

“Per la total perfettione e compimento”. La misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma

Antonella PARISI

En el Archivo del Estado de Roma se conservan las escrituras notariales que documentan, con la precisión y agudeza propias de las actas de naturaleza legal, el trabajo llevado a cabo por Diego Velázquez en relación con el cumplimiento de la misión encomendada por el rey Felipe IV en su segundo viaje a Italia (1649-1651): contratar la realización de copias en bronce y en yeso de esculturas antiguas, destinadas a embellecer las nuevas salas del Alcázar. Tal encargo, que según el informe de Palomino supuso la adquisición de más de cuarenta obras, exigía experiencia, dedicación, conocimiento y quizá también suerte. Velázquez debió visitar las principales colecciones de la ciudad, evaluar las esculturas de mayor interés, entrar en contacto con quienes las poseían –además del Papa, familias importantes como los Borghese, los Farnese, los Ludovisi, los Medici–, y obtener las licencias necesarias para realizar los calcos¹. Y debió contactar también con los artistas a los que debería encargar la labor, maestros que tenían que ser no sólo capaces de hacerlo, sino también fiables –pues los plazos para el trabajo eran limitados y los resultados debían ser excelentes–. La elección de Velázquez recayó sobre maestros técnicamente muy preparados, escultores, formadores y fundidores de experiencia, que habían trabajado en talleres importantes, como la construcción de San Pedro, bajo la dirección de Gian Lorenzo Bernini. A esta fase de asignación de los encargos se refiere buena parte de las escrituras conservadas, redactadas por un notario e incorporadas a sus protocolos. Datadas en un arco de tiempo comprendido entre el 1649 y el 1657, son en su mayoría *obligationes*, es decir, contratos con los que los artistas se comprometían a cumplir el trabajo que se les había asignado de la manera y en los plazos exigidos y el comitente, Velázquez, o un procurador suyo, se comprometía a pagar el dinero establecido. Junto a las *obligationes*, se conservan las *quietantiae* o recibos, con los que los maestros, terminada y entregada la obra, probaban el haber recibido el debido pago, sancionando así la disolución de la obligación y la definitiva conclusión del encargo². Sin embargo, la información que ofrecen

¹ La licencia para realizar calcos debía ser concedida a cambio de ciertas garantías sobre la integridad de la estatua. La aplicación de un agente líquido desmoldeante, anterior a la aplicación de la colada de yeso, podía comportar, de hecho, riesgos de manchas (HASKEL y PENNY, 1984). En relación a la misión de Velázquez se conocen las solicitudes de licencias para copiar esculturas, conservadas en Belvedere, enviadas por el conde de Oñate al cardenal Panziroli, secretario de Estado, con fecha del 8 de marzo de 1650 y 7 de abril de 1650, conservadas en el Archivo Secreto Vaticano (PEÑA, 1971).

² Para profundizar en las implicaciones jurídicas, véase AZARA-EULA, 1957. *Sub voces Obligatione y Quietanza.*

³ Las actas notariales conservadas en el Archivo del Estado de Roma, relativas a la segunda misión romana de Velázquez, han sido publicadas por MONTAGÚ, 1989; SALORT, 1999; SALORT, 2002.

⁴ *Provisino* es la traducción al italiano del francés *provisois*, moneda emitida por los condes de Champagne. Su aparición está atestiguada en Roma desde el año 1155. Su difusión en Roma se debe tanto a las migraciones producto de las Cruzadas así como a los impuestos que los estados galos pagaban al pontificado (nota del traductor).

⁵ Para una síntesis sobre los archivos notariales del ASR véase AAVV, 1989.

⁶ Además de los archivos notariales del ASR hay que recordar los más de 9.500 volúmenes conservados en el Archivo Capitolino, que comprenden actas notariales originales y copias. Se trata del Archivo general urbano, instituido por Urbano VIII, con la bula *Pastoralis officii* del 16 de noviembre de 1625. El Pontífice, con este procedimiento, quiso reunir en un único archivo notarial las copias de todas las actas estipuladas en Roma, para ponerlas bajo el control del poder central. Para un estudio completo sobre el Instituto de los Treinta notarios capitolinos, véase VERDI, 2005.

⁷ Entre éstos hay que recordar los notarios, secretarios y cancilleres de la Cámara apostólica, los notarios del Tribunal de las Calles, del Tribunal de las orillas, del Tribunal criminal del gobernador, del Tribunal del Auditor de Cámara, del Tribunal de la Rueda. En sus protocolos encontramos actas que reflejan los intereses de las administraciones de las que dependían y también las actas de simples ciudadanos.

⁸ El agente español fue durante años cliente de la oficina notarial de la que se sirvió Velázquez en su segunda estancia romana.

las actas notariales no se agota aquí: poseemos también los contratos de los transportistas de las estatuas, de los propietarios de las galeras y tartanas que las llevaron por mar, de los carpinteros que construyeron las cajas que las conservaban, llenas de papel y de borra para protegerlas de los golpes. Y también conocemos los contratos de alquiler o *locationes* de la casa en la que vivió Velázquez durante una parte de su estancia en Roma y de las habitaciones utilizadas para conservar las obras, a la espera de ser enviadas a España. Toda esta documentación, que aquí se pretende ilustrar, ha sido integralmente transcrita en el Apéndice que se incluye al final. Se trata en general de documentos conocidos, ya publicados anteriormente. Sin embargo, el fin del presente artículo es justamente presentar una nueva lectura de los textos para corregir los errores incluidos en las ediciones precedentes y completar las lagunas³.

De los elementos hasta aquí esbozados, emerge con claridad la importancia de los archivos notariales en cuanto fuente primaria para la investigación histórica. El notario constituía la fuente de certeza del derecho y como tal intervenía en muchos aspectos de la vida social de los ciudadanos. Ya en el 1363, los estatutos de Roma establecían que los protocolos no podían ser ni vendidos, ni comprados, ni donados, sino que debían ser conservados con cuidado, so pena de multa de 200 libras de *provisino*⁴. La custodia de las escrituras notariales era fundamental para garantizar a lo largo del tiempo los derechos de las partes, que podían solicitar una copia de lo estipulado en actas, tras el pago de un emolumento. A los notarios se dirigían tanto los poderosos como el pueblo llano, los entes eclesiásticos, la universidad, las cofradías y las corporaciones, para registrar actos legales de diversa naturaleza, contratos de compraventa, alquiler de inmuebles, préstamos de dinero, inventario de bienes, testamentos, promesas de matrimonio y, como se ha visto, contratos de trabajo. El Archivo del Estado de Roma (en adelante ASR) conserva más de 42.000 protocolos, generados entre los siglos XIV y XIX por los notarios de Roma y de la provincia⁵ (Fig. 1). El núcleo de documentos más consistente es el de los llamados “Treinta notarios capitolinos”, profesionales al servicio de las magistraturas capitolinas –en particular trabajaban en los tribunales civiles de los romanos, los *Collaterali* del Senador–, pero que se dedicaban también a la profesión privada, redactando actas para ciudadanos libres. Fueron reunidos en un Colegio por el papa Sixto V, con la bula del 29 de diciembre de 1586, *Ut litium diuturnitati*, provisión dirigida a reducir la influencia de la magistratura comunal sobre los notarios capitolinos, de la que dependían desde época medieval⁶.

El segundo grupo de documentos que en este artículo nos resulta más interesante está constituido por las actas de notarios y cancilleres que trabajaban por el contrario en los tribunales y en las magistraturas pontificias, además de para ciudadanos privados⁷. Velázquez, probablemente por sugerencia de su agente don Juan de Córdoba Herrera⁸, recurrió a uno de ellos, *Antonius Franciscus Maria*



FIG. 2. *Sant'Ivo y Palazzo della Sapienza*, antigua Universidad Pontificia, hoy sede del Archivo de Estado de Roma.

⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 147, cc. 455r-v, 456r-v; ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 155, cc. 431r-v, 432r-v, 433r-v, 466r. Cfr. MONTAGÜ, 1983.

¹⁰ Obsérvese que la signatura de los volúmenes que son objeto de esta tramitación es, para un uso ya consolidado aunque impropio, "30 Notai Capitolini, Ufficio 32". De hecho, los Uffici 31, 32, 33 y 34 son relativos a los notarios de la Curia del Cardenal Vicario. Se trata de un total de 3.234 volúmenes, comprendidos entre el 1508 y el 1892.

Simius, que estipuló buena parte de los documentos relativos a las esculturas encargadas por Felipe IV, como se evidencia de las anotaciones a pie de página de las actas. *Simius* trabajaba en una de las cuatro oficinas notariales del Tribunal del Cardenal Vicario, de la que era titular *Ioannes Garzias Valentinus*. A él confió el artista sevillano el registro de actas incluso de naturaleza personal, como la "*Donatio libertatis*" concedida en Roma a su esclavo Juan de Pareja el 23 de noviembre de 1650, y la "*Restitutio*" de su hijo natural Antonio, con fecha 13 de noviembre de 1652⁹ (Doc. 14). Entre los clientes de esta notaría, en el transcurso de los años, además de Córdoba, que continuó la misión de Velázquez después de que él partiera para Madrid, se cuentan el escultor Alessandro Algardi, que registró aquí su testamento, entes religiosos como el Capitolio Lateranense y el de Santa Maria della Rotonda, el Colegio Germánico, los monasterios de Santa Cecilia y de Santa Catalina de la Rosa, la iglesia del Santo Sudario, o personajes de rango como el duque Francesco Caetani, el Conde Carlo Federico Abaltempo, el duque Paolo Giordano Orsini, sin tener en cuenta naturalmente una lista infinita de gente, personas para nosotros desconocidas¹⁰.

Es curioso comprobar cómo estos documentos, fundamentales para reconstruir algunos aspectos de la misión de Velázquez, se conservan hoy cerca del lugar en el que fueron creados. El ASR del 1936 tiene la sede junto a Plaza Navona, en el borrominiano Palazzo della Sapienza, donde en otro tiempo estaba ubicado el *Studium Urbis*, la antigua universidad de fundación pontificia (Fig. 2). Juan de Córdoba Herrera, en cuya casa fueron realizados casi todos los contratos —como se deduce del *Actum*, anotado a pie de página en cada escritura, en el que, además de los nombres de los testigos y de las anotaciones autógrafas del notario ante el que se estipuló el contrato, aparece siempre la fecha y el lugar de redacción— vivía cerca de la Sapienza, en *vía Parionis*, la actual vía del Gobierno Vecchio. La zona en la que estaba su domicilio era de fuerte "vocación española". Allí, en torno a la plaza Navona, en la que se congregaba una población mezclada, compuesta por comerciantes, tipógrafos, editores, librerías, notarios, abogados, cardenales y embajadores, la comunidad hispana se había asentado desde el siglo xv. Polo de atracción era la iglesia de San Jacobo de los Españoles, fundada por iniciativa del canónigo sevillano Alfonso Paradinas entre el 1450 y el 1458. En este lugar fueron sepultados los prelados y los personajes españoles de mayor autoridad residentes en Roma. Aquí llegaban en visita oficial todos los notables que venían a la



G. Vasi. Chiesa di S. Tomaso in Parione
 1. Palazzo Baciccì, 2. Chiesa di S. Tomaso, 3. Collegio Nardini, 4. Chiesa di S. Maria della Pace, 5. Palazzo della Naz. Pienza, già abitazione di Sisto V. mentre era Cardinale.

FIG. 3. Iglesia de Santo Tomás en Parione, con el Colegio Nardini en el lado derecho. Grabado de Giuseppe Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna: libro sesto che contiene le chiese parrocchiali* (1756).

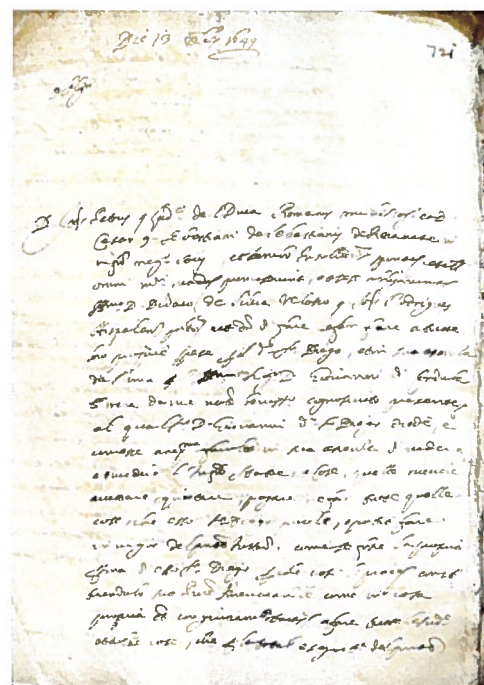
¹¹ Sobre la iglesia de los Españoles y su historia, véase Russo, 1969.
¹² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 145, cc. 292r-v, 295r. El Colegio Nardini fue fundado a finales del siglo XV, por voluntad del Cardenal Stefano Nardini. Fue gestionado por la Archiconfraternidad del Excelentísimo Salvatore ad Sancta Sanctorum y estaba destinado a recibir y dar instrucciones a los *giovani nobili caduti in bassa fortuna*. Reducidas sus fuentes de ingreso bajo Alejandro VII, desapareció en el siglo XVIII. Cfr. PERICOLI RIDOLFINI (ed.), 1969, p. 90.

ciudad de los papas desde la península Ibérica. Y en esta misma iglesia se celebraban los eventos más importantes que afectaban a España. Opulentas eran también las fiestas organizadas por la comunidad española en el escenario de la plaza Navona con ocasión de ceremonias religiosas. Entre las muchas de las que se conserva memoria, a nosotros nos gusta recordar la Procesión de Jesús Resucitado, celebrada el 17 de abril de 1650, reviviendo una tradición interrumpida por el papa Urbano VIII y recuperada por el filo español Inocencio X. Recordada por los contemporáneos como una de las más fastuosas jamás realizadas, costó a los españoles la considerable suma de doce mil escudos. Quizá Velázquez, cuyo viaje a Roma coincidió con la celebración del jubileo del 1650, encontró el modo de disfrutar del espectáculo¹¹.

El artista sevillano alquiló una casa en las cercanías de aquella de Córdoba, en la vía San Tommaso in Parione, hoy vía de Parione (Fig. 3). La propiedad era del Colegio Nardini, y consistía en un *appartamento... continentem in se tres stantias ad unum planum cum Cantina positum subtus dictum Collegium*¹² (Doc. 5). Es necesario precisar que el contrato de alquiler, estipulado el 27 de abril de 1650 con el rec-

FIG. 4. Doc. 1, ASR 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143 (Concesión del Ministerio de Bienes y Actividades culturales, ASR 53/2007).

FIG. 5. Doc. 1, ASR 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721 r. (Concesión del Ministerio de Bienes y Actividades culturales, ASR 53/2007).



¹³ SALORT, 1999, pp. 419-420, en el que se lee *lunius* en lugar de *huius*. Lectura confirmada en SALORT, 2002, p. 88.

¹⁴ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, cc. 721r-v, 722r-v, 723r-v, 724r-v. Giovanni Pietro del Duca y Cesare Sebastiani eran fundidores con cierta experiencia. Del Duca, al servicio de los Borghese ya en el 1632, había obtenido de éstos, entre finales de 1636 y los primeros meses de 1637, el encargo de participar en el trabajo de acabado de las partes de bronce de una mesa de jaspe. El 14 de junio de 1649 fue pagado por sus trabajos en la instalación hidrica del palacio Pamphilj. En el mismo año colaboró, bajo la dirección de Gian Lorenzo Bernini, en la fundición, sobre el modelo de Niccolò Sale, de la paloma de bronce colocada sobre el obelisco de la fuente de los Ríos. Para ésta, realizó el 10 de septiembre de 1648 las dos formas de yeso del escollo. Estuvo en activo en la obra berniniana de San Pedro, donde trabajó también Cesare Sebastiani, hijo del fundidor Sebastiano Sebastiani, oriundo de Recanati. Cfr. MARCHIONNE, 1997.

tor del Colegio, *Joseph Butius*, a un precio de 6 escudos y 75 bayocos trimestrales, tenía una duración de seis meses, renovables, calculándolo a partir del 10 de abril de 1650 (*duraturam ad sex menses proximos ceptos die 10 huius*), y no desde el 10 de junio de 1650, como ha sido propuesto previamente, en base a un error de lectura del texto¹³. Ignoramos dónde vivía Velázquez hasta este momento –pues sabemos que estaba en Roma al menos desde mayo de 1649–. Y se nos escapa también la razón por la que el apartamento, con el mismo contrato de alquiler, fue subalquilado por el pintor durante un trimestre, a partir del 10 de abril de 1650, a un cierto *Illustrissimo Dominico Fulano quondam Caroli Cosentino*. Velázquez, en mayo de 1650, vivía *in regione Parionis*, como documenta un acta estipulada por él el 13 de aquel mes. Podemos suponer que viviese quizá en la casa del Colegio Nardini, compartiéndola con el subarrendador, además de con Juan de Pareja, que aparece en calidad de testigo en la redacción de algunas actas (Docc. 1, 4, 6).

Velázquez realizó personalmente cuatro de los contratos que conocemos para la realización de las esculturas. La primera acta se data en diciembre de 1649, cuando los dos *socii* Giovanni Pietro del Duca y Cesare Sebastiani fueron empleados con el pintor sevillano para *hacer y hacer hacer tres estatuas de bronce*, dándoles forma sobre estatuas de mármol colocadas en tres colecciones diferentes¹⁴ (Doc. 1) (Figs. 4 y 5). La primera es *una figura en pie, desnuda, de un emperador, de ocho palmos por nueve, que está en el Jardín del Excelentísimo*

¹⁵ La cuestión de la identificación de las esculturas citadas en los documentos del ASR y su relación en el contexto histórico de las colecciones familiares, sobrepasan la finalidad de este escrito. Para tales aspectos y para las noticias más detalladas sobre artistas encargados de los trabajos, me remito a los artículos contenidos en este trabajo.

¹⁶ Para una profundización sobre la técnica de los calcos en yeso, véase D'ALESSANDRO, 1987.

¹⁷ CELLINI, 1994, pp. 164-185: *si deve fare un cavo di gesso. Et il modo del cavo si fa in diversi modi; ma il più bello che io ho mai veduto, e di quello che io più mi son servito si è il fare pezzi piccoli quanto comporta quel che l'uomo forma, come sono piedi, mane e la testa, dove interviene molti sottosquadri. Questi pezzi piccoli si debbono fare con ogni diligenza; et in mentre che il gesso è fresco, vi si mette un fil di ferro doppio in ciascuno dei detti pezzi, il quale avanzi fuori tanto quanto comporti il mettervi uno spaghetto, mostrandosi a foggia di un piccolo anello: et ogni volta che e' si fa uno di questi piccoli pezzi, sempre si debbe provare, rappreso che sia il gesso bene, se il detto pezzo si rimetta al suo luogo; e bene s'ingegni il maestro di accostarlo, acciò che e' non vi resti qualche vacuo, il quale farebbe venire l'opera scorretta: e così si seguiti di mano in mano facendo tutta la quantità dei detti pezzi, non tanto quelli che sono a sottosquadri ma in molti altri luoghi, dove richiede, nella testa, nelle mani, nei piedi. E con questi pezzi si va compartendo bene, tanto che e' si pigli la metà della figura; i' dico la metà per lunghezza, la quale s'intende coperto il bellico e le poppe in sino ai fianchi, e da basso in sino alla metà de' talloni. Ma è d'aver avvertenza, che con questi pezzi piccoli la figura non si cuopre tutta, anzi si lascia parte delle poppe, parte del corpo, gran parte delle coscie, et altrettanto delle gambe; e debbesi avere avvertenza, che quei pezzi che vi si mettono, sieno accomodati in un certo modo unito, il quale non facci sottosquadri, perché sopra questa metà di*

*Señor Cardenal Montalto, en Termini, que tiene un paño que se descuelga sobre el brazo izquierdo [75]; la segunda es un fauno desnudo con una piel entorno, que está a la entrada de la logia del Palacio de los Señores Gaetani, en el Corso, la cual está apoyada en un trono y, sin embargo, también en la estatua de bronce debía estar el mencionado tronco [54]; la última es una estatua en pie, desnuda, de un gladiador, que está en casa del Señor Hipólito Vitelleschi, en el Corso, que en la mano izquierda tiene un escudo o rotella y en la derecha, aunque ahora está sin brazo, no debía tener cosa alguna [52]*¹⁵. Velázquez se empeñó en adquirir las licencias necesarias, porque los maestros tuvieron libre acceso a las colecciones, como hará con los contratos estipulados sucesivamente. Los dos socios, que declaran conocer bien las esculturas, por haberlas *visto, revisto y bien estudiado*, se comprometen a cumplir el trabajo según modalidades técnicas que el contrato describe minuciosamente. De aquí surge toda la preocupación de Velázquez por la perfecta realización de las obras —no conoce a los maestros fundidores y debe precisar cada pequeño detalle del proceso, para evitar el tener que adquirir un producto que no le satisficiera—. Las indicaciones más precisas se refieren al proceso de realización de la forma, operación con la que se obtienen los negativos de las esculturas. La técnica descrita es la mencionada en la jerga de la “forma buona” o “a tassellos”, que permitía respetar perfectamente el modelo original y que era usada con estatuas de grandes dimensiones y de modelado complejo¹⁶. Un mosaico de pequeñas piezas de yeso mojado era aplicado sobre la escultura, convenientemente preparada con la aplicación de un líquido desmoldeante, como agua jabonosa. Las piezas eran más pequeñas y numerosas en las partes más ricas en recovecos, como los cabellos o los pliegues; más grandes en cambio sobre superficies más simples, como las piernas o el dorso. Sobre estos *tassellos* se extendía después un nuevo estrato de yeso (*forma grande*), que los contenía, como una camisa. En el contrato para los *tassellos*, y también las primeras *pieles junto a las estatuas*, es decir, el primer estrato de la colada, se prescribe el uso de yeso *más fino y más blanco*, obtenido de piedra pura, *sin manchas*, que después de haber sido cocida y pisada, debe ser cernida *con un cedazo más fino del normal*. Yeso más corriente, aunque *sea bueno y dé consistencia*, es el indicado para engrosar las formas.

Pasado el tiempo necesario para el secado, se quitaba primero la *forma grande*, que se extendía sobre el suelo, con el lado cóncavo vuelto hacia arriba. Después se desmontaban los *tassellos* que iban recolocados en la *forma grande*, en la misma posición original. Tal procedimiento corresponde al descrito con detalle por Benvenuto Cellini en su *Trattato della scultura*, editado en el 1568¹⁷. He aquí cómo lo describe el artista: *se debe hacer un molde de yeso. Y la forma del*

molde se hace de diversos modos; pero la más hermosa que yo jamás he visto y de la que yo más veces me he servido es el hacer pequeñas piezas, tantas cuantas forman el cuerpo humano, como son pies, manos y cabeza, en los que hay muchas oquedades. Estas pequeñas piezas se deben hacer con la máxima diligencia y mientras que el yeso está fresco. Allí se mete un hilo de hierro doble en cada una de dichas piezas, que debe salir para afuera tanto como suponga colocar allí un espárrago, mostrando así el aspecto de un pequeño anillo. Y cada vez que se hace una de estas pequeñas piezas, se debe probar, una vez que el yeso haya endurecido bien, si la dicha pieza se coloca en su lugar. Y el maestro se las debe ingeniar para acomodarlos correctamente, para que no quede ningún vacío, que podría estropear la obra. Y así si se continúan haciendo poco a poco todas las mencionadas piezas, no sólo aquellas que están en recovecos, sino en otros muchos lugares donde sea preciso, en la cabeza, en las manos, en los pies. Y con estas piezas se va colocando bien, de tal modo que se abarque la mitad de la figura. Me refiero a la mitad en altura, la cual se entiende incluido el ombligo y los pectorales, hasta los costados, y para abajo, hasta la mitad de los talones. Pero se ha de tener cuidado, porque con estas pequeñas piezas la figura no se cubre por entero, sino que se deja parte de los pectorales, parte del cuerpo, gran parte de los muslos y parte de las piernas. Y se debe poner atención para que estas piezas que se colocan se acomoden, se ensamblen correctamente, de modo que no dejen huecos, porque sobre esta mitad de la figura se debe verter por encima una capa de yeso tierno, de un grosor mayor de dos dedos... Es interesante anotar cómo las recomendaciones del escultor florentino para lograr un buen resultado de la obra coinciden con aquellas presentes en el texto notarial. La preocupación de evitar imperfecciones, derivadas de los burdos recovecos, está expresada en el contrato de Velázquez, que prescribe: *no se debe rellenar de yeso una pieza contigua si antes no se ha colocado en su lugar, para que al vaciar las tres estatuas mencionadas, no quede una parte alta y una baja*¹⁸. En el texto notarial se precisa también el uso de mallas metálicas prescrito por Cellini. Tales anillos, insertos en el yeso aún fresco, servían para facilitar el agarre de los *tassellos* y para ligarlos a la forma grande, una vez que hubieran sido desmontados de la estatua. A ellos se aplicaban cuerdas que, pasadas a través de los agujeros realizados en la forma, mantenían unido el conjunto. He aquí cómo describe su aplicación Cellini: *harás un agujero con un taladro en dicha capa de yeso, uniendo a cada una de aquellas mallas de hierro un trozo de cuerda reforzada, que se mete en aquel agujero que has hecho en la capa, y con un pequeño trozo de madera, se ata la mencionada pieza. Y así se va haciendo a todas*¹⁹. Ahora se comprende mejor aquel pasaje del contrato en el que se dice: *los tassellos y recovecos sean unidos dentro de la forma grande con mallas de hilo de hierro y, agujereada la forma, liguense desde fuera con un cordel, para que cuando dicha forma esté junta, no se caiga ningún tassello por dentro*²⁰.

figura vi si debbe gittare di sopra una camicia di gesso tenero, grosso più che dua dita...

¹⁸ *non si deva gettare altro pezzo vicino, se prima non haveranno fatto andare al luogo suo quello, accio nel gettare poi dette tre statue, non venghino con una parte alta, et una bassa.*

¹⁹ *farai un buco con un succhiellino nella detta camicia, appiccando a ogni una di quelle magliette di ferro un pezzo di cordicella rinforzata, la quale si mette in quel buco che tu hai fatto nella detta camicia, e con un pochetto di fuscello di legno si lega il detto pezzo; e così si vada facendo a tutti.*

²⁰ *li loro tasselli o sottosquadri siano collegati dentro la forma grande con maglie di filo di ferro, et sbugiata la forma passino con uno spago ligate di fuori, accio che quando detta forma sia insieme, non venisse a cadere qualche tassello per di dentro.*

Algunos consejos se reservan después para la fase sucesiva del proceso, que preveía la creación, con los calcos obtenidos como se ha descrito, de un modelo en cera, que contenía un alma de arcilla blanda (*loto sapiente*), para utilizar en la fundición, que se realizaba con la técnica de la “cera perdida”. En el texto se precisa el espesor de la cera, que debe ser *de un grosor normal, para que las estatuas puedan ser de metal*. Velázquez se reserva el derecho de verificar tales modelos antes de la fundición y de exigir modificaciones, si fuera necesario. Es interesante el detalle de que la última mano de perfeccionamiento de las ceras, antes de la fundición, fuera confiada a los escultores, aquí no bien identificados, y no a los fundidores a los que la obra había sido encargada. *Y después dichos socios de la compañía deberían hacer a los escultores pulir de nuevo esas ceras a satisfacción de los mencionados señores don Diego y don Giovanni*. Una vez realizada la fundición, para la que se utiliza *metal bueno, idóneo y de mercado*, que podía ser aportado por el propio Velázquez, las obras eran perfeccionadas, *bien pulidas, lijadas y terminadas en todos sus detalles*. Sobre la superficie podían aparecer de hecho burbujas de aire y varias imperfecciones, que se hacían desaparecer con limas y cortafíos, interviniendo en esta fase con instrumentos de incisión, así como sobre la redefinición de los detalles. Está comprendida en el contrato la creación de tres *apliques cuadrados* en bronce, de altura variable entre los ocho y diez dedos, es decir, entre 15 y 18 centímetros aproximadamente, según la altura de las esculturas. El precio del trabajo completo era de 2.200 escudos, el tiempo de entrega de nueve meses, calculados a partir de la fecha de la escritura notarial. En el supuesto de que no se respetara el *modo, la forma, los tiempos y la calidad* indicados en el contrato, Velázquez o su agente podían confiar a otros el trabajo *con todos los perjuicios, gastos e intereses a cargo de los dichos socios*. El resultado en este caso debía satisfacer a los comitentes que, como atestigua un recibo datado el 17 de junio de 1652, saldaron la deuda con los dos socios²¹ (Doc. 13).

²¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, c. 798 r-v. Es interesante anotar que las firmas de los dos maestros, impresas sobre las bases de las esculturas, llevan la fecha del 1650 en el caso de la escultura del “emperador” (mencionado en los documentos también como “Germánico”) y del 1651 en las otras dos obras. Se puede, por tanto, suponer que los tiempos prescritos en el contrato no fueron plenamente respetados.

²² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 6r-v, 7r-v, 28r-v.

Como se ve, la preocupación mayor era la de obtener obras de gran calidad y la de reducir al máximo los inconvenientes. El cuidado de los detalles técnicos, presente en el documento descrito, se representa mediante fórmulas a menudo repetidas, en las otras actas estipuladas por el notario para Velázquez. Los contratos escritos después de su partida, por iniciativa de su procurador, también ricos en cláusulas y en cautelas, serán por el contrario más breves y menos detallados en los aspectos técnicos. El 29 de diciembre de 1649, Velázquez firmó un contrato con Girolamo Ferreri²², al que encargó la realización de las copias en yeso de tres esculturas de la colección del *Señor Príncipe Borghese fuera de Porta Pinciana* [65]: *El Gladiador que está en acto de*

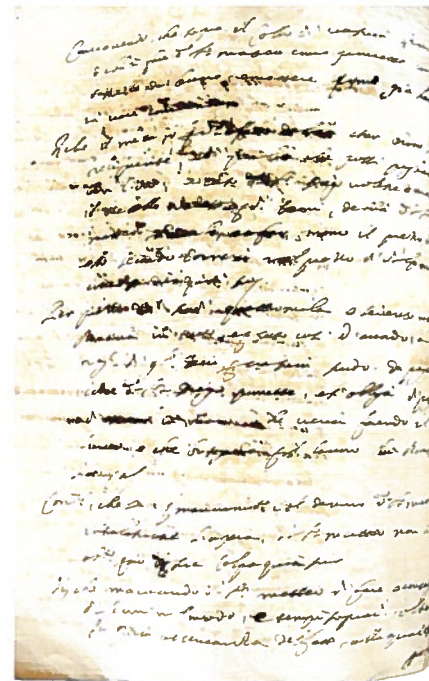
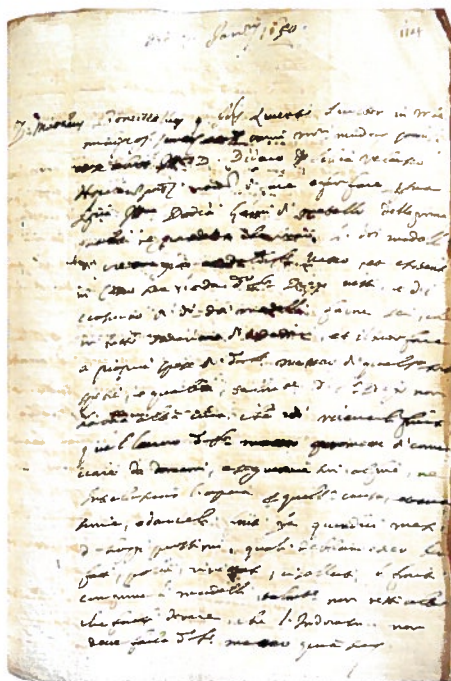
*combatir [61], el Saturno con el putto en la mano, y el Hermafrodita que está colocada sobre el lecho [49], cuyo molde deberá tener tanto lecho como sea necesario, con toda perfección (Doc. 2). El tiempo de entre fue de dos meses y el sueldo pactado de 60 escudos por escultura. Como en la precedente obligatio, también aquí se dan prescripciones de tipo técnico, se evidencia la importancia de la elección del yeso más puro y las estratagemas destinadas a evitar feos recovecos. Un requisito solicitado fue después la robustez de los moldes, que debían soportar más de una colada²³ y ser tales que pudieran evitar el riesgo de una rotura durante su transporte. El trabajo de realización de copias no se agotaba en Roma. Junto a las esculturas que eran enviadas despiezadas (nótese a propósito la recomendación hecha aquí a Ferreri: *Así también que el señor Girolamo deberá dar y entregar las mencionadas tres estatuas en piezas ensambladas en modo tal que, cuando se quieran unir en una sola, sea fácil rehacerla y queden bien unidas, tal como al mencionado Señor Diego se le ha ordenado*) eran enviadas a España también los moldes o modelos en cera, con los que se podían obtener posteriores copias, o reproducir partes de esculturas dañadas en el viaje. Con este fin, a comienzos de mayo de 1653, como se verá, Girolamo Ferreri fue enviado a Madrid —noticia confirmada por Palomino—, junto a un nuevo encargo de obras para completar *todas las operaciones que competen a su profesión, esto es: echar el metal, lijar, cincelar y pulir las ceras de las estatuas y, por otro lado, como las han visto labradas tanto dicho señor don Giovanni, y otros, y algunas figuras ya hechas de metal por su majestad Católica*²⁴. (Doc. 16). El texto del contrato precisa que *le será sencillo recomponer las numerosas piezas en las que está dividida toda la obra y que promete también hacerlo puntualmente y con total diligencia, y también, si fuera necesario rehacerlo y añadir algún trozo de figuras o de otra cosa que por desgracia se hubiera roto, hacerlo todo como se ha dicho arriba con total diligencia, y como se cree que hay que hacerlo en una profesión tal, y no partir sin que haya sido acabada dicha operación*. La elección recae sobre Ferreri porque estaba *muy informado, como asegura, sobre la mencionada obra que se envía a España, habiendo hecho él mismo una gran parte*. Esta afirmación es digna de una nota, porque parece sacar a la luz el papel muy importante de Ferreri respecto al atestiguado por los documentos hoy a nuestra disposición. Como se verá, él realizó en Roma, además de las tres copias de obras de la colección Borghese, también el dorado de esculturas de bronce, pero su principal empeño, por lo que se deduce de las actas notariales, se agota aquí. Por tanto, tendremos que postular quizá la asignación de otros encargos a Ferreri, de los que no conocemos, sin embargo, los contratos, si realmente él hizo *una gran parte* de la obra que se encarga en Madrid.*

²³ Coladas sucesivas eventuales pueden ser hechas sólo bajo la supervisión de Velázquez. Se prohibía extraer copias de los mismos calcos por otros comitentes (*Así convengan también que dicho señor Girolamo en dichas formas o Cavi no pueda echar otra cosa que las dichas tres estatuas por el mencionado Señor Diego*).

²⁴ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 375r-v, 376r-v, 377r-v.

FIG. 6. Doc. 3, ASR 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, c. 114 r. (Concesión del Ministerio de Bienes y Actividades culturales, ASR 53/2007).

FIG. 7. Doc. 3, ASR 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 114 v. (Concesión del Ministerio de Bienes y Actividades culturales, ASR 53/2007).



²⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 114r-v, 121 r. Nótese que el nombre del artista, contenido en nuestros documentos, es *Matheus Bonuccellus* no *Matheus Bonvecellus* ni *Matheus Bonarellus*, como en otros sitios se ha propuesto (SALORT, 1999, pp. 453, 458, 459). El artista trabajó para Bernini en San Pedro en el alzado de la logia, sobre la estatua de San Longino, en la tumba de la condesa Matilde y en la decoración de las pilastras de la nave de la Basílica. Colaboró también en la restauración de estatuas antiguas para los Pamphilj. Cfr. MONTAGU, 1991, p. 60.

²⁶ Matteo Bonuccelli hizo un primer testamento a favor de Costanza “mi queridísima mujer”, el 17 de junio de 1649, pocos meses antes de asumir el encargo para Velázquez. Hemos individuado el documento en el ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, Testamentos, vol. 716, cc. 840r-v, 887r. Un segundo testamento del escultor, realizado el 5 de marzo de 1650 se encuentra en el ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, Testamenti, vol. 717, cc. 29r-v, 54r. Cfr. Apéndice documental, Doc. 23. Costanza tomó posesión de los bienes heredados del marido el 19 de enero de 1654: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, vol. 211, cc. 159r-160r.

²⁷ ASR, Notai AC, vol. 4992, cc. 624r-629 v, 652r-657r. Costanza Piccolomini murió el 30 de noviembre de 1662, dejando como heredero universal a la hija, Olimpia Caterina. El inventario de los bienes presentes en la casa de la viuda de Bonuccelli,

Con pocos días de diferencia respecto al contrato con Ferreri, el 7 de enero de 1650, el pintor sevillano confió un nuevo encargo, esta vez a Matteo Bonuccelli, más conocido entre los historiadores del arte bajo el nombre de Matteo Bonarelli (Doc. 3) [Figs. 6 y 7]. Escultor y restaurador, colaborador de Alessandro Algardi, es conocido sobre todo, a pesar suyo, por la historia amorosa de su mujer, Costanza Piccolomini, con Bernini²⁵. El artista de Lucca se encargó con Velázquez de realizar la fundición de doce leones en bronce, *de la forma, calidad y tamaño que tienen los dos modelos de barro ya realizados por dicho señor Mateo, y existentes en su casa y vistos por dicho señor Diego* [74]. Muchos años después, en el taller del escultor ya desaparecido —murió en enero de 1654²⁶—, junto a su casa, ubicada en la pendiente del Quirinal, en el barrio de Trevi, se conservaba todavía uno de los dos modelos en barro citados en el contrato y vistos por Velázquez. Deducimos tal noticia del inventario de los bienes dejados en herencia de la difunta mujer Costanza, redactado el 11 de marzo de 1663, en el que, entre numerosas piezas escultóricas íntegras y por restaurar, fragmentos y columnas de mármol, instrumentos del oficio, aparece también *una forma de león, rota, con sus hierros*, además de *un león de mármol sin cabeza y sin cola*²⁷ (Doc. 25). Pero volviendo al contrato de 1650, Bonuccelli prometió comenzar inmediatamente la obra y terminarla en el plazo de quince meses. Los leones, para los que se pactó un precio total

de 4.600 escudos, serían *bien hechos, pulidos, lijados, cincelados y acabados* conforme al modelo. A Bonuccelli no le concernía el trabajo de *dorado*, que sería encargado a otros, pero, en previsión, el metal debía ser, no sólo *bueno y receptivo*, sino también *de tal calidad que pudiera tomar bien el oro*. La petición de Velázquez de realizar un *tassello* sobre el cuello de cada león, según el modo acordado verbalmente (*como ya han convenido de palabra*), rebela la finalidad para la que las obras habían sido realizadas: constituir las bases de seis mesas de pórvido, que adornarían el Salón de los Espejos del Alcázar.

Los leones, que podemos suponer que estaban todos ellos terminados en el mes de abril de 1651, si los plazos indicados en el contrato fueron respetados, debieron esperar todavía algunos meses antes de ser sometidos al proceso de dorado²⁸. Tal encargo fue realizado de hecho el 2 de noviembre de 1651, cuando Velázquez ya había regresado a Madrid —salió de Génova en junio de 1651— y la misión estaba ya en manos de su agente. En el contrato para el dorado²⁹ reaparece Matteo Bonuccelli, nombrado como supervisor de las operaciones confiadas a un especialista como Girolamo Ferreri y a *otras personas prácticas y expertas en tal negocio* (Doc. 10). A Bonuccelli se le dio un sueldo de 160 escudos por león, pero 35 de ellos debía entregarlos a Ferreri. A Córdoba le tocaba la tarea de conseguir *todo el oro que será necesario para dicho dorado, como también la plata viva y el agua fuerte, que será necesaria según se vaya trabajando*. El oro que eventualmente sobrara al acabar la obra debía ser restituido. Como siempre en el contrato se insiste sobre la calidad del trabajo, que tenía que ser hecho *bien, diligentemente y con toda delicadeza*, en el plazo de cuatro meses. A juzgar por la buena factura de la obra, en ausencia de Velázquez, estará, con Córdoba, el escultor Giuliano Finelli, *mandado para este efecto por el ilustrísimo y excelentísimo señor virrey de Nápoles*. De él se hablará a continuación.

Velázquez, antes de dejar Roma, firmó un cuarto contrato, esta vez con Orazio Albrizio³⁰, al que, el 26 de abril de 1650, asignó la tarea de *formar tres estatuas que son de mármol en el jardín de Belvedere, esto es, el Nilo [78], el Apolo [79], el Antinoo [77], además de hacer para cada una de ellas un molde de yeso, y también un relieve de yeso para cada uno, dentro de los mismos moldes, todo a expensas del señor Horatio*³¹ (Doc. 4) [Fig. 8]. El sueldo previsto fue de 400 escudos, el tiempo de realización, cuatro meses. Como se ha dicho, después de la partida de Velázquez a Roma, fue Juan de Córdoba el que tomó las riendas de la misión. Velázquez lo había nombrado procurador suyo, otorgándole la facultad, durante su ausencia, de *recibir, aceptar, quitar, pagar y hacer todas aquellas cosas, que el mismo señor Diego pudo o podrá hacer, en vigor del presente Instrumento, como si fuera*

junto a su testamento, redactado el 11 de febrero de 1659 (ASR, Notai AC, Testamenti, vol. 57, cc. 312r-315v, 328r-329r) fue publicado en MCPHEE, 2006, pp. 315 ss.

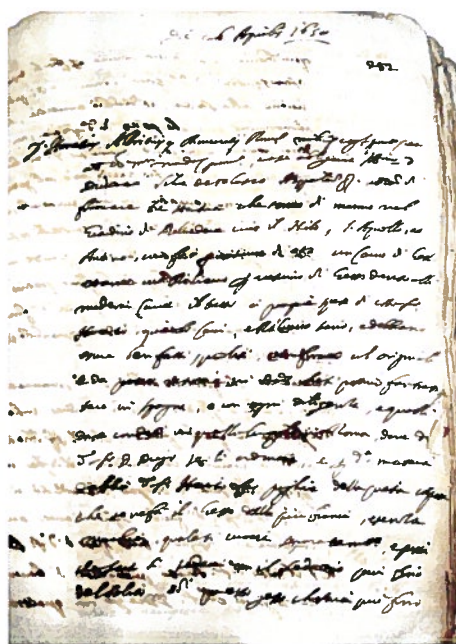
²⁸ Sabemos que en la fecha del 22 de diciembre de 1650, estaban preparados dos leones para ser dorados, como se deduce de una carta de Juan de Córdoba a Gregorio Romero de Morales, conservada en el Archivo del Estado de Nápoles. Cfr. MINGUITO, 1999, pp. 295-316, doc. 2. El 11 de marzo de 1651 (véase más abajo Doc. 7) las dos esculturas aparecen en la lista de “mercancías” que el patrón *Carolus*, propietario de la tartana “La Madonna del Carmine e Antonio de Padova” se disponía a transportar por el mar hasta Nápoles.

²⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 151, cc. 279r-v, 280r-v, 297r.

³⁰ Orazio Albrizio, fundidor, trabajó en la fundición de una de las cuatro columnas del baldachino de San Pedro. Cfr. MONTAGÚ, 1991, p. 70.

³¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 145, cc. 282r-v, 283r-v. El *Rilievo per ciascuno di Gesso dentro alli medesmi Cavi* que se menciona en el contrato indica la forma, es decir, el “positivo” obtenido en la colada de yeso en los vaciados. El término se usa con este significado también en los documentos 11, 17, 19.

FIG. 8. Doc. 4. ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 145, c. 282 r de 26 de abril de 1650 (Concesión del Ministerio de Bienes y Actividades culturales, ASR 53/2007).



³² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, c. 721r.

³³ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 150, cc. 290r-v, 303r.

³⁴ Hijo de un mercader de mármoles de Massa Carrara. Una vez cumplida su etapa de aprendiz en Nápoles, Giuliano Finelli se trasladó a Roma, en torno a 1622, donde trabajó en los talleres de P. y G. L. Bernini, estableciendo amistad con otros exponentes del mundo artístico romano. Cuando fue llamado para supervisar la delicada operación para el rey de España, vivía en Nápoles, donde estaba establecido desde el 1635. Experto en el arte del retrato y de la escultura funeraria, se había convertido en uno de los escultores de mayor prestigio de la ciudad partenopea, tanto que llegó a obtener una misión prestigiosa: la ejecución de las estatuas de bronce de los patronos de Nápoles en la Capilla del Tesoro de San Genaro. Cfr. *Dizionario Biografico degli italiani*, 48, 1997, pp. 32-34.

³⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, Testamenti, vol. 717, cc. 352r-v, 353 r-v, 360 r-v, 361r. Entre sus últimas voluntades, Giuliano Finelli expresó su deseo de ser enterrado en la iglesia de los Santos Luca y Martín, confiando la organización de las exequias a Pietro da Cortona, nombrado junto a su nieto Domenico Guidi executor testamentario. Herederos universales de sus bienes fueron los hijos Francesco y Giacomo. Usufructuaria de la herencia fue la mujer Flavia, hija del pintor G. Lanfranco. A las hijas Giustina, María y Margherita dejó 1.500 escudos como dote.

la propia persona del señor Diego, porque así le place, etc., constituyéndolo procurador suyo irrevocable como en cosa propia³² (Doc. 1). Córdoba, el 6 de agosto de 1651, fue a firmar el contrato para la realización de la copia en yeso de una obra famosísima, el Laocoonte, conservada en el Belvedere³³ (Doc. 9). El trabajo fue confiado a Cesare Sebastiani, que hemos visto que había formado una sociedad con Giovanni Pietro del Duca. En la *obligatio*, la primera redactada en ausencia del pintor sevillano, se precisa que la obra debía ser terminada en *el mismo*

*modo, forma, pactos y condiciones, que se contiene en el Instrumento hecho por el señor Horacio Albricio a favor del señor don Diego Velasco, o del mismo señor Giovanni, por las actas instruidas por mí como notario, por tanto, por comodidad y por cautela, se remite a las condiciones de un acuerdo precedente, concluido según las condiciones seguras establecidas por el pintor sevillano. El Laocoonte sería terminado y rematado en el mismo lugar del Belvedere, en el plazo de dos meses y por el precio de 195 escudos [76]. Por primera vez en las escrituras notariales aparece el nombre del escultor Giuliano Finelli, al que se ha hecho ya referencia, presente en la redacción del contrato. A él estaría reservado el juicio final sobre la calidad de la obra que Sebastiani aceptaba, prometiendo que *no declararía bajo ningún pretexto*. Giuliano Finelli (1601-1653), artista de fama, hábil retratista en bronce, colaborador de Pietro y de Gian Lorenzo Bernini en aquel tiempo, fue llamado a Roma desde Nápoles, donde trabajaba desde hacía tiempo bajo el mecenazgo del Virrey, para colaborar con Juan de Córdoba en la inspección, en calidad de experto, del buen desarrollo de los trabajos³⁴. Como se deduce de su testamento, redactado el 15 de agosto de 1653, que hemos localizado entre los protocolos de la oficina 10 de los “Treinta Notarios Capitolinos”, tal tarea le fue confiada formalmente por el virrey Íñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate (1648-1653), el 1 de octubre de 1650³⁵, probablemente coincidiendo con la proximidad de la partida de Roma de Velázquez (Doc. 24). Cuando Finelli declaró sus últimas voluntades estaba aún a la espera de un pago del *Excellentissimi Domini Comitum Dognatta Vice Regis Neapolis* por*

la *notabili pecuniarum summa* de 100 escudos por cada mes de trabajo prestado, deducido el dinero ya recibido. Estos finiquitos se conservan *paenes Admirabilem Illustrem Dominum Don Ioannem de Cordova dicti Excellentissimi Domini Vice Regis in Urbe Agentem*.

Pero volvemos a las comisiones para la realización de las esculturas. La lista de los trabajos asignados a Cesare Sebastiani a continuación estaría destinada a prolongarse durante tanto tiempo que el maestro de Recanati aparece en los documentos como el destinatario del mayor número de encargos, con un total de diecinueve obras a su nombre (tres de las cuales fueron en colaboración con del Duca). Un recibo, datado el 20 de mayo de 1653, documenta de hecho el pago de 767 escudos y 50 bayocos, efectuado a favor suyo *de más, y en varias ocasiones* por la copia en yeso de esculturas de distintas colecciones, pertenecientes a los Farnese, Borghese, Caetani y Medici (Doc. 17). Sebastiani, según el documento, ha realizado *el Hércules Farnese, de quince palmos de altura aproximadamente, por valor de ciento ochenta escudos, establecido así con el mencionado señor don Giovanni y con el señor Giuliano Finelli; además, la Flora Farnese, de quince palmos de altura aproximadamente como la anterior, por ciento ochenta escudos; otra: el Gladiador Borghese, establecido como la anterior, por sesenta escudos; otra: una figura, que representa Sporo, joven de Nerón, de la colección Borghese, establecido como arriba por cincuenta escudos; item, diez cabezas formadas junto a Gaetani con sus bustos, establecido como antes por cincuenta y dos escudos y cincuenta bayocos; item, el Laocoonte, con sus hijos, establecido como arriba, por ciento noventa y cinco escudos*³⁶, y *el Fauno Medici, por cincuenta escudos, así establecido como arriba*. Ponemos aquí el acento sobre la denominación *Sporo, joven de Nerón* para corregir la precedente lectura *Sporo, joven de Nerón*³⁷. El texto así corregido permite identificar, por vez primera, el nombre atribuido a la estatua de la colección Borghese, hoy en el Louvre y representación de un niño togado, con *Sporo*, el liberto amado por Nerón, del que hablan los autores clásicos (SUET., *Nero* 28; DIO. CASS. 62. 28; PLUT., *Galba* 9. 3).

El último encargo que conocemos remonta al 16 de abril de 1652, cuando Matteo Bonuccelli, que había firmado ya los doce leones de bronce, se dedicó a la realización de dos copias, también en bronce, de un *Hermafrodita* (otro después de aquél, en yeso, realizado por Ferreri) [49] y de una *Venus pequeña*, ambas del príncipe Borghese³⁸ (Doc. 11) [48]. El escultor tenía a su disposición los calcos de las dos obras. Así, antes de verterlas, debía *revisar la cera y confrontarlas en todos sus detalles y por todos lados con los originales en dicho palacio*, tratando de integrar las partes necesarias de las que *carecen las antiguas, que han sido dañadas por el tiempo*. El precio del metal, ofrecido por Juan de Córdoba, y que

³⁶ Es de la estatua de Laocoonte de la que poseemos, como ya se ha visto, incluso la *obligatio* del Sebastiani.

³⁷ SALORT, 1999, p. 438, nota 98. Lectura confirmada por SALORT, 2002, pp. 135, 138.

³⁸ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 136r-v, 149r.

FIG. 9. Iglesia y hospital de los Santos Cruz y Buenaventura de los luqueses. Particular de la planta de Roma, dibujada por Giovanni Maggi en el 1625 y publicada por Carlo Losi y Paolo Maupin en 1774.



³⁹ Lo tomamos de una carta escrita por D. Fernando Ruiz de Contreras, secretario de Estado y dirigida al duque de Infantado, embajador en Roma, el 29 de junio de 1651. Cfr. HARRIS, 1960, p. 135, doc. XIII.

⁴⁰ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 145, cc. 535r-v, 540r-v. La iglesia de San Buenaventura fue construida entre 1575 y 1580, por voluntad de Gregorio XIII, junto a un edificio de culto anterior, San Nicola de Portiis. Anexo a ella había un vasto complejo conventual, confiado a los cuidados de una comunidad de hermanos menores capuchinos, y extendido sobre una amplia área a la derecha de la iglesia y en la parte posterior. En el 1631 la construcción del nuevo monasterio de los capuchinos, junto a la plaza Barberini, y de la iglesia de Santa María de la Concepción determinó el traslado de la Orden a la nueva sede. Fue entonces cuando la iglesia de S. Buenaventura y la parte del convento a la derecha de la fachada fueron concedidos por el papa Urbano VIII a la *nación lucchese con residencia en Roma*, recogida en torno a una confraternidad. La iglesia fue dedicada a la Santa Cruz, protectora de Lucca. Los locales del exconvento fueron destinados a un hospital de pobres y enfermos, oriundos de la ciudad toscana. Cfr. NEGRO, 1998, pp. 116-138.

sabemos que era el sobrante de la factura de los leones y de las tres esculturas comisionadas por del Duca y por Sebastiani³⁹, fue restado del precio total de las obras, fijado en 900 escudos. El trabajo debía ser entregado en el mes de agosto sucesivo, en la casa del agente español. Curiosamente Giuliano Finelli aparece en este contrato sólo con un papel marginal de testigo, mientras que el cometido de valorar la obra quedó reservado, como indica una nota añadida al margen del texto, a *dos personas peritas in arte, que sean nombradas por dicho señor don Giovanni para juzgar dichas obras*. Quizá, en un clima de natural rivalidad, se quiso evitar que Bonuccelli, escultor famoso, fuera sometido de forma poco delicada al juicio de un artista igual a él.

El cuadro delineado hasta aquí de las copias comisionadas se completa con una alusión a los contratos firmados para su almacenaje y transporte. Velázquez eligió el lugar apropiado en el que custodiar las esculturas, a la espera de enviarlas a España, en dos habitaciones, situadas en la planta baja del Hospital de la iglesia nacional de los Lucchessi, de los Santos Croce y Bonaventura⁴⁰ (Doc. 6) (Fig. 9).

En relación con los motivos de tal elección es posible suponer a Matteo Bonuccelli un papel de intermediario que, conocido su origen lucchese, debía tener buenas relaciones con la comunidad toscana, acomodada en torno a la iglesia, en los alrededores de la cual también él habitaba. El contrato, firmado el 13 de mayo de 1650, con una duración de un año renovable, comprende la cláusula por la cual se consentía la apertura de una puerta de unión entre dos vanos, que habría de volverse a cerrar en el momento de la devolución del inmueble. No conocemos el estado en que estaban iluminados tales ambientes, pero es sugerente pensar que el pintor español pudo utilizar estos espacios, al principio evidentemente vacíos y cómodos como estudio de un artista —sabemos de hecho que en la segunda estancia romana tuvo tiempo de pintar numerosos retratos, como el del papa Inocencio X y de otros exponentes de la nobleza romana y de la Curia pontificia. Las dos habitaciones, que se abrían sobre los números 23 y 25 de la vía de los Cappuccini vecchi, hoy vía “dei Lucchesi”, en el barrio de Trevi, aparecen en los documentos como lugar de destino de algunas de las esculturas llevadas a término. Aquí, Giuliano Finelli tuvo que residir durante su permanencia en Roma, y aquí debió morir el 16 de agosto de 1653, pocas horas después de haber dictado su testamento, redactado, como se lee en el *Actum in aedibus venerabilis Ecclesiae Sanctae Crucis Nationis Lucensis Regionis Trivii, et proprie in mansionibus solitae habitationis*⁴¹ (Doc. 24).

Una idea del intenso tráfico de obras destinadas al rey Felipe IV que recorrieron las calles de Roma en el transcurso de pocos años es ofrecida por la *quietantia mercedii*, de Bartolomeo Tam, *baiulus* o porteador de maletas, fechada el 13 de junio de 1653⁴² (Doc. 19). El trabajo realizado por Tam, como él dice, en servicio del virrey, conde de Oñate, *con orden de los señores don Giovanni de Córdoba, Giuliano Finelli y Girolamo Ferrieri* [sic], *consistió en transportar los calcos y las estatuas de los lugares en los que habían sido realizadas hasta los lugares elegidos para su conservación, a la espera de la expedición final. Además de que “en los Capuccini vecchi”, evidentemente de capacidad limitada, las obras fueron enviadas al “Palacio de Su Excelencia”, es decir, a la embajada española*⁴³. Aquí fueron llevados los *moldes de las estatuas del Gladiador y el Hermafrodita, que estaban en el Palacio Borghese*, es decir, aquellos realizados por Ferreri, las *diez cabezas con bustos del Palacio de Gaetani*, copiadas por Sebastiani, y *15 cajas del jardín de los Medici*, noticia ésta interesante, dado que nuestros documentos atestiguan una única copia extraída de la colección Medici, a saber, el Fauno de Sebastiani [83]. El recibí de Tam es muy valioso también porque documenta la realización de otras copias de esculturas de las colecciones Mattei y

⁴¹ *En los venerables edificios de la Santa Iglesia de la Cruz de la Nación Lucchese, de la Región de Trevi, y justamente en las habitaciones de la habitual residencia.*

⁴² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 872r-v, 873r-v, 874r-v.

⁴³ La embajada española estaba ubicada en el palacio Monaldeschi, *in platea Trinitatis*, junto a la actual plaza de España. El edificio, que ya desde el 1633 era la sede de los embajadores españoles, había sido adquirido por el conde Íñigo Vélez de Guevara, en el 1647. Desde 1653 fue sometido a una reforma radical, encargada al arquitecto Antonio el Grande. Cfr. HOFFMANN (ed.), 1981, pp. 88-106.

Ludovisi, de las que no conocemos los contratos (*Y además llevados los moldes de una estatua del Jardín de Mattei a la Navicella en los Capuccini Vecchi, y colocada de nuevo la estatua en su lugar por 1.20 escudos; Y también por haber cogido diez cajas de moldes en el Jardín del señor Principe Ludovisi y llevadas a los Capuccini Vecchi, por 4 escudos*).

La fase sucesiva de las operaciones preveía el transporte de las obras al puerto de Ripa Grande, donde, en el interior de un almacén, eran depositadas temporalmente para ser después embarcadas. Y nuevamente el recibí de Tam documenta este momento: *Y también por haber desalojado de las estancias del Palacio de su Excelencia ciento cincuenta y cuatro cajas, llevadas al patio, atadas y cubiertas con pez, y, hecho aquello que se precisaba y medidas dentro amontonadas, y después llevadas a la Ripa, descargadas en el almacén y apiladas por orden, y después quitadas de nuevo del almacén mencionado y portadas a la parte baja del barco; y hecho todo esto con gran diligencia, a expensas mías, de Carrette, y el porta bultos a razón de un escudo y cincuenta bayocos por cada caja, hacen un total de 231 escudos. Y todavía: y además fueron llevadas 22 cajas desde Belvedere hasta el almacén de la Ripa, y hecho esto, otros 33 escudos a los ya dichos. Las obras eran rellenas con lana, heno, papel, para hacer más seguro el transporte. Centenares de cajas fueron construidas para la ocasión por carpinteros romanos, grandes, para mayor seguridad y solidez de las obras, que se debían mandar dentro, habiendo puesto cuidado, puesto que tenían que ir también por montaña, trabajos atestiguados por dos recibos de pago, uno del 20 de mayo de 1653, a nombre del Maestro Giovanni, hijo del difunto Pietro Riccardi Bolognese (Doc. 18), y el otro del 10 de julio sucesivo, a favor de los herederos de Francesco Amato, "Carpentarii in Urbe"⁴⁴ (Doc. 20).*

El envío de las obras a España, vía Nápoles o Civitavecchia, fue hecho en varios momentos y en años diversos, siempre en primavera, estación favorable para la navegación. La primera de las actas, redactada el 11 de marzo de 1651, predispone el envío a Nápoles, sobre una tartana⁴⁵, de *cuarenta y cuatro cajas grandes y medianas, llenas de diversos estucos y modelos para estatuas, y también una estatua de metal y otras dos de leones, también en bronce, para entregar, una vez llegadas a su destino, al señor don Gregorio Romero de Morales, secretario de su Majestad, y de Guerra, en dicho Reino de Nápoles, o a quien dicho señor son Gregorio ordene*⁴⁶ (Docc. 7-8). Es posible que la estatua de bronce de la que se habla en el acta sea *el Germánico* de la colección Montalto, que sabemos que había sido ya realizada en 1650. Con el segundo contrato, del 18 de abril de 1652, se confía el encargo de transportar a Civitavecchia, esta vez sobre una fragata⁴⁷, 17 cajas, que contenían los restante diez leones de bronce dorados, uno por

⁴⁴ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 713r-v, 718r; ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 158, cc. 104r-v, 111r.

⁴⁵ "Embarcación menor, de vela latina y con un solo palo en su centro, perpendicular a la quilla. Es de mucho uso para la pesca y el tráfico de cabotaje" (DRAE).

⁴⁶ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 148, cc. 853r-v, 866r.

⁴⁷ *Menor de la feluca, sin cubierta, con una sola vela latina, guiado por ocho o diez hombres, velocísimo a vela y a remo, para servicio de navíos mayores. Cfr. GUGLIELMOTTI, 1987, p. 370.*

⁴⁸ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 168r-v, 178r.

⁴⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 391r-v, 422r. Es digno de anotar el hecho de que las estatuas en metal que fueron enviadas son siete en total, sin contar los doce leones, mientras que nosotros conocemos los contratos para la comisión de únicamente cinco esculturas en bronce.

⁵⁰ Antes de partir para España "pro servitio Regis Catholici", Girolamo Ferreri hizo testamento, el 30 de abril de 1653: véase ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 402r-v, 403r-v, 410r. Entre los objetos enumerados en el inventario de sus bienes (*ibid.*, cc. 400r-v, 401r-v) aparecen también sus instrumentos del oficio: *Todas las herramientas, estilos, arneses, pertenecientes al oficio del lañador, como modelos, escudillas de madera, latón, modelos de plomo y de cobre y otro con todas las cajas bien provistas.* En esa ocasión nombró a *Flaminus Andreozzius de Montechis* su procurador para que recaudase el dinero que le debía Córdoba y el príncipe Camillo Pamphilj por el precio de una viña situada fuera de la Porta di San Pancrazio. Véase ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 404r-v, 405r. Se conserva también el testamento final de Ferreri, redactado muchos años después de su regreso de España, el 2 de marzo de 1669, en el ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, Testamenti, vol. 718, cc. 225r-v, 226 r-v, 245r-v, 246r. En el acta establece como heredero universal de sus bienes al hijo Filippo (su otro hijo, Giovanni, era un hermano de la orden de San Bernardo) y expresa su voluntad de ser sepultado en la iglesia del S.mo Sufragio.

⁵¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 160, c. 311r-v; ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 172, c. 378r-v.

⁵² *Para el sustento de su casa y de su familia.*

⁵³ *Como liquidación y resolución final de todos y cada uno de los pagos en curso, por todos y cada uno de los meses en los que el*

caja, y otras tres [cajas] dentro de las cuales había tres estatuas de metal y otras cuatro con marcos viejos normales⁴⁸ (Doc. 12). El 28 de abril de 1653, finalmente se dispusieron los envíos, de nuevo a Nápoles, de *alrededor de doscientos paquetes de diversas estatuas y moldes, y tres estatuas de bronce, esto es, dos doradas, y la otra no*⁴⁹ (Doc. 15). Los padrones de las barcas encargados de esta expedición, *Honoratus de Pace*, romano, y *Didacus Mollus*, napolitano, se comprometieron con Juan de Córdoba a partir hacia Nápoles *el miércoles próximo*, a más tardar, es decir, el 7 de mayo siguiente y de *conducir en estas barcas a todas aquellas personas que debían ir con estas cosas*. Entre estos pasajeros particulares a los que se alude en el contrato debió estar Girolamo Ferreri, que, como se ha visto, con otro contrato firmado con Córdoba el mismo día, el 28 de abril de 1653, se había comprometido a seguir las obras hasta Madrid, partiendo también él ese miércoles de la semana que llegaba⁵⁰ (Doc. 16). Al maestro fundidor, que llevó consigo en el viaje a su hijo y a un asistente, el agente le prometió, durante toda la duración del encargo a servicio de Su Majestad Católica una recompensa de 100 escudos mensuales, *esto es, cuarenta monedas de escudos aquí en Roma a quien él enviara con su mandato de procura, para servicio de su familia y para su manutención, y los otros sesenta escudos prometió hacérselos pagar en Madrid*. Es interesante en el documento la alusión al eventual cambio de gobierno del virrey de Nápoles: en caso de que cambie *en cualquier modo o por cualquier eventualidad el presente gobierno mencionado, el señor don Giovanni esté únicamente obligado a pagar dichos cuarenta escudos cada mes, que serán entregados en Roma para mantenimiento de su mencionada familia, hasta su regreso a Roma*. Los restantes 60 escudos deberá procurárselos el propio Ferreri en Madrid. Juan de Córdoba, en un eventual y probable momento de transición, no garantiza su papel de intermediario en el virreinato. Los pagos efectuados en Roma para la misión de Ferreri están documentados en dos justificantes⁵¹. El primero, fechado el 27 de enero de 1654 y redactado en la casa del maestro, en vía del Pellegrino, está a nombre de la mujer, Sancta Foelix, que recibe *pro substentatione domus, et familiae*⁵² un total de 170 escudos (Doc. 21); el segundo, del 5 de febrero de 1657, está, sin embargo, a nombre del propio Ferreri, quien, una vez concluida su misión en España, ha regresado ya a casa (Doc. 22). La percepción de un pago de 100 escudos a su favor, *pro residuo, et finali solutione omnium, et singularum pagarum decursarum pro omnibus et singulis mensibus, in quibus dictus dominus Hieronimus se contulit Hispaniam pro Servitio Serenissimi et Catholici Regis Hispaniarum, ac Illustrissimi et Eccellentissimi Domini Comitis de Onnate*⁵³, señala, por tanto, en los documentos del ASR el acta final de la misión en Roma de Velázquez y de su agente para el rey de España. La diversa

documentación hasta aquí individualizada atestigua la adquisición de veintiocho copias de esculturas antiguas, más los doce leones de bronce. Puesto que el número de copias comisionadas para el Rey fue ciertamente mayor, es posible que se conserven otros contratos estipulados con los artistas. Una investigación nuestra, llevada a cabo en los archivos notariales del ASR, de los Treinta Notarios Capitolinos, de la Reverenda Cámara Apostólica y del *Auditor Camerae* no ha ofrecido hasta el momento nuevos descubrimientos. No excluimos, sin embargo, que la continuación de la investigación pueda reservar nuevas sorpresas.

En cambio, algunas novedades han aparecido en las escrituras de archivo acerca de la figura de don Juan de Córdoba Herrera, que en este capítulo intentamos ilustrar. Como se ha visto, el agente de Velázquez representa un papel de primera categoría en la tarea. El pintor sevillano debía poner en él la mayor confianza si, como ha demostrado Jennifer Montagu, le confió, después de su partida hacia España, no sólo la continuación de la misión para Felipe IV, sino también el cuidado de un asunto delicado, como la custodia de su hijo natural Antonio⁵⁴. Nacido en Córdoba en torno al 1610, muerto en Roma en el 1670, se le dio sepultura en la iglesia de San Jacobo de los Españoles⁵⁵. Se conoce el nombre del padre, Andrés Rubio de Herrera, y del tío, hermano del padre, Juan Rubio de Herrera, una figura particularmente digna de atención en este contexto, puesto que también él fue agente de la corona española en Roma. Su testamento, entregado al notario el 4 de marzo de 1641, dos días antes de su muerte, ha sido conocido por Alessandra Anselmi. En el documento, conservado en el Archivo Histórico Capitolino⁵⁶, Juan Rubio declara haber nacido en Córdoba el 15 de enero de 1579, hijo de Sebastián de Córdoba Rubio y de Beatriz de Herrera. Clérigo, teólogo, jurista, semipotenciario de la catedral de Córdoba⁵⁷, en 1604 se trasladó a Roma, donde se dedicó, durante más de treinta años, a la profesión de agente de la corona española para los reinos de Nápoles y de Sicilia y para el ducado de Milán. En el escrito menciona los servicios cumplidos a favor del duque de Alcalá (1629-1631)⁵⁸, y de sucesivos virreyes, el conde de Monterrey (1631-1637) y el duque de Medina de las Torres (1637-1644), para quienes se ocupó también de la comisión y la adquisición de “pinturas”, no identificadas. Nombra a su hermano Andrés como su heredero universal y, en segundo lugar, a los dos sobrinos, Juan, a quien tocaron los dos tercios de todos sus bienes, y Alonso, a quien deja el resto. De Juan dice que *es el mayor, y se alla cerca de mi persona de p.n.te, y de muchos años continuos à esta parte en Roma acco(m)pañando mi persona, y ayudando, y ayudandome come buen hijo de su padre*. Alonso, en cam-

mencionado señor Jerónimo se trasladó a España para ponerse al servicio del Serenísimo y católico Rey de las Españas, y del Ilustrísimo y Excelentísimo señor Conde de Oñate.

⁵⁴ MONTAGÚ, 1983, pp. 683-685.

⁵⁵ SALORT, 1999, p. 420, nota 24.

⁵⁶ ASC, Archivo Urbano, Sez. I, MORER, 522, 3 ottobre 1641 (*aperitio*). Cfr. ANSELMI, 2000, pp. 101-120.

⁵⁷ Como refiere ANSELMI (2000, p. 114, nota 66), tal título le fue negado inicialmente porque resultaba que no era *cristiano viejo limpio de raza de judios*, dato obtenido de un documento conservado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Fondo Romero de Torres.

⁵⁸ Estuvo al servicio del duque de Alcalá también antes de que se convirtiera en virrey, en el 1626, cuando fue nombrado agente para sus asuntos privados.

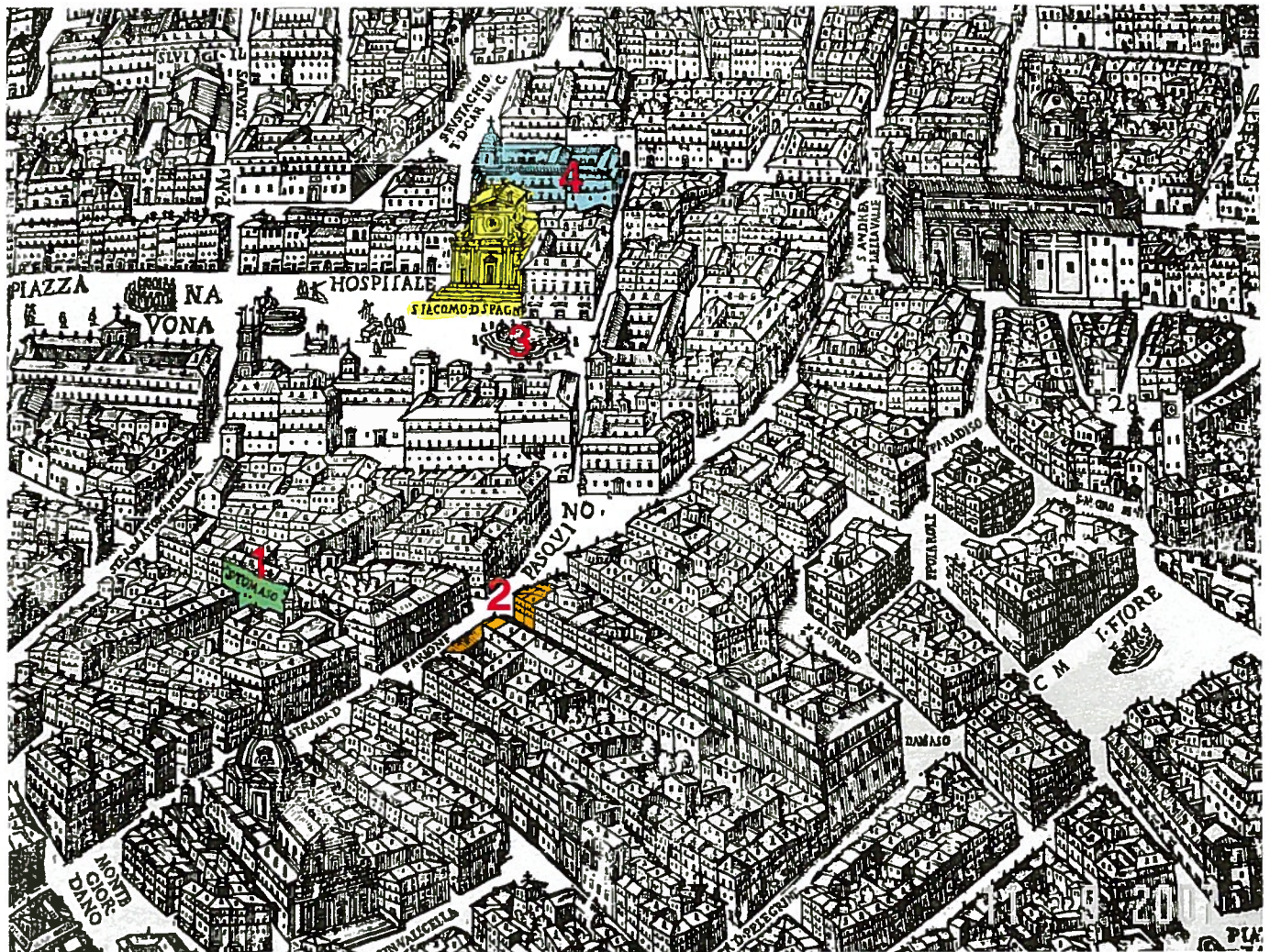


FIG. 10. Rione Parione, donde vivía Velázquez (1) y su agente Juan de Córdoba (2), con *San Giacomo degli Spagnoli* en plaza Navona (3) y, detrás de la iglesia, el *Palazzo della Sapienza*, todavía en construcción (4). Particular de la planta de Roma, dibujada por Giovanni Maggi en el 1625 y publicada por Carlo Losi y Paolo Maupin en 1774.

⁵⁹ Juan Rubio, en el testamento, dispone que su “cuerpo difunto sea vestido del habito del mayor orden Ecc.co que yo funiere al tiempo de mi muerte, y si muriere sin ser ordenado de Subdiacono sea vestido del habito de Acolito que es el mayor orden que yo tengo”. En el texto notarial redactado

bio, *esta en España asistiendo a la Compañía, y servicio de su padre*. Juan Rubio cierra el testamento expresando el deseo de que su sobrino Juan tras su muerte, regrese a España a casa del padre, deseo que, evidentemente, no fue cumplido.

Entre sus últimas voluntades, Juan Rubio de Herrera deja disposiciones detalladas acerca del tipo de entierro que quiere que se celebre en la iglesia de San Jacobo de los españoles⁵⁹ (Fig. 10). Su epitafio, realizado por el nieto Juan, se conserva todavía en Santa María en Monserrat, inserto en la pared de un vano que une la iglesia y un patio interno, donde fue transferido en la primera mitad del siglo XIX⁶⁰. La inscripción sepulcral (de 95 x 205 cm) contiene el blasón del difunto, en tres caras (actualmente pintadas de rojo sobre fondo verde), coronada por un sombrero prelaticio con tres series de borlas

a cada lado, dispuestas 1, 2 y 3 en cada parte, que revela el papel de prestigio que revestía el clérigo en la corte de Roma. Éste es el texto (Fig. 11):

D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO) / IOANNI RUBIO DE HERRERA ET CORDU[BA] / NOBILI CORDUBENSI / THEOLOGO AC IURIS CONSULTO / CORDUBENSIS ECCLESIAE SEMI PORTIONA[RIO] / REGIS CATHOLICI APUD SUMMUM PONTIFI[CEM] / PRO REGNIS NEAPOLIS ET SICILIAE / AC MEDIOLANI DUCATU AGENTI / DEXTERITATE FIDE INTEGRITATE / APUD PRINCIPES GRATIA / IN AMICOS STUDIO / NEMINI SECUNDO / ROMAE POST ANNOS XXXIV VITAE LXIII AD DIE[M VI] / MARTII ANNO MDCXLI / DEFUNCTO / IOANNES DE CORDUBA FRATRIS FILI[US] / CANONICUS CARTHAGINIENSIS / REGNI ET PRO REGIS NEAPOLITANI / AUCTORITATE REGIA IN HAC CURIA / NEGOTIORUM ACTOR / MONUMENTUM HOC PATRUI DE SE OPT(IMO) MER[ITO] / ET FAMILIAE SUAE / PONI CURAVIT.

el 3 de octubre de 1641, con ocasión del *aperitio* del testamento, se dice que su tumba fuera colocada *inter duas columnas seu sustentacula quae sunt coram Capella S. ti Didaci cuius pedes attingunt illam Collumnam in qua est positus lapis sepulchri Philippi Baverii*. Su sepultura estaba, por tanto, frente a la capilla de San Diego, dicha también Herrera, por el nombre de Juan Enríquez Herrera de Palencia, que había financiado su construcción en 1607. El aspecto actual de la iglesia de San Juan de los Españoles, hoy Nuestra Señora del Sagrado Corazón, no corresponde con el antiguo. En el siglo XIX, la institución comenzó a decaer y la iglesia fue cerrada al culto y abandonada. Algunas de sus obras artísticas, inscripciones y monumentos sepulcrales fueron transferidos a la iglesia de Santa María de Monserrato, ya iglesia de los aragoneses y catalanes, pero una gran parte se perdió. Cfr. RUSSO, 1969, pp. 66 ss.

⁶⁰ “El epitafio fue pulicado por FORCELLA, 1869-1884, vol. III, p. 249, n. 617. El autor no vio la inscripción, pero transmitió el texto, leído en las *Inscriptiones* de Galletti, Cod. Vat. Lat. 7917, c. 57, n. 169. La lápida, cuando fue levantada de su colocación originaria y llevada a la iglesia de Santa María en Monserrat, tuvo que ser recortada, razón por la cual el texto, íntegro en Forcella, hoy aparece lagunoso”.

⁶¹ Una carta del duque de Medina de las Torres del 29 de diciembre de 1642 confirma la noticia de su nombramiento como agente del reino de Nápoles. Cfr. BAV, Barb. lat., 7607, n. 51. El documento es mencionado por ANSELM, p. 116, nota 69.

El epitafio, que confirma los elementos ya conocidos sobre Juan Rubio de Herrera, dota de oficialidad el cargo de Juan de Córdoba, que en esta fecha, en el 1641, a la edad de 31 años aproximadamente, se declara *Negotiorum Actor*, es decir, *agente de los asuntos* en la Curia pontificia para el reino de España y Nápoles⁶¹. Desconocemos cuándo llegó a Roma Córdoba pero es cierto que cuando esto ocurrió, debió ser encaminado a la profesión de agente por su tío. Por tanto, en el 1649, cuando se le confió la tarea de seguir la misión de Velázquez, seguramente era un profesional afianzado y reconocido formalmente. A la par de Juan Rubio, que había recibido el acolitado, el cuarto y el más elevado de las órdenes sagradas menores, debía ser también él un clérigo, condición que le permitía vivir en una situación privilegiada y gozar de beneficios eclesiásticos, como revela el título de *canonicus Carthaginensis*. La disposición contenida en el testamento del tío que prohibía a ambos sobrinos el *casarse ellos y sus sucesores con mujeres que no tengan la calidad bastante de nobleza y limpieza* para mantener la pureza de sangre de la esposa a la que pertenecían, está referida, por tanto, a la eventualidad de un abandono del estado clerical por parte de Córdoba.

A estas noticias, que contextualizan los orígenes de la vocación profesional de Córdoba, se pueden añadir ahora nuevos elementos, que precisan los contornos de su actividad, haciéndola salir de los estrechos horizontes a los que había quedado relegada, del papel de procurador de Velázquez. Documentos conservados en los fondos del ASR dibujan de hecho la imagen de un hombre de negocios, intensamente empleado, sostenido por una trama ficticia de relaciones, en ambientes diferentes de una sociedad en la que demuestra moverse con agilidad. Han sido descubiertos por quien escribe nuevos detalles acerca de su aposento, donde, como se ha visto, fue firmada buena

FIG. 11. Lápida de Juan Rubio de Herrera (1641), hecha por Juan de Córdoba y conservada en Santa María en Monserrato. Foto F. Barry.



parte de los contratos para Velázquez, y donde se conservaron algunas de las esculturas comisionadas, como es el caso del Hermafrodita y de la Venus de Bonuccelli. En la misma morada, que los documentos definen como *magna*, había vivido también el tío: lo documenta un contrato de alquiler firmado con el propietario, *Iulius Gironus*, el 23 de enero de 1636 por Juan Rubio Herrera, aquí nombrado como *Regni Neapolis in Urbe pro Ill.mo Domino Duce Comite de Montereis eiusdem Regni pro Rege Agenti*⁶². Córdoba, después de la desaparición de su tío, tomó en alquiler el mismo inmueble, el 15 de mayo de 1641 por nueve años, a partir del 1 de julio sucesivo⁶³. La casa, puesta *in Regione Parionis (...)* ante *viam publicam tendentem a Platea Pasquini versus Parionem*, como se ha dicho ya, en la actual vía del Gobierno Vecchio, disponía de un almacén y de un *stabulum*, que se abrían sobre un callejón lateral, el mismo en el que estaban los establos de la Cancillería Apostólica, que corresponde al actual callejón de la *Cancellaria*. En la planta baja estaban las *apothecae*, que no le pertenecían (*exclusis tamen apothecis cum eorum membris subius eundem Domum existentibus*). Durante los primeros años, Córdoba compartió la casa y el alquiler con *Ioannes de Azevedo romano*, que el 13 de noviembre de 1648, a punto de renovar el contrato, renunció a la cohabitación⁶⁴. El 23 de agosto de 1663, el agente español renovó por otros nueve años el alquiler de la *domus in qua a multo tempore inhabitavit*⁶⁵. Pero evidentemente el contrato se disolvió antes, si es verdad que la muerte lo golpeó en el 1670.

Las primeras huellas de su actividad como agente al servicio del reino de Nápoles aparecen en los documentos de 1645, cuando Juan de Córdoba adquirió para el virrey Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, conde de Modica (1644-1646) algunos tapices tejidos con oro, parte de la herencia del difunto cardenal Pío de Saboya (1578-1641)⁶⁶, al precio de 4.141 escudos y 50 bayocos. El recuerdo de la adquisición se conserva entre las cartas del Tribunal del Gobernador, en relación a una causa surgida como consecuencia del negocio⁶⁷. Con una declaración, concedida el 29 de diciembre de 1645, Ferdinando Brandano, el noble romano a quien se había dirigido el agente para pedir consejo sobre la adquisición, explica: (...) *habiendo recibido orden en los meses anteriores el señor don Giovanni de Córdoba por parte del señor virrey de Nápoles de comprar tapices con oro para su servicio, y habiéndoseme consultado sobre quién podría tener a la venta esta calidad de Arazzi, traté de ello con Ludovico Sasselli, y él propuso a aquél de la bo. me. del cardenal Pío, que habían sido consignados por el señor Oratio Lana (...)*. La disputa había surgido entre Oratio Lana, el consignatario de los tapices, y Ludovico Sasselli, el intermediario,

⁶² ASR, Notai AC, vol. 3145, c. 337r-v.

⁶³ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, vol. 173, cc. 139r-v, 140r-v, 167r-v. Junto al contrato de alquiler se conserva una *Memoria de las cosas realizadas por el señor Gio. Rubio Herrera en la casa del señor Giulio Gironi, las cuales se donan a la casa y al señor Giulio Gironi*. Se trata de una relación de los cambios realizados en las habitaciones por el tío del agente español, que suscribe la declaración.

⁶⁴ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 139, cc. 920r-v, 949r. El verdadero nombre de *Ioannes de Azevedo* era *Io. Battista Bombelli*. En 1647 era *contratado para el hospital de mendigos de San Sixto, por el alquiler del pago del sello de las cartas de juego*. Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 129, c. 1071 e ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 138, c. 655.

⁶⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 198, c. 446.

⁶⁶ Carlo Enmanuele Pio de Saboya, nacido en Ferrara en el 1578, hijo del famoso Enea Pio, uno de los más renombrados capitanes del siglo XVI. Como obispo de Ferrara, bajo el papado de Clemente VIII, en el 1608, fue nombrado cardenal y decano del Santo Colegio. Murió en Roma el 1 de julio de 1641. Cfr. *Enciclopedia Cattolica*, 1952, vol. IX, p. 1491.

⁶⁷ ASR, Tribunale del Governatore, Miscellanea artisti, b. 2.

⁶⁸ Córdoba permaneció ajeno a esta disputa, relegado al rol de testigo. Por el contrario se implicó en la cuestión de la adquisición de un beneficio eclesiástico que quedó vacante, por la muerte de su titular, en la iglesia de la *Conchensis diocesis*, en la provincia toledana, que causó una gran controversia. Un acto de concordia, fechado el 4 de enero de 1650, documenta la renuncia del agente a este beneficio, a favor de *Ioannes de Luengo*. Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 76r-v, 77r-v, 88r-v.

⁶⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 35, vol. 24, c. 172.

⁷⁰ Entre los testigos de la redacción del testamento de Juan Rubio aparece también Emanuele Brandano, sobrino de Ferdinando, clérigo de la ciudad de Lisboa. Otro sobrino de Brandano, Diego, era “paje” del rey de Polonia. Se señala además la presencia, también entre los testigos, de Bartolomeo Tam, del que Córdoba se había servido, como se vio precedentemente, para el transporte de estatuas y de moldes.

⁷¹ El testamento de Brandano está en ASR, Notai RCA., not. *Aurelius Pulottus*, vol. 1585, cc. 2r-v, 3r-v, 44r. Para las actas del proceso véase ASR, Tribunale criminale del governatore, Processi, b. 450. Sobre Mascabruni véase también MORONI, 1843, pp. 136-138. Sobre la *compositio*: ASR, Tribunale criminale del governatore, Registros d'atti, b. 288, cc. 89r-v, 155r-v.

⁷² PALOMINO, 1724, tomo III, p. 337. En ASR, Tribunale criminale del governatore, Processi, b. 447, c. 1011 ss., se conserva el inventario, redactado el verano de 1652, de los bienes encontrados en la casa de Ferdinando Brandano, *prope viam tendentem versum templum Pacis*. En el elenco de los bienes, secuestrados por la autoridad jurídica, aparecen numerosos cuadros, entre los que no ha sido posible identificar el retrato de Velázquez.

además de agente de Brandano, que acusó a Lana de no haberle entregado la parte de la compensación que le debía por su papel de mediador. Juan de Córdoba, en un testimonio manuscrito de su puño y letra, declara, sin embargo, haber pagado a Sasselli su parte, liberándose de cualquier eventual problema⁶⁸.

Ferdinando Brandano, que en el juicio se presenta como testigo, era otro oficial de la Curia pontificia. En 1650 se convierte *praefectus* de la *Dataria apostolica S.mi Papae*, la oficina que se ocupaba de la venta de oficios, concesiones de gracia, beneficios eclesiásticos, absoluciones y privilegios⁶⁹. En concreto, en el interior de la Dataria, había un jefe de la oficina de las componendas que supervisaba la venta de los oficios vacantes, así como el cobro de las tasas por el matrimonio y otras concesiones. Brandano, que, por tanto, revestía un papel delicado y poderoso, mantenía un estrecho lazo con Córdoba y, antes de él, con su tío Juan Rubio, que en su testamento exaltaba su fidelidad, refiriéndose a él como *mi antiguo amigo*, y dándole orden de hacer decir cincuenta misas por el alma de su padre en los *altares privilegiados* de Roma⁷⁰. Juan de Córdoba, evidentemente, además de los bienes, había heredado de su tío también la amistad con el noble romano, que debió resultarle útil en el desarrollo de su profesión, como ya se ha visto en el caso de la compra de tapices. El grado de confianza que los ligaba se manifiesta también en las decisiones de Brandano de nombrar a Córdoba su ejecutor testamentario, junto a Francesco Rochi, así como procurador para el cobro de los alquileres de todos sus inmuebles. El testamento de Brandano, datado el 27 de diciembre de 1652, fue redactado *in carceribus Curiae Turris Nonae*, donde el oficial estaba detenido, en espera de juicio. Estuvo involucrado en un célebre proceso desarrollado en Roma, entre el 1652 y el 1653, que vio como primer imputado al “subconcesionario” Francesco Canonici, alias Mascabruni, culpable de haber falsificado documentos y vendido gracias, y por ello condenado a muerte. Brandano, a pesar del temor por su inminente fin —prueba de éste, la decisión de hacer testamento en la cárcel—, al acabar el juicio consiguió una *compositio*, acuerdo que permutaba la pena corporal por una sanción pecuniaria⁷¹. Es digno de comentario el hecho de que Palomino, entre los retratos realizados por Velázquez en su estancia romana, pusiera también aquel de *Ferdinando Brandano, Oficial Mayor de la secretaría del Papa*⁷². Debía de ser Juan de Córdoba el que lo introdujo junto al pintor de corte de Felipe IV, que no pudo negar el honor de hacer un retrato al oficial, su gran amigo, sobre el que aún no se cernía ninguna sombra de sospecha por corrupción.

Los asuntos que ligaban a Córdoba con exponentes del ambiente de la Curia pontificia están atestiguados en otra escritura notarial que registra el 10 de agosto de 1649 la creación de una *societas officii* con *Laurentius Venturinus S. mi Domini Nostri Papae Cursor*⁷³. Se trataba de un miembro del antiguo colegio de *cursores*, encargados de convocar a los cardenales a las ceremonias sagradas de la corte papal, así como de publicar y colocar en lugares públicos de Roma los bandos, bulas, constituciones y cartas apostólicas. Clemente VII, que concedió a los *cursores* beneficios particulares, los llamaba *sus asiduos comensales familiares y domésticos, asignándoles una parte de vino y pitanza*⁷⁴. Sus *officii* eran venales: estaban puestos a la venta por la Curia pontificia y estaban de nuevo disponibles a la muerte de sus titulares. Córdoba otorgó a Venturini 250 escudos, que le permitieron compartir durante seis meses todos los frutos y los emolumentos derivados de su actividad.

Pero el cuadro de las tareas de Córdoba se alarga: el 15 de diciembre de 1650, el agente español, entonces empleado en la misión de Velázquez, firmó un contrato con dos arrendadores de barcas que se encargaron de transportar *cuarenta mil tejas y canalones*, es decir, teja árabe, desde el puerto de Ripa Grande a Portolongone, con el fin de entregarlas al gobernador local⁷⁵. Anotamos que uno de los dos patronos era *Carolus Marini quondam Stephani*, propietario de la tartana mencionada, la *Madonna del Carmine e S. Antonio di Padua*, la misma que será usada en marzo de 1651 para enviar a Nápoles las 44 cajas *llenas de diversos estucos y modelos para estatuas y también una estatua de metal y otras dos de leones también de bronce* (Doc. 7). Debía ser, por tanto, un transportista de confianza de Córdoba, que, suponemos, debió también contactar con los horneros para encargarles la importante misión. El encargo fue desarrollado por el agente a cuenta del Virrey, conde de Oñate, en relación con la reconstrucción de la fortaleza de Portolongone, hoy Porto Azzurro, sobre la costa oriental de la Isla de Elba. El complejo había sufrido importantes daños durante la guerra franco-española, ocurrida entre mayo y junio del 1650 para controlar la isla, y concluida con la victoria española. Éstos, con una flota capitaneada por don Juan de Austria, habían conseguido (pero con graves pérdidas) reconquistar la plaza fuerte que los franceses les habían arrebatado en el 1646⁷⁶. Así pues, una vez concluido el conflicto, habían iniciado la labor de restauración. Tal testimonio del ASR se confirma en tres cartas de Córdoba, conservadas en el Archivo del Estado de Nápoles, y dadas a conocer por Ana Minguito Palomares⁷⁷. En la carta datada el 22 de diciembre de 1650, el agente informa a Gregorio Romero de Morales, secretario del Virrey, de que ha procedido ya a enviar a Portolongone una tartana con

⁷³ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 35, vol. 24, cc. 168r-v, 169r-v, 170r-v, 187r-v, 188r.

⁷⁴ ROCCIOLO (ed.), Roma, 2004, p. 165, nota. 4.

⁷⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 147, cc. 680r-v, 681r-v: *Die 15 decembris 1650. Carolus Marini quondam Stephani de Capoliveri diocesis Masse Dominus et Patronus ut dicitur di Doi Barche chiamate una la Madonna del Carmine e S. Antonio di Padua, l'altra la Madonna di Costantinopoli, et Hieronimus Ziriis quondam Angeli Ianuensis Patronus ut dicitur d'un'altra Barcha chiamata la Madonna di Costantinopoli sponte etc. omni etc. promiserunt, et sese obligarunt Ill.mo Domino Ioanni de Corduba Cordubensi Hispalensi presenti etc. ut dicitur [di portare] dalla detta Ripa di Roma al porto di Longhona, quaranta mila tegole, e Canali cioè la metà per sorte che detto S.r don Giovanni li consegnerà Intiere, e partire dalla detta Ripa per detto Viaggio, al più lungo venerdì prossimo, e consegnare dette robbe dentro al detto porto di Longone al Ill.mo S.r Governatore di Portolonghona, et fare detto viaggio seguito senza andare altrove, ne portare alcun'altra sorte di mercantie, e robbe con dette barche mandare direttamente al detto porto, e consegnare dette robbe ben conditionate e nel modo, che se lo consegneranno (...) per che detto S.r D. Giovanni all'Inverso promette, e si obbliga di dare e pagare alli detti Padroni scudi Cento cinque baiocchi per una barca, così scudi trecento e quindici in tutto così d'accordo (...).*

⁷⁶ Para una crónica detallada del conflicto a partir de una fuente contemporánea, véase el interesante diario de Carlo Cartari, in ASR, Cartari Febei, vol. 75, c. 295v e ss.

⁷⁷ MINGUITO PALOMARES, 1999, pp. 295-316, docc. 1-3.

catorce mil tejas y que partirá otro cargamento con otras cuarenta mil tejas al día siguiente, a bordo de otras dos embarcaciones —es el envío del que poseemos el contrato con los arrendadores—. Córdoba solicita los escudos necesarios para financiar las operaciones, recalcando la necesidad de ulteriores envíos de dinero, visto que los dos leones de bronce comisionados por el rey están preparados para ser dorados y *que serán menester cerca de 800 escudos para dorar cada par de leones*.

Juan de Córdoba, como agente del Virrey, debía gozar incluso de la confianza de exponentes de la nobleza italiana filoespañola, por tener bienes e intereses en el reino de Nápoles. Lo rebela el caso de Andrea Gonzaga (+ 1686), que nombró a Córdoba procurador para que, en los protocolos de un notario romano (4 de agosto de 1651), tal como había hecho ya en Nápoles, realizara a su nombre los registros de la revocación de una donación hecha a favor de su hijo Vincenzo. Andrea, que en el acta es nombrado como *princeps Sacri Romani Imperii et utilis dominus terre Sancti Pauli de Provincia Capitana, Nobilis Mantuanus filius q. domini Ferdinandi olim Ducis Guastalle et principis Molficti*, pertenecía al linaje de los Gonzaga de Guastalla, pequeña ciudad cercana a Mantua. Al ser honrado con el comando de una compañía de caballería española, compró los feudos de su padre Ferrante (1523-1628) de Sierra Capriola y de San Paolo, en Puglia. El 30 de noviembre de 1649 donó a Vincenzo parte de sus bienes, decidiendo después que fuera anulada la donación hecha, pues consideraba que su hijo era *muy ingrato y desobediente*⁷⁸. Las relaciones entre Córdoba y Gonzaga se confirman también en un período posterior, a partir de una escritura del 4 de septiembre de 1659, a través de una letra de cambio, relativa al pago de una deuda contraída por el noble con el agente⁷⁹. En los protocolos notariales se han encontrado registrados otros ejemplos de letras de cambio, es decir, títulos de crédito que contenían la orden de pago de una cierta suma a favor de Córdoba, interesantes porque fueron emitidas en la ciudad de Palermo y de Messina e indican el amplio espectro de acción de sus negocios⁸⁰.

Es conveniente matizar que la actividad de Córdoba no estuvo señalada únicamente por los grandes negocios. Los documentos, de hecho, sacan a la luz también su faceta más sencilla. Como en el caso del negocio concluido el 16 de diciembre de 1648 con Benedetto de Cori e Isach di Segni, hebreos, a los que el agente español vendió *diecinueve vestidos de Savogljone de color verde intenso, recamados en oro viejo, y rotos, es decir, calzones, casacas, ferraioli [abrigos de campesinos y pescadores], y mangas para cada vestido*⁸¹. Viejos trajes que era mejor vender que tirar a la basura, para obtener la cifra de *scutorum*

⁷⁸ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 150, cc. 281r-v, 312r; ibid. 282r-v, 283r-v, 310r-v, 311r-v; ibid. cc. 284r-v, 285r-v, 308r. Vincenzo Gonzaga estaba condenado por haber querido esposar a Teodora Porzia, una mujer más vieja que él, arriesgando la continuidad de su linaje. Cfr. LIPTA, 1835, vol. 7, fasc. XXXIII, tav. IX.

⁷⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 182, c. 767r-v.

⁸⁰ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 150, c. 181r-v (27 luglio 1651); ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 180, c. 526r-v (8 febbraio 1659). La primera letra de cambio está girada a favor de *Carolus filius q. Pietri Augustini de Comitibus firmanus*, que era llamado *famulus Ill.mi D. Ioannis de Corduba*, es decir, su servidor. El mismo aparece como testigo en el contrato para el dorado de los leones (Doc. 10).

⁸¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 139, c. 577r-v.

⁸² ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 135, cc. 872r-v; ibid., cc. 881r-v, 895r-v; ibid., cc. 961r-v, 988r-v.

⁸³ Sobre el problema de identificación de las reliquias encontradas en las excavaciones, dice Moroni, vol. 9, 1841, p. 236: *non tutti i corpi, i quali rinvengonsi nelle catacombe sono reputati di martiri, ma quelli soltanto, che hanno contrassegni sufficienti a denotare la certezza del sofferto martirio; ed a quelli, che si trovano con segni del martirio, ma anonimi, viene imposto un nome tolto da una cristiana virtù, o di qualche altro martire.*

⁸⁴ El cardenal vicario es el cardenal provisto de carácter obispal, que hace las veces de papa en el gobierno de la diócesis de Roma. Para profundizar sobre sus competencias, tal como se definieron entre el 1500 y el 1700, véase ROCCIOLO (ed.), 2004.

⁸⁵ Así el canónigo Nicolò Antonio Cuggiò, a principios del siglo XVIII, describe en su tratado sobre el cardenal vicario el procedimiento para la concesión de restos de mártires, hecha bajo la responsabilidad del *vigilante de las santas reliquias*, instituido por Clemente X en 1672: *El custodio distribuye después las mencionadas santas reliquias de esta manera. Quien las desea, pide al cardenal vicario el presentarle para ello una memoria. Si Su Eminencia quiere hacerle la concesión, le da como respuesta "si potrà consolare l'oratore".* Se presenta después la memoria con la respuesta al custodio, al que al mismo tiempo se le lleva la caja con algodón y cinta roja, en la que se mete un trozo de aquellos santos huesos según se considere adecuado, atando la caja con la mencionada cinta y sellándola en varios lugares con el sello del cardenal vicario que tiene para este caso, después la firma con la auténtica rúbrica del mismo cardenal y del dicho custodio y de quien la ha llevado. En vigor de dicha respuesta el custodio no debe dar ninguna reliquia insigne, y mucho menos ninguna cabeza o cuerpo santo, si Su Eminencia no lo especifica en su escrito, que por otra parte hace en raras ocasiones, particularmente en relación a las cabezas y cuerpos

octo baiocchi 25 monete. Los papeles documentan también otras fuentes de dinero. El 15, 16 y 19 de julio de 1647, tres actas notariales firmadas en su casa registran otras tantas apuestas hechas por Córdoba con tres individuos diferentes⁸². En todos los casos, el depositario del dinero para entrambas partes fue el amigo Ferdinando Brandano. Con una cantidad de salida elevada, el tema de la apuesta es el éxito del asedio de Lérida. La lentitud con la que llegaban las noticias sobre los sucesos de guerra, hacía de ellos un campo ideal para tal género de apuestas. La ciudad catalana había sido cercada por las tropas de Luis II de Borbón, príncipe de Condé (1621-1686). Córdoba, naturalmente, apostó su dinero a que la ciudad no sería tomada por los franceses. Y debió ganar, vistos los desastrosos éxitos de las decisiones de Condé. Considerada su privilegiada posición de agente del Virrey español, no se descarta el que Córdoba pudiera haber tenido noticias con antelación.

Pero volvemos a los negocios de un cierto prestigio. El favor del que gozaba Córdoba entre las altas esferas de la Curia pontificia está atestiguado en un tipo especial de actas, conservadas también éstas entre los protocolos de los notarios de la Curia del cardenal vicario, las *donationes reliquiarum*. Entre el 1653 y el 1655, el español recibió un regalo del cardenal Marzio Ginnetti, vicario de Roma, una discreta cantidad de restos sagrados de mártires (o presuntos mártires) que habían sido extraