado al fuego” sostenían “espejos ricos guarnecidos con águilas imperiales de bronce

---

<sup>40</sup> García Cueto en Redín (ed.), 2016: 57.

<sup>41</sup> Para estas obras véase: Luzón, 2007.

<sup>42</sup> Coppel, 1998: 254-255. Véase Herreo en Luzón, 2007; no solamente la riqueza del contenido sino también el pertinente y exhaustivo apartado crítico. También interesante es el texto de Arias/Alba en Luzón (2017).

<sup>43</sup> Sobre estas esculturas véase Giometti y García Cueto en Redín (ed.), 2016:210-213.

<sup>44</sup> Harris, 1960.

<sup>45</sup> Aterido, 2006: 322.

asimismo dorados”<sup>46</sup>. Bellori, en la vida de Algardi, menciona una vez más este encargo **(doc.3)**<sup>47</sup>.

Por otro lado, Passeri afirma que los leones fueron fundido por Finelli **(doc.4)**<sup>48</sup>. Sin embargo, como propone Rosario Coppel, no se puede afirmar que las obras fueran realizadas enteramente por éste pues, en la restante documentación conservada se recoge que el escultor tuvo solamente que ocuparse de perfeccionar “las cornucopias que han de servir de haceros a los leones [...] en la conformidad que Diego Velázquez los dejó empezados...”<sup>49</sup>.

En definitiva, podemos afirmar que fue Matteo Bonuccelli quién se encargó tanto de la creación de los modelos de los leones como de su fundición. Además, este viejo colaborador de Bernini firmó en la cola de uno de los leones<sup>50</sup>.

Para el estudio de los morillos hemos de recurrir a la descripción que Bellori (1672) aporta en la biografía de Algardi, en la cual se especifica su iconografía y características formales de las piezas **(doc.5)**<sup>51</sup>.

Sería interesante valorar el hito que estas esculturas y bufetes supusieron dentro de las colecciones reales españolas. Durante los siglos XV y XVI, los monarcas españoles no tuvieron gran interés por la escultura como demuestran los inventarios de sus bienes<sup>52</sup>. Aunque Carlos V y Felipe II se sirvieron del arte de los Leoni, estos y sus obras recibieron a veces escasa atención<sup>53</sup>.

Esta despreocupación histórica por la escultura, parece reducirse ligeramente durante el reinado de Felipe III. Aparte del importante legado que el duque de Mansfeld

---

<sup>46</sup> Como ya señala Coppel, 1998: 255, nota 4, estos espejos a los que hace referencia Díaz del Valle desaparecieron en el incendio del Alcázar. Estos se pueden ver en un retrato de Carlos II.

<sup>47</sup> Bellori, 1672: 399.

<sup>48</sup> Passeri, 1772: 267.

<sup>49</sup> Esta carta entre D.Fernando Ruiz de Contreras, embajador de España en Roma, a Felipe IV, el 26 de junio de 1651 fue publicada por Montagu, 1985: II, 478.

<sup>50</sup> “MATTIAS BONUCELLUS LUCENSIS AEROS DUODECIM FINXIT FUNDIT INAURATIQU REGI CATHOLICO AD. MDCLII”.

<sup>51</sup> Bellori, 1672: 399.

<sup>52</sup> Morán, 1994: 18. Pérez de Tudela, 2000: 249-266.

<sup>53</sup> Coppel en Luzón (ed.), 2007: 134-135.

realizó en 1609 a este monarca, destaca la comisión por parte del rey a Giambologna de una estatua ecuestre de bronce de su persona para celebrar el traslado de la corte desde Valladolid a Madrid en 1606<sup>54</sup>.

La situación de la escultura fue bien diversa durante el reinado de Felipe IV, quién motivó en 1622 la redecoración del Palacio de Aranjuez con veintisiete esculturas de la colección Mansfeld y los mármoles de los Leoni. En 1633, dentro del proyecto decorativo del Palacio y el Jardín del Buen Retiro, un grupo de escultores liderados por Crescenzi, se encargaron de la realización de diversas esculturas y elementos ornamentales<sup>55</sup>. Un año después, el secretario de Felipe IV, Jerónimo Villanueva, encargó al platero Juan Calvo doce grandes leones de plata para el Salón de Reinos. Estos leones rampantes, hechos en Florencia, sujetaban antorchas con su garra derecha y con la izquierda el escudo con las armas de Aragón, tierra natural del comitente. Por desgracia, éstos fueron fundidos en 1639 para conseguir recursos para la guerra<sup>56</sup>. Este proyecto se ha visto como un precedente a las obra de Bonuccelli.

Tal fue el interés por parte de Felipe IV por la escultura que su hermano, el cardenal-infante Don Fernando de Austria, le regaló siete obras de Jacques Jonghelicq representando los planetas y una figura de Baco. Estas piezas son uno de los pocos ejemplos de escultura monumental de tema mitológico que se hicieron durante el siglo XVII en los Países Bajos<sup>57</sup>.

Mención aparte merecen una obra y un regalo. En 1634, Felipe IV expresó al Conde-Duque su deseo de encargar a Italia una estatua ecuestre de su persona como ya años antes había hecho su padre<sup>58</sup>. La obra fue realizada por el escultor florentino Pietro Tacca (1577-1640).

En el año 1659, se produce la segunda visita de Francesco Barberini al rey español. La situación de ambos personajes era bien diversa respecto a su primer encuentro en 1626<sup>59</sup>. El papa y tío de Francesco, Urbano VIII, había fallecido 15 años

---

<sup>54</sup> Sobre esta escultura: Avery, 1987: 39, n°49.

<sup>55</sup> Coppel en Luzón (ed.), 2007: 137-141.

<sup>56</sup> Brown/Elliott, 2003: 173.

<sup>57</sup> Smodeleren, 1996.

<sup>58</sup> Matilla, 1997.

<sup>59</sup> Para el primer viaje de Francesco Barberini véase la nota 14 de este trabajo y la bibliografía referida.

atrás, y su sucesor Inocencio X, haciendo gala de su odio a los Barberini, había requisado los bienes de la familia viéndose éstos obligados a asentarse en Francia. La situación de Francesco dio otro vuelco cuando en 1653, Maffeo Barberini, su sobrino, se casó con Olimpia Giustiniani, sobrina del papa, recuperando así el respeto en Roma<sup>60</sup>. Tras experimentar el sabor amargo del exilio, Francesco sabía que tendría que asegurarse el cariño de los españoles, canjeable por ricas obras de arte que Felipe IV y su familia aceptarían con mucho gusto. Sintomático, sin lugar a duda, es el hecho de que el monarca español recibiera como regalo una reducción de *El Encuentro de Atila con el Papa San León Magno* que Algardi había realizado para la Basílica de San Pedro<sup>61</sup>(**fig.3**).

En definitiva, con toda esta información anterior pretendo demostrar como el interés por la escultura fue aumentando entre los reyes de España durante el siglo XVII. Tanto fue así, que un personaje que conocía a la perfección los entresijos de la diplomacia y cuya figura estaba en una clara situación desfavorable, no dudó en agasajar a Felipe IV con un relieve de uno de los artistas más famosos del momento. Este regalo, junto con las obras encargadas por Velázquez en Italia, podría explicar el porqué el rey se dirigió al escultor italiano vivo más importante del momento para la creación de una de las piezas claves del Monasterio de El Escorial.

## V. El Crucificado de El Escorial

El *Cristo Crucificado* de San Lorenzo de el Escorial (**fig.4**) es por sus atípicas características técnicas una de las piezas más extraordinarias dentro de la extensa obra de Bernini. Según Tomaso Montanari esta figura, realizada enteramente en metal, es “la única [escultura] no sujeta, física y conceptualmente, a un conjunto monumental”<sup>62</sup>. La comisión, cronología de la obra y su tumultuosa historia posterior, hacen de este crucifijo prácticamente un *unicum*.

La biografía *berniniana* de Filippo Baldinucci afirma que entre 1652 y 1655 Bernini “...condusse ad istanza del re delle Spagne Filippo IV un gran crocefisso di

---

<sup>60</sup> Colomer, 2008: 12.

<sup>61</sup> Bacchi en Redín (ed.), 2016: 214-217. Montagu, 1971: 42-51.

<sup>62</sup> García Cueto en Redín (ed.), 2016: 200.

bronzo, che ebbe suo luogo nella Cappella de' sepolcri de' re...”<sup>63</sup>. Domenico Bernini en la biografía que publicó sobre su padre en 1713 completa el texto del anterior añadiendo que “ne ricevè una gran Collana di oro per honorario...”<sup>64</sup>. Aunque todo apunta a que esta obra fue un encargo real, no siempre fue considerada como tal. Stanislaw Frascchetti<sup>65</sup> relacionó el crucifijo escurialense con un *corpo santo* que Inocencio X regaló, como narra el *Diario* de Gigli, a Mariana de Austria en 1649. A pesar de que esta idea fue aceptada por muchos historiadores<sup>66</sup>, de Torno a Rodríguez G. de Ceballos<sup>67</sup>, unos pocos como Gómez Moreno y Rudolf Wittkower<sup>68</sup> desestimaron esta propuesta y relacionaron la obra con una comisión regia. En la actualidad, el regalo papal se asocia acertadamente con una reliquia de Beatriz Mártir<sup>69</sup>.

Aún se desconoce cuándo y quién encargó esta obra a Bernini. Entre las posibles hipótesis, se baraja que fuera Velázquez durante su segundo viaje a Italia. Puede también que el encargo proviniera desde Nápoles por el Virrey, Conde de Oñate, apoyado quizá por Juan de Córdoba. Otra posibilidad sería que la pieza hubiera sido encargada por el cardenal milanés Teodoro Trivulzio, embajador de Felipe IV en Roma entre 1651 y 1653<sup>70</sup>. No obstante, un documento sobre los gastos derivados de la embajada en Roma de Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, (1654-1657)<sup>71</sup>, publicado recientemente por David García Cueto<sup>72</sup>, elimina cualquier tipo de duda, si es que aún la hubiera, respecto a la comisión regia del crucifijo y a la persona que liquidó el proyecto. En dicho documento se lee como el embajador pagó a Bernini 1000 ducados por iniciativa del rey y que la obra zarpó de Civitavecchia con rumbo Alicante.

---

<sup>63</sup> La obra aparece nuevamente en el catálogo de esculturas de Bernini que el autor incluyó al final de la biografía como “un crucifijo de tamaño natural, para el altar de la Capilla real de Felipe IV en Madrid. Baldinucci, 1682: 37, 160.

<sup>64</sup> Bernini, 1713: 64.

<sup>65</sup> Frascchetti, 1900: 216.

<sup>66</sup> Rodríguez Ruiz (ed.), 2014: 113-114.

<sup>67</sup> Torno, 1925: 117-145. Rodríguez G. Ceballos, 1982: X.

<sup>68</sup> Gómez, 1963: 516. Wittkower, 1990: 274.

<sup>69</sup> Montanari en Redín (ed.), 2016: 200.

<sup>70</sup> García Cueto en Redín (ed.), 2016: 59.

<sup>71</sup> Sobre los Terranova véase: Aymard, 1972: 29-65.

<sup>72</sup> García Cueto, 2005b: 317-322.



La cronología de la obra, tanto de su realización como de su llegada al Monasterio, tampoco está exenta de dificultades. Petrucci<sup>73</sup> en sus estudios sobre el diario de Fabio Chigi afirma que la obra ya estaría acabada el 8 de febrero de 1648, momento en el que el cardenal y el Duque de Terranova pudieron discutir sobre ella. Se entiende, por tanto, que el encargo tuvo que ser previo a la embajada del Duque de Aragón por lo que el pago de 1000 ducados equivaldría solamente al último plazo acordado<sup>74</sup>. Sin embargo, Tomaso Montanari<sup>75</sup> no considera convincente la hipótesis de Petrucci.

En 1616, Tacca regaló a Felipe III un Cristo que presidió el Panteón del Real Monasterio de El Escorial<sup>76</sup>. Según el Padre de los Santos, la obra fue trasladada al altar de la Sacristía por su gran tamaño y sustituida por el Cristo de Bernini<sup>77</sup>. Por desgracia, el autor no especifica en qué momento la obra de Tacca fue sustituida por la de Bernini. El dibujo del Panteón Real del Monasterio del Escorial que Pedro de Villafranca (h.1615-1684) grabó en marzo de 1654 (**fig.5**) podría resolver este entuerto cronológico. Delfín Rodríguez<sup>78</sup> ve en este dibujo la anatomía “equilibrada y contenida” de la obra de Bernini, pero, sin embargo, Tomaso Montanari, basándose en la morfología del paño de pureza y las dimensiones del crucifijo, lo relaciona aún con la obra del florentino. Además, este autor propone una serie de documentos que obligan a retrasar la datación de la obra de Bernini a 1655<sup>79</sup>.

A pesar de su belleza y, contra todo pronóstico, el *Crucificado* de Bernini fue removido de su sitio en el año 1659. En ese mismo momento se encargó a Guidi una variación del *Cristo muerto* modelado en arcilla y pintado de su maestro Algardi conservado en la iglesia de Santa Marta en el Vaticano (1644)<sup>80</sup>. La obra arrumbada de

---

<sup>73</sup> Petrucci en Checa (ed.), 2004: 78.

<sup>74</sup> García Cueto, 2005b: 317-322.

<sup>75</sup> Montanari en Redí (ed.), 2016: 203, nota 8.

<sup>76</sup> Bustamante, 1992.

<sup>77</sup> Santos, 1657: 43-44, 134.

<sup>78</sup> Rodríguez, 2014: 113.

<sup>79</sup> Montanari, 2009. Existe un debate interesantísimo acerca de derivaciones de esta obra en el ámbito berniniano que, lamentablemente, por motivos de espacio, no puedo abordar: véase Montanari, 1997: 42-68.

<sup>80</sup> Barberini en Bacchi y Coliva, 2017: 284.

Bernini fue colocada en la Capilla Mayor del Colegio del monasterio, para la cual José de la Torre realizó un retablo según una traza elegida por el mismo Felipe IV<sup>81</sup>.

El porqué de la relegación de la escultura a un lugar aparentemente mucho menos importante aún no tiene una respuesta convincente. Las teorías formuladas acerca de este hecho son varias. Algunos autores como Tomasso Montanari afirman que la obra fue retirada para conservarla, en una clara voluntad “museográfica”<sup>82</sup>. Otros acusan motivos iconográficos: la utilización de solamente tres clavos en los crucificados era opuesto a los principios reformistas que caracterizaban las prácticas artísticas hispánicas y que exigían la utilización de cuatro clavos. Sin embargo, esta teoría pierde fuerza si atendemos al hecho de que la obra no fue ocultada totalmente sino que fue colocada en la Capilla del Colegio del monasterio, lugar para nada desdeñable. Por otro lado, Felipe IV no estaría dispuesto a desprenderse tan fácilmente de una escultura que tanto le gustó y por la que le entregó a Bernini un collar de oro además de los 1000 ducados. Por último, me resulta extremadamente extraño que esta especificidad, no hubiera sido expresada claramente en el contrato de comisión de la obra o que el Duque de Terranova no hubiera avisado a Bernini.

La teoría por la que más me inclino implica una voluntad por parte de Velázquez de reforzar su papel como cortesano y que no siempre había tenido. Es posible que el pintor decidiera arrumbar esta escultura de este espacio dentro de su plan integral de reordenación y recolocación de las colecciones escurialenses como símbolo de su poder dentro de la corte. El pintor sevillano, como Aposentador Mayor del Rey, tenía la autoridad y el criterio suficiente como para que se le hiciera caso en estas competencias y, por ejemplo, el rey rechazó comprar obras de arte excepcionales solamente por su consejo.

Era algo típico durante el siglo XVII que los artistas compitieran entre sí buscando su reconocimiento social. A veces el criterio regio o la fama de un artífice marcaban el devenir de sus obras. En el año 1628 el retrato ecuestre que Velázquez realizó de Felipe IV para El Salón de los Espejos del Alcázar fue sustituido por uno de las mismas características de Rubens, muy posiblemente, por la mayor fama de este último dentro de la corte.

---

<sup>81</sup> García Cueto en Redín (ed.), 2016: 60.

<sup>82</sup> Montanari, 2009.

VI. España y españoles durante los años cincuenta en Roma.  
Celebraciones y fiestas: gli apparati effimeri y las canonizaciones

Durante el pontificado Pamphilij se promovieron desde el Vaticano una gran cantidad de celebraciones con el fin de honrar a España y al rey. En 1650 con motivo del Jubileo, durante la fiesta de Resurrección, Carlo Rainaldi cubrió la *Fontana dei Fiumi* con un recinto amurallado, en alusión a Castilla. El tema y su simbología serán recurrentes en las diversas festividades de la corte español realizadas en Roma durante las décadas posteriores<sup>83</sup>. Como podemos ver en un aguafuerte conservado en el Instituto Nazionale per la Grafica de Roma (**fig.6**), cubriendo las fuentes del *Moro* y de *Neptuno* de Della Porta se colocaron sendos tabernáculos con representaciones de Cristo resucitado y con la Inmaculada Concepción, creencia casi propia de la Iglesia Española.

Con el fin de celebrar el nacimiento de la infanta Margarita, el embajador de España, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), encargó en octubre de 1651 a Bernini la realización de dos máquinas pirotécnicas que debían iluminar en dos días consecutivos el *Palazzo di Spagna*. Este encargo es la prueba definitiva de que la figura de Bernini, a pesar de su marcada atracción por Francia, recuperó la confianza de Inocencio X y de la Monarquía Hispánica<sup>84</sup>.

Gracias a un aguafuerte conservado en la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei en Roma (**fig.7**) y a las *Relaciones* que describen los aparatos efímeros, podemos tener una imagen bastante aproximada sobre estos. El primero representaba a un elefante en cuyo lomo portaba una torre con capacidad para ocho trompeteros. Ésta estaba flanqueada por cuatro más achaparradas de diámetro mayor. Esta construcción de carácter poliarcética buscaba recrear una ciudadela cristiana ideal o, cuanto menos, hacer una alegoría al concepto de la “heráldica”<sup>85</sup>. Por otro lado, como también propone Marcello Fagiolo, la torre hace pensar en la mujer del *Cantar de los cantares*: “Tu

---

<sup>83</sup> Marcello Fagiolo en Rodríguez Ruíz (ed.), 2014: 53.

<sup>84</sup> Povoledo, 1975: 499-518. Fagiolo dell'Arco/Carandini, 1977-78: I, 146-149. Fagiolo 1997: I, 72 y 204-207. Fagiolo dell'Arco, 1997: 355-358. Fagiolo 1999: 423-424.

<sup>85</sup> La transposición de los escudos heráldicos a la arquitectura, o, en este caso, a la “arquitectura efímera” era algo común. Pietro da Cortona diseño para la familia Chigi un iglesia cuya planta adaptaba la figura del monte de seis colinas coronado por una estrella que vemos en el escudo papal (Milán, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte, *Disegni di Roma*, nº37). Para la arquitectura heráldica en honor de los Chigi, véase Fagiolo, 2013: 469-473.

cuello, la torre de David, muestrario de trofeos: mil escudos penden de ella, todas paveses de valientes”. Esta construcción se incendió el 21 de octubre y entre fuegos artificiales y el tronar de las trompetas, la realeza se manifestaba como el Dios bíblico<sup>86</sup>.

La interpretación del elefante resulta un tanto más complicada. Este animal se suele relacionar con la idea de la Benignidad intrínseca al poder absoluto. Cesare Ripa representó esta virtud en su *Iconología* mediante una figura coronada en pie junto a un trono y con el sol sobre su cabeza, tras la que se encuentra el animal en cuestión. Como ya puntualizó Marcello Fagiolo, el elefante se relaciona íntimamente con el poder y, por ejemplo, cómo podemos ver en el frontispicio del libro *Primo trofeo della Croce* de Fioravante Martinelli (Roma, 1655), Alejandro VII aparece representado como un nuevo Alejandro Magno, triunfante sobre un carro tirado por dos elefantes<sup>87</sup>.

La segunda máquina aparece descrita en las *Relaciones (doc.6)*<sup>88</sup>. Sin embargo, queda aún por esclarecer si esta construcción era una mera diversión marcada por los efectos teatrales o si, por el contrario, este diablo contenía alusiones al triunfo de la monarquía sobre la fuerza del mal.

Mas allá de aspectos artísticos, lo realmente interesante de estos “aparatos efímeros” es la colocación de la Monarquía hispánica, una vez más, en el centro del huracán ceremonial romano<sup>89</sup>. Otro hecho sintomático que demuestra la recuperación de la *preponderanza* española en Roma fue el gran número de iglesias de advocación hispana que durante la década de los años 60 sufrieron intervenciones o acogieron la canonización/beatificación de santos españoles<sup>90</sup>.

Una de las canonizaciones más destacadas producidas en Roma fue la de Santa Teresa de Ávila, declarada por parte de Gregorio XV (1621-1623) en 1622. Como ya propuso Irvin Lavin<sup>91</sup>, Bernini para llevar a término el *Éxtasis de Santa Teresa de Ávila*

---

<sup>86</sup> Fagiolo dell’Arco, 1997: 358.

<sup>87</sup> Fagiolo, 2013: 397-409.

<sup>88</sup> Fagiolo dell’Arco/Carandini, 1977-1978: I, p.416.

<sup>89</sup> Sería interesante realizar un estudio acerca de los “aparatos efímeros” construidos en honor de Francia en Roma de manera simultánea y analizar su transcendía con el fin de valorar en su justa medida las arquitecturas españolas. Esta información me resultad aún ajena.

<sup>90</sup> Para este tema véase: Fagiolo en Rodríguez Ruiz (ed.), 2014: 63-71 y Carrió-Invernizzi, 2008: 164-212.

<sup>91</sup> Lavin, 1980: 212.

de la Capilla Cornaro en *Santa Maria della Vittoria* de Roma se sirvió directamente de fuentes iconográficas y textuales de autores españoles (Alfonso Manzanedo de Quiñones, 1647 y Tomás de Jesús, 1610 y 1652) o directamente derivados de estos (Alessio Maria della Passione 1647 y 1653). Todos estos textos, junto con los propios escritos de Santa Teresa (*Libro de la Vida*), permitieron a Bernini la plasmación magistral de la penetración del Amor Divino en el cuerpo de la religiosa española.

En noviembre de 1658, se produjo en San Pedro la canonización de Santo Tomás de Villanueva, consejero espiritual de Carlos V. Dentro del proyecto, diseñado por Paolo Schor bajo la dirección de Bernini, destacan los catorce medallones de más de seis metros de diámetro colocados bajo las arquerías de las basílica con la representación de los milagros del santo<sup>92</sup> (**fig.8**).

Al poco tiempo de la muerte de Alejandro VII, Bernini construyó en la basílica vaticana un catafalco en su honor en cuyo basamento vemos un claro guiño a la monarquía hispánica pues se recogían escenas de Santo Tomás, del mártir aragonés Pedro de Arbués (1664) y sobre todo de la festividad de la Inmaculada Concepción, reconocida por bula papal el 8 de diciembre de 1661<sup>93</sup>.

En 1668 se produjo en *Santa María Sopra Minerva* de Roma la beatificación de Rosa de Lima por parte de Clemente IX Rospiglioli, a instancia de los dominicos y puede que también de la monarquía hispánica<sup>94</sup>. Un año después de la beatificación, Mariana de Austria declaró a la beata Rosa “patrona de todo el Reino del Perú”. Solo dos años más tarde, Rosa de Lima se convirtió en la primera santa de América Latina y fue proclamada patrona del Nuevo Mundo y de Filipinas<sup>95</sup>. En ese mismo momento la escultura de Cafà representando a Santa Rosa de Lima y un ángel fue enviada a la iglesia de Santo Domingo de Lima, donde aún se conserva.

## VII. **“Guerra de estatuas”: La escultura de Felipe IV en el pórtico de Santa Maria Maggiore en Roma**

---

<sup>92</sup> Fagiolo dell’Arco/Carandini, 1977-78: I, 176-180. Fagiolo dell’Arco, 1997: 394-399.

<sup>93</sup> Fagiolo dell’Arco, 2002: 165.

<sup>94</sup> Fagiolo en Rodríguez Ruiz (ed.), 2014: 70.

<sup>95</sup> *Ibidem*: 71.

“La paz [de los Pirineos] no varió las estrategias culturales de ambas naciones [Francia y España] en Roma ni interrumpió ningún proyecto de mecenazgo galo o español en Italia”<sup>96</sup>. En palabras de Diane H. Bodart, a partir de los años 60, se desencadenó una auténtica “guerra de estatuas”<sup>97</sup> galo-española.

Esta “guerra de estatuas” se materializó en la proyección de tres obras bien diversas en las que Bernini, ya sea como escultor o *disegnatore*, tuvo un papel crucial. La primera de estas obras fue el *Constantino*, escultura monumental encargada por Inocencio X al escultor romano en 1654 (**fig.9**). El proyecto fue heredado por tres pontífices diversos que modificaron, según sus conveniencias, aspectos tan importantes como la colocación del conjunto<sup>98</sup>. La publicación por parte de Giulio Cesare Sacchetti (1586-1663) de un memorial criticando al papa y la renuncia de Felipe IV a acudir en auxilio del pontífice ante la invasión francesa de Aviñón en 1662<sup>99</sup>, hizo que Alejandro VII se diera cuenta de cuán necesario era la regeneración interna del papado. Así, decidió impulsar esta obra buscando evocar la gloriosa historia fundacional de la Iglesia Católica y combatir la pérdida de prestigio internacional sufrido por la institución eclesiástica tras el triunfo del protestantismo en el Tratado de Westfalia (1648) y por la corrupta estructura interna de la Santa Sede<sup>100</sup>.

La segunda estatua fue motivada por parte del cardenal Mazarino con el fin de reforzar el papel francés en la ciudad de Roma tras la firma del Tratado de los Pirineos. Además, desde Francia se quería consolidar la presencia gala en el área de Pincio y recuperar el control sobre el convento de *Trinità dei Monti*, fundado por Carlos VIII durante el siglo XV y ocupado desde 1658 por un nativo del Franco Condado, súbdito español. Este proyecto contemplaba la construcción de una escultura ecuestre de Luis XIV que debía de ser colocada en la escalera de acceso al convento (**fig.10**). El primer ministro francés, a través de la intercesión de Elpidio Benedetti, embajador en Roma, encargó el proyecto a Carlos Rainaldi y, posiblemente, a Bernini. No obstante, la construcción será impedida por Alejandro VII quién consideró inaceptable que se

---

<sup>96</sup> Carrió-Invernizzi, 2007: 257.

<sup>97</sup> Bodart, 2007: II, 679-693.

<sup>98</sup> Bacchi/Tumidei, 1998: 51-54.

<sup>99</sup> Este conflicto finalizará con la firma del Tratado de Pisa (1654), una denigrante ofensa en sus condiciones para el Papa que tuvo que firmar incondicionalmente.

<sup>100</sup> Carrió-Invernizzi, 2007:260-261.

excluyera cualquier símbolo papal y que las armas de la familia Chigi aparecieran en un tamaño mucho menor a las del rey francés y Mazarino<sup>101</sup>.

La última escultura de este triángulo diplomático/autorepresentativo es la escultura de Felipe IV, conservada en el pórtico de acceso a la basílica de *Santa Maria Maggiore* de Roma (**fig.11**). Desde principios del siglo XVII, las dos grandes basílicas papales intramuros, dejando de lado San Pedro, *San Giovanni in Laterano* y *Santa Maria Maggiore*, estuvieron bajo la protección de Francia y España, respectivamente. En 1647, Felipe IV fundó en Roma la Obra Pía Española, una contribución económica que le permitió obtener mayor visibilidad y autoridad en las cuestiones del Estado Pontificio. En 1658, el rey realizó otra gran donación para la Fábrica de San Pedro y de San Juan Letrán. Además ese mismo año, se redactó una bula papal por la cual España se comprometía a pagar 20.000 ducados anuales. Todo esto hizo que el *Rey Planeta* fuera nombrado ese mismo año por Alejandro VII gran benefactor de la Iglesia Católica. Todas estas donaciones motivaron la erección de un gran monumento en honor de este personaje<sup>102</sup>.

La comisión y financiación del proyecto será el resultado del interés de tres hombres con fuertes lazos con España. El primer impulsor de la obra fue el cardenal Giulio Rospiglioli, nuncio en Madrid entre 1644 y 1653, y futuro papa Clemente IX (1667-1669). El segundo personaje fue el cardenal Astalli quién legó tras su muerte en 1663, cuatro años después de que Giulio Rospiglioli animara el proyecto, la suma necesaria para el levantamiento de la estatua<sup>103</sup>.

Si estos hombres tuvieron un papel crucial en la concepción del proyecto, fue Pedro Antonio de Aragón (1611-1690), embajador de España en Roma (1664-1666), quien animó la gestación del mismo<sup>104</sup>. En 1664, momento de la firma del Tratado de Pisa entre Alejandro VII y Luis XIV, el proyecto empezó a hacerse cada vez más concreto, pues se vio en él la oportunidad definitiva de asestarle a Francia un golpe mortal por necesidad. En junio de este año, el embajador formalizó el contrato con Girolamo Lucenti (1627-1698) para la realización de la estatua de Felipe IV, cuya

---

<sup>101</sup> *Ibidem*: 258-259.

<sup>102</sup> *Ibidem*: 256-257.

<sup>103</sup> *Ibidem*: 263.

<sup>104</sup> Para la vida de este personaje, véase: Carrió-Invernizzi, 2007: 263.

supervisión debía correr a cargo de Bernini, autor de los dibujos preliminares<sup>105</sup>. Según la teoría de Ostrow, *il regista del Barocco* prefirió no figurar oficialmente en la construcción de la obra buscando evitar la furia del mercado francés<sup>106</sup>. Sea como fuere, su participación en el proyecto fue notable pues, por ejemplo, el 16 de septiembre de 1664, el escultor fue consultado por el capítulo de *Santa Maria Maggiore* acerca de la colocación de la estatua y el 14 de febrero de 1666 desde el capítulo se le solicitó que tomara una decisión acerca de si dorar o no la escultura<sup>107</sup>.

El proyecto contemplaba representar al monarca “armado como los emperadores romanos, con manto real y cetro”<sup>108</sup>. Sin embargo, no queriendo exacerbar el carácter guerrero de la escultura, se prefirió cubrir la espada que porta Felipe IV con su manto dejando solamente a la vista la empuñadura. Diana Carrió-Invernizzi propone interpretar esta escultura con una representación del emperador romano Constantino. Pedro Antonio de Aragón encargó, como demuestra la relación de sus bienes de 1680, a Nicolás Aragón dos copias de los frescos que Giulio Romano realizó en las estancias del Vaticano de Rafael (**doc.7**)<sup>109</sup>.

Por otro lado, sería importante no perder de vista que Bernini estaba trabajando en estos mismos años en la estatua de Constantino para la *Scala Regia* del Vaticano, proyecto con el que existen obvias similitudes. El embajador optó por una iconografía inédita para Felipe IV y que solo se repetiría en las exequias celebradas tras la muerte del rey en Santa Clara de Nápoles<sup>110</sup>. En definitiva, el rey español aparece representado como Constantino no en el momento de su conversión, como vemos en el Vaticano, sino como emperador cristiano, en la batalla del puente Milvio contra Majencio. Por otro lado, Felipe IV aparece con el Toisón de Oro, proclamando así su descendencia de la Casa de los Habsburgo<sup>111</sup>.

Especial atención merece el espacio que Bernini diseñó para colocar la estatua y cuya reconstrucción se puede realizar gracias a tres dibujos. El primero se conserva en

---

<sup>105</sup> Carrió-Invernizzi, 2007: 265.

<sup>106</sup> Ostrow, 2001: 119-131.

<sup>107</sup> Carrió-Invernizzi, 2007: 265.

<sup>108</sup> Ostrow, 1991: 96.

<sup>109</sup> Citado por Carrió-Invernizzi, 2007: 267.

<sup>110</sup> *Ídem*.

<sup>111</sup> Rodríguez Ruiz (ed.), 2014: 161.



Múnich y muestra un primer proyecto formado por una sucesión de “arcos triunfales” a la manera serliana sostenidos por dobles columnas compuestas y alternados por paredes retranqueadas y ritmadas con pilastras compuestas. Los dos restantes, conservados en la Ciudad del Vaticano <sup>112</sup> (**fig.12**) y en Leipzig, respectivamente, demuestran cómo Bernini quería colocar la estatua en un templete precedido por una hornacina y elevada esta sobre un basamento, heredero de aquel que Miguel Ángel concibió para la estatua ecuestre de Marco Aurelio <sup>113</sup>.

La estructura quedaba enmarcada por columnas pareadas compuestas que sustentarían un arquitrabe coronado por un frontón curvilíneo con el escudo de España. Estas columnas dobles son muy posiblemente influencia del pórtico de la basílica construido a finales del XVI y en 1664 aún en pie. Este diseño se ha puesto en relación con las “capillas” del Panteón, en las que Bernini se había inspirado para el presbiterio de *Sant’Andrea al Quirinale* <sup>114</sup>.

Por desgracia, el proyecto quedará paralizado en 1666, momento de la marcha de Pedro de Antonio de Aragón a Nápoles, y habrá que esperar hasta 1692, durante la embajada del duque de Medinaceli, para que la escultura fuera colocada en el vestíbulo de la sacristía, como recoge la inscripción grabada en su pedestal. Un año antes, en 1691, un alumno de Bernini, Mattia de’Rossi, propuso un nuevo diseño que se desestimó por su alto coste. Este proyecto, conocido por un dibujo, contemplaba la creación de un baldaquino con cuatro columnas jónicas que sacralizasen la escultura del rey, la cual encontró su lugar ante un teatral paño y tras una embocadura en forma de serliana. La escultura fue instalada junto a la actual pila bautismal hasta 1734 <sup>115</sup>, momento en el que la obra fue colocada de manera definitiva en el extremo contrario del pórtico por iniciativa de Ferdinando Fuga tras la reforma de la fachada <sup>116</sup>. Los continuos desplazamientos de la obra hicieron que los efectos lumínicos ideados por Bernini se perdieran.

---

<sup>112</sup> Se conserva una versión de este dibujo en los Uffizi. Al incluirse más detalle y medidas podemos pensar que el segundo dibujo es una consecuencia del primero. Esta segunda versión se atribuye a Carlos Fontana.

<sup>113</sup> Fagiolo en Rodríguez Ruiz (ed.), 2014: 62.

<sup>114</sup> *Ídem*.

<sup>115</sup> Fagiolo en Rodríguez (ed.), 2014: 63.

<sup>116</sup> Rodríguez Ruiz (ed.), 2014: 161.

## VIII. Conclusiones

La llegada al trono pontificio de Urbano VIII en 1623 hizo que la política papal basculara hacia la gran enemiga de la monarquía hispánica: Francia. Sin embargo, Felipe IV, quién fue nombrado rey de España solamente dos años antes, no dejaría ser arrumbado del plano político romano tan fácilmente y gracias a una serie de exhaustivas estrategias culturales reforzó su presencia en Roma. *El Rey Planeta* motivó, gracias a la intercesión de Velázquez y otros embajadores, la comisión de una gran cantidad de obras pictóricas a los artistas más destacados del momento como ya lo hicieron su abuelo y bisabuelo. Sin embargo, a diferencia de estos, consideró pertinente servirse de la escultura para decorar los Reales Sitios y reforzar su presencia en la Ciudad Eterna frente a los franceses. Como resultado de esta coyuntura surgirán dos de las obras más interesantes salidas del ingenio de Bernini: *El Crucificado* del Monasterio de El Escorial y la escultura de Felipe IV en el Pórtico de *Santa Maria Maggiore*.

## Apéndices

- Imágenes

**Fig.1.-**Matteo Bonarelli/Bonuccelli. *Leones*. 1651. Bronce dorado. 75 x 61 cm. Museo Nacional del Prado y Palacio Real de Madrid.



**Fig. 2.-**Alessandro Algardi, Domenico Guidi y Ercole Ferrata. *Morillos: Neptuno y Cibeles*. 1654-1656. Bronce. 116 x 65 cm. Jardín del Palacio Real de Aranjuez.





**Fig.3.-**Alessandro Algardi. *Encuentro entre Atila y el papa León Magno*. 1657-1659.  
Plata, bronce y mármol. 100 x 65 cm. Palacio Real de Madrid.



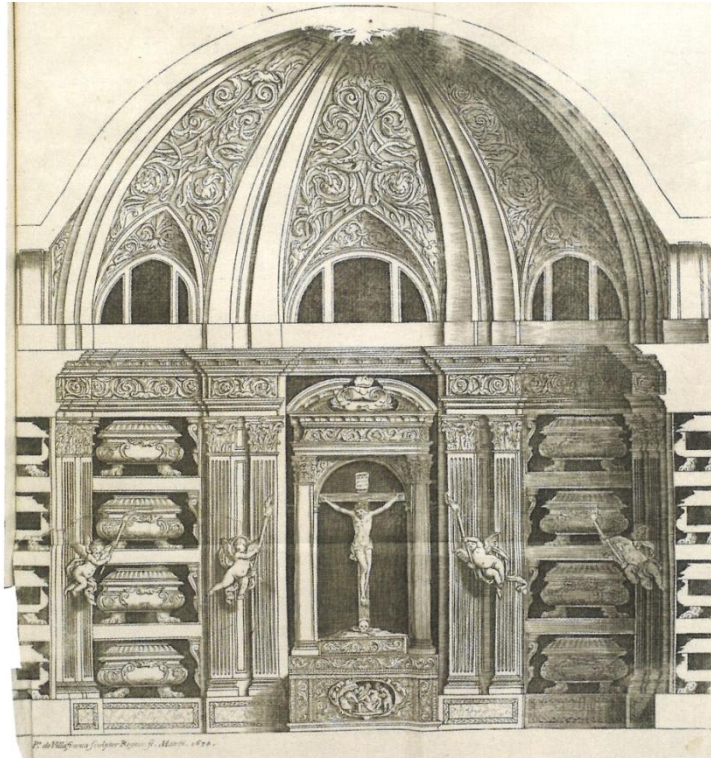
**Fig. 4.**-Gian Lorenzo Bernini. *Cristo crucificado*. 1654-1656. Bronce dorado. 140 x 120 x 34 cm (figura de Cristo); 233 x 166 (cruz). Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.





**Fig.5.-**Pedro de Villafraanca. *Panteón Real del Monasterio de El Escorial*. 1654.

Estampa calcográfica en *Descripción breve del Monasterio de S.Lorenzo el Real de El Escorial*. Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Madrid.



**Fig.6.-**Carlo Rainaldi (dib.) y Dominique Barriére (grab.). *Fiesta de la Resurrección en la Piazza Navona con motivo del año jubilar de 1650*. 1650. Aguafuerte. 376 x 694 mm. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.





**Fig.7.-**François Collignon (grab.). *Fuegos artificiales para celebrar el nacimiento de la infanta Margarita de Austria.* 1651. Aguafuerte. 250 x 350 mm. Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma.



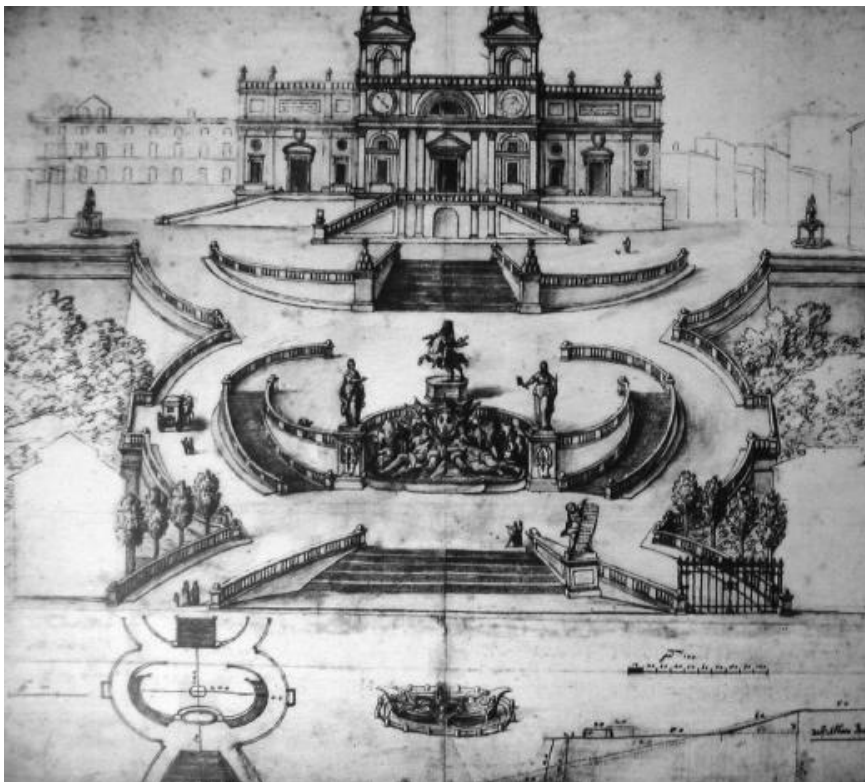
**Fig.8.-**Gian Lorenzo Bernini y Giovanni Paolo Schor. *Proyecto para la decoración de San Pedro del Vaticano con motivo de la canonización de santo Tomás de Villanueva.* 1658. Lápiz, tinta y aguada sepia. 408 x 609 mm. The Royal Collection/HM Queen Elizabeth II, Windsor Castel.



**Fig.9.-**Gian Lorenzo Bernini. *Constantino*. 1654-1668. Mármol. Palacios Vaticanos, Ciudad del Vaticano.



**Fig.10.-**Gian Lorenzo Bernini y Carlos Rainaldi. *Proyecto de la escalera de Trinità dei Monti*. 1660. Pluma, tinta y aguada parda y lápiz. Biblioteca Apostólica, Ciudad del Vaticano.





**Fig.11.-**Gian Lorenzo Bernini y Girolamo Lucenti. *Felipe IV*. 1664-1666. Bronce y mármol. Santa María la Mayor, Roma.



**Fig.12.-**Gian Lorenzo Bernini y taller. *Proyecto para el monumento a Felipe IV.* 1664-1665. Pluma, tinta y aguadas. Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.



- **Documentos**

**Documento 1.** Carta enviada por Rubens a Peiresc el 2 de diciembre de 1628:

“Aquí me dedico a pintar, como hago en todas partes, y he hecho ya un retrato ecuestre de Su Majestad, que le ha complacido mucho. Es verdad que la pintura le deleita extremadamente, y en mi opinión este Príncipe está dotado de excelentes cualidad. Tengo trato personal con él, pues como me alojo en palacio, viene a verme casi todo los días”.

**Documento 2.** Fragmento de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* en el que Pacheco recoge los artistas con los Velázquez que tuvo trato en Roma:

“Velázquez volvió a Roma, donde fue muy favorecido del Cardinal Patrón Astalli Pamphilio, romano, sobrino del Papa Inocencio Dézimo, y del Cardinal Antonio Barberini, por el Abada Peretti, por el Principe Ludovisi y por Monseñor Camillo Massimi y otros muchos caballeros; y también por los mas excelentes pintores, como Mattia [Petri], Caballero de la Orden de San Juan, Pietro da Cortona, Monsieur Poussin y por el boloñes Caballero Alessandro Algardi y por el Caballero Gian Lorenzo Bernini, ambos muy famosos escultores”.

**Documento 3.** Descripción de Bellori sobre los encargos de esculturas por Velázquez en Roma:

“In ultimo per seruigio del Rè di Spagna Filipp IV fece li caposocolari, quando l'anno 1650 venne à Roma Diego di Velasco eccelentissimo pittore di ritratti. Questi fece formare, e gettare di bronzo alcune statue antiche, & altre di gesso, con le quali, e con celbri pitture si adornò la Galeria del Rè. Fece Fromare di nuovo dodici Leoni grandi de metalo dorato, che sostengo sei tavole di marmo...”.

**Documento 4:** Fragmento de la biografía que Passeri dedicó a Finelli en el que se afirma la fundición por parte de este artífice de los doce leones de bronce encargados por Velázquez.

“Per lo medesimo Re [Filipe IV] fece il modelo di certi leoni di 12, maggiori del naturale, che furono fatti di bronzo, ed indorati a molitura, e questi furono un dono fatto a quella Maestà Cattolica”

**Documento 5.** Fragmento de la biografía algardiana de Bellori en el que se describen los morillos.

“... ma li capisocolari furono quattro, e reppresentano li quattro elementi. In uno vi è Giove à sedere sù l’aquila, & auuenta il fulmine, premendo i giganti, li quali inalzano sassi, e monti conto il cielo. Nell’altro figurò Giunonoe à sedere sopra il pavone, volgendosi dietro li Venti, che soffiano; e li mouvono frà scogli & antri. Appresso questi due che sono il fuoco, e l’aria, feche Nettuno in piedi entrò una conca in forma di carro, tirato da cavalli arini, con la Sicilia, che gli presnta una corona. Di sotto frè quei cavalli, vien spaventanto, caginado le coscie in mostruose code. In quatro luogo figurò Cibele in piedi coronata di torri, e tirata da Leoni sù’l carro, con putti che scherzano: tiene con un mano, il timpano rotonda, simbolo suo della terra, con l’altra, le spiche della fertilità...”.

**Documento 6.** Descripción de la máquina construida en 1651 con el fin de celebrar el nacimiento de la Infanta Margarita

“una falso diablo en un cañizal, obra curiosísima y bella, junto al que había una serpiente terrible que se comportaba de forma horrible, y el diablo la cogía por el cuello con la mano izquierda mientras caminaba entre las cañas. Y súbitamente por la boca de la serpiente prendió fuego el cañizal, y se veía al diablo correr de aquí para allá por las cañas mientras lanzaba distintos fuegos y duró más de una hora, y quien veía a aquel demonio y a aquella serpiente con los efectos de aquellos fuegos logrados, quedaba sorprendido y aterrorizado”.

**Documento 7.** Relación de los bienes de Pedro Antonio de Aragón.

“Dos batallas yguales de quattro baras de largo y vara y media de alto, copia de Julio Romano, presentó a Su Excelencia Nicolás Antonio siendo agente del Rey en Roma y ahora es fiscal en el Consejo de Cruzada, la una es la batalla de Constantino y la otra de Magencio”.

- **Papas durante el reinado de Felipe IV (1621-1665)**

- Gregorio XV (Ludovisi): 1621-1623.
- Urbano VIII (Barberini): 1623-1644.
- Inocencio X (Pamphili): 1644-1655.
- Alejandro VII (Chigi): 1655-1667.

- **Embajadores en Roma durante el reinado de Felipe IV**

- Francisco III Fernández de la Cueva, VII duque de Albuquerque: 1619-1623.
- Ruy III Gómez de Silva y Mendoza, III duque de Pastrana: 1623-1626.
- Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, VII conde de Oñate: 1626-1628.
- Manuel de Acevedo y Zúñiga, VI conde de Monterrey: 1628-1631.
- Diego de Saavedra Fajardo: 1631.
- Manuel de Moura y Corte-Real, II marqués de Castel-Rodrigo: 1632-1644.
- Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado: 1649-1651.
- Teodoro de Trivulzio: 1651-1653
- Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova: 1654-1657.
- Pedro Antonio de Aragón: 1664-1666.

## **Bibliografía y fuentes**

- Aterido, Ángel/Martín, José Manuel/Pita, José Manuel (2000): *Corpus Velazqueño: Documentos y textos*. Madrid: Ministerios de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica.
- Aterido, Ángel (2006): “Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV” en Pita Andrade, José Manuel (dir.) y Rodríguez Rebollo, Ángel (coord.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornada de Arte e Iconografía dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Fundación Universitario Española, pp.305-336.
- Arias, Elena/Alba, Laura (2007): “Los leones de Matteo Bonucelli conservados en el Museo Nacional del Prado. Aportaciones a la historia desde el incendio del Alcázar hasta la actualidad” en *Velázquez. Escultura para el Alcázar*. [cat.exp. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 331-343.
- Avery (1987): *Giambologna. The complete Sculpture*. Londres: Phaidon.
- Aymard, Marie (1972): “Une famille famille de l'aristocratie sicilienne aux XVIe et XVIIe siècles: les ducs de Terranova”, *Revue Historique*, 247, pp. 29-65.
- Bacchi, Andrea/Tumidei, Stefano (1998) : *Bernini. La scultura in San Pietro*. Milano: Motta.
- Bacchi, Andrea/Pierguidi, Stefano (2008) : *Bernini e gli allievi*. Florencia: Il sole 24 ore.
- Bacchi, Andrea/ Coliva, Anna (eds.)(2017): *Bernini*. [cat. exp. Roma: Galleria Borghese, 2017-2018]. Perugia: Oficina Libreria.
- Baldinucci, Filippo (1682): *Vita del Cavalier Gio.Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*. Florencia: Vicenzio Vangelisti.
- Bellori, Giovanni (1672): *Le vite de' pittoria, scultori et architetti moderni*. Roma: Mascardi.
- Bernini, Domenico (1713): *Vita del cavalier Gio.Lorenzo Bernino*. Roma: Rocco Bernarbo.

- Bodart, Diane H. (2007): “La guerre des statues. Monuments des rois de France et d’Espagne à Rome au XVIIe siècle” en José Hernando Sánchez, Carlos (ed.): *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (actas del congreso internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007). Madrid: SEACEX, 2 vol., pp. 679-693.
- Brown, Jonathan (1995): *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea.
- Brown, Jonathan (2002): “Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654” en Brown, Jonathan/Elliott, John H. (eds.): *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655* [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2002]. Madrid: Museo del Prado, pp. 41-68.
- Brown, Jonathan y Elliott, John H (2003): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Alianza.
- Brown, Jonathan (2005): “Felipe IV como mecenas y coleccionista” en Andrés Úbeda de los Cobos (ed.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* [cat.exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 de julio al 27 de noviembre de 2005]. Madrid: Museo del Prado, pp.45-62.
- Brown, Jonathan (2009): *Velázquez. Pintor y cortesano*. Singapur: Alianza Forma.
- Bustamante, Agustín (1992): “El Panteón de el Escorial. Papeles para su historia”, *Anuarios del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 4: pp. 161-216.
- Capitelli, Giovanna (2005): “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro” en Andrés Úbeda de los Cobos (ed.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* [cat.exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005]. Madrid: Museo del Prado, pp. 241-284.
- Carrió-Invernizzi, Diana (2008): *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana.
- Carrió-Invernizzi, Diana (2007): “La estatua de Felipe IV en Santa María Maggiore y la embajada de Pedro de Antonio de Aragón (1664-1666)”, *Roma moderna e contemporánea*, XV, pp.255-270.

- Chaves Montoya, María Teresa (1992): “El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares”, *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, pp.217-230.
- Checa, Fernando/Morán, Miguel (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.
- Checa, Fernando (1994): “El Salón de los Espejos” en Checa, Fernando (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. [cat.exp. Madrid: Palacio Real, Museo del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional y Fundación Carlos de Amberes, 1990]. Madrid: Nerea, pp. 391-394.
- Colantuono, Anthony (1997): *Guido Reni’s Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coliva, Anna (ed.) (2000): *Velázquez a Roma. Velázquez e Roma*. [cat.exp. Roma: Galleria Borghese, 2000]. Milano: Skira.
- Colomer, José Luis (2003): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica del siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde.
- Colomer, José Luis (2006): “Guido Reni en las colecciones reales españolas” en Colomer, José Luis y Serra Desfilis, Amadeo (eds.): *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos y Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 216-219.
- Colomer, José Luis (2008): “La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona. Regalos artísticos de Francesco Barberini a Felipe IV”, *Boletín del Museo del Prado*, 26, 6-22.
- Coppel, Rosario (1983): *Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Museo del Prado.
- Coppel, Rosario (2007): “La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia” en *Velázquez. Escultura para el Alcázar*. [cat.exp. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Centro de Estudios Europa Hispánica, pp.133-143.



- Crawford Volk, Mary (1980): “Rubens in Madrid and the Decoration of the Salón Nuevo in the Palace”, *The Burlington Magazine*, 122, pp.168-180.
- D’Albo, Odette (2017): “Camilo y Giulio Cesare Procaccini al servicio de los gobernadores españoles en Milán: algunos episodios de encargos artísticos y coleccionismo”, *Boletín del Museo del Prado*, 53, pp. 64-75
- Dandele, James Thomas (2001): *Spanish Roma, 1500-1700*. New Haven: Yale University Press.
- Elliott, Jonh H (2002): “Una relación agitada: España y Gran Bretaña, 1640-1655” en Brown, Jonathan/Elliott, Jonh H. (eds.): *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655* [cat.exp. Madrid: Museo del Prado, 2002].Madrid: Museo del Prado, pp. 17-38.
- Fabjan, Barbara (1999): “Fabio Chigi, la cappella di Santa Maria del Popolo e il Cav.Bernini” en Strinati, Claudio y Maria Grazia, Bernardini (eds.): *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco. I restauri* [cat.exp.: Roma Museo Nazionale del Palazzo Vecchio, 1999]. Milán: Skira, pp. 47-56.
- Fagiolo, Marcello (1997): *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*. Turín: Umberto Allemandi, 2 vols.
- Fagiolo, Marcello (1999): “La scena delle acque” en Bernardini, Grazia y Fagiolo dell’Arco, Maurizio (eds.): *Bernini. Regista del Barocco*. [cat.exp. Roma: Palazzo Venezia, 1999]. Milán: Skira, pp.137-146.
- Fagiolo, Marcello (2013): *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani i grandi temi*. Roma: De Luca.
- Fagiolo, Marcello (2014): “La España secreta de Bernini: debate político, fiestas y apoteosis” en Rodríguez Ruiz, Delfin (ed.) (2014): “Bernini. Roma y la monarquía hispánica” [cat.exp. *Las Ánimas de Bernini. Arte en Roma para la corte española*, Madrid: Museo del Prado, 2014-2015], Madrid: Museo del Prado, pp.45-73
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio/Cararandini, Silvia (1977-1978): *L’effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*. Roma: Bulzoni, 2 vols.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (ed.) (1997): *Corpus delle feste a Roma*. Roma: De Luca, pp.168-169.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (2002): *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*. Milán: Skira.

- Frascchetti, Stanislao (1900): *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milán: Ulrico Hoepli.
- García Cueto, David (2005a): *Seicento boloñes y Siglo de Oro español*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).
- García Cueto, David (2005b): “Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma”, *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 311, pp.317-322.
- García Cueto, David (2007): “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma” en Hernando Sánchez, Carlos José (ed.): *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, II, pp.695-716.
- García Cueto, David (2016): “La llegada de pintura y escultura del Seicento a las Colecciones Reales españolas durante el reinado de Felipe IV: adquisiciones y regalos de la aristocracia” en Redín Michaus, Gonzalo (ed.): *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional* [cat.exp. Madrid: Palacio Real, 2016]. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 47-65.
- Gérard Véronique (1982): “Philip IV’s Early Italian Commissions”, *Oxford Art Journal*, V, pp. 9-14.
- Gómez Moreno, Manuel (1963): “La escultura religiosa y funeraria en El Escorial” en *El Escorial (1563-1963). IV centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, II, pp.491-520
- Gigli, Giacinto (1958): *Diario romano (1608-1670)*. Roma: Tumminelli.
- Harris, Enriqueta (1960): “La misión e Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 130-131, pp.109-136.
- Harris, Enriqueta (1982): *Velázquez*. Oxford: Phaidon.
- Herrero, María Jesús en Luzón, José María (2007): *Velázquez. Escultura para el Alcazar*. [cat.exp. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 2007]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Centro de Estudios Europa Hispánica, pp.145-159.

- Lavin, Irvin (1980): *Bernini e l'unità delle arti visive*. Roma: Edizioni dell'Elefante
- Luzón, José María (2007): *Velázquez. Escultura para el Alcázar*. [cat.exp. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Mancini, Matteo (2004): "Partecipare con le parole. Partecipare con le immagini. Antichi e moderni: un dibattito geografico?" en Checa, Fernando (ed.): *Velázquez, Bernini, Luca Giordano. Le corti del Barocco*. [cat.exp. Roma: Scuderie del Quirinale, 2004]. Roma: Skira, pp.209-223.
- Matilla, José Manuel (1997): *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV: arte y técnica al servicio de la monarquía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Mena Marques, Manuela B. (ed.) (1987): *Rubens copista de Tiziano* [cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1987]. Madrid: Museo del Prado.
- Morán, Miguel (1994): "Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II" en Urrea, José: *Los Leoni (1509-1608): Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. [cat.exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994]. Madrid: Museo del Prado. pp.17-28.
- Montagu, Jennifer (1985): *Alessandro Algardi*. London-New Haven: J.Paul Getty Trust y Yale University, II vols.
- Montagu, Jennifer (1971): "Un dono del Cardinale Francesco Barberini al re di Spagna", *Arte Illustrata*, IV, 43-44, pp. 42-51.
- Montanari, Tomaso (1997): "Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino", *Prospettiva*, 87-88, pp.42-68.
- Montanari, Tomaso (2009): "Bernini per Bernini: il secondo "Crocifisso" monumentale. Con una digresiones su Domenico Guidi", *Prospettiva*, 136, pp. 2-25
- Morán, Miguel (2002): Palomino, Antonio: *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*. Madrid: Akal, Fuentes de arte.
- Orso, Steven N. (1986): *Philipps de Fourth and the Decoration of the Alcazar of Madrid*. Princeton: Princeton University Press.

- Ostrow, Steven F. (1991): “Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S.Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome”, *The Art Bulletin*, 73, 1, pp. 89-118.
- Passeri, Giovanni (1772): *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Roma: Cicognara.
- Pérez, Almudena (2000): “Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo entre el obispo de Arrás y Leone Leoni”, *Archivo Español de Arte*, pp. 249-266.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1965): *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad-Fundación Valdecilla.
- Petrucci, Francesco (2004): “Bernini pubblico e Bernini privato. La fontana dei Fiumi e il tema cristologico” en Checa, Fernando (ed.): *Velázquez, Bernini, Luca Giordano. Le corti del Barocco*. [cat.exp.Roma: Scuderie del Quirinale, 2004]. Roma: Skira, pp.67-83.
- Pierguidi, Stefano (2012): *Il capolavoro e il suo doppio. Il “Ratto di Elena” di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*. Roma: Artemide.
- Povoledo, Elena (1975): “Gian Lorenzo Bernini, l'Elefante e i fuochi artificiali”, *Rivista italiana di musicologia*, X, pp.499-518.
- Quazza, Romolo (1941): “Spagna e Italia dal 1559 al 1631”, en AA.VV: *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*. Florencia: Felice Le Monnier, pp.165-192.
- Redín Michaus, Gonzalo (ed.) (2016): *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional* [cat.exp. Madrid: Palacio Real, 2016]. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Ceballos, Alfonso (1982): “La huella de Bernini en España” en Hibbard, Howard (ed.): *Bernini*. Madrid: Xarait, pp. VII-XXX.
- Rodríguez Rebollo, Ángel (2006): “Aportaciones de Felipe IV a las Colecciones Reales de pintura” en Pita Andrade, José Manuel (dir.) y Rodríguez Rebollo, Ángel (coord.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornada de Arte e Iconografía dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Fundación Universitario Española, pp.95-154.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (ed.) (2014): “Bernini. Roma y la monarquía hispánica” [cat.exp. *Las Ánimas de Bernini. Arte en Roma para la corte española*, Madrid:

Museo del Prado, noviembre de 2014-febrero de 2015]. Madrid: Museo del Prado.

- Salort Pons, Salvador (2002): *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico
- Salerno, Luigi (1958): “Per Sisto Badolocchio e la cronología de Lanfranco”, *Comentari*, pp.44-64
- Santos, Francisco de los (1657): *Descripciones breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial: Única Maravilla del Mundo*. Madrid: Imprenta Real
- Sauders Magurn, Ruth (ed.) (1991): *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston: Northwestern University Press.
- Schleier, Erich (ed.) (2001): *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli* [cat.exp. Nápoles: Castel Sant’Elmo; Roma: Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 2001]. Milán: Electa.
- Schütze, Sebastian (1996): “Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento” en *Poussin et Rome* (actas del coloquio de la Academia de Francia en Roma, 16-18 de noviembre de 1994). París: Réunion des musées nationaux, pp. 181-200
- Simal López, Mercedes (2013): “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España” en Denuzio, Antonio Ernesto (ed.): *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napolés: Arte’ m, pp.269-285.
- Simón Díaz, José (1980): “La estancia del Cardenal Legado Francisco Barberini en Madrid en el años 1626”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, pp.159-214
- Simón Palmer, María del Carmen (1984): “Nuevos datos sobre el hospedaje del Cardenal Legado Francisco Barberini en Madrid el año 1626”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXI, pp. 411-434.
- Smodeleren, Luc (1996): *Jacques Jonghelick, sculpteur, medailler et graveur de sceaux*. Louvain la Neuve : Departament d’archeologie et d’histoire.

- Tormo y Monzó, Elías (1925): “Los cuatro grandes crucificados de bronce dorado del Escorial obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Doménico Guidi”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, pp.117-145.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (1999): “Der Graf von Monterrey, Neaple un der Buen Retiro”, en *Velázquez, Rubens und Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV. Museo del Prado zu Gast in Bonn*. [cat.exp. Bonn: Bundeskunsthalle, 1999]. Bonn: Bundeskunsthalle, pp. 84-101.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2005): “La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro” en Andrés Úbeda de los Cobos (ed.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* [cat.exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 6 de julio al 27 de noviembre de 2005], Madrid: Museo del Prado, pp.15-27.
- Vergara Sharp, Alejandro (1999): *Rubens and his Spanish patrons*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Von Barghahn, Barbara (1979): *The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace and Patronage during the Reign of Philip IV*. Tesis doctoral: New York University.
- Von Barghahn, Barbara (1986): *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro: In the Tradition of Caesar*. Nueva York-Londres: Garland Publishing, II vols.
- Voss, Hermann (1924): *Die Malerei des Barock in Roma*. Berlín: Propyläen-Verlag.
- Whitfield, Clovis y Martineaus, Jean (1982): *Painting from Naples: 1600-1705 from Caravaggio to Giordano* [cat.exp. Londres: Royal Academy of Arts, 1982]. Londres: Royal Academy.
- Woollett, Anne T. /García, Ana /Vergara Alejandro (2014): *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía* [cat. expo. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014]. Madrid: Museo de El Prado.
- Wittkower, Rudolf (1990): *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. Milán: Electa.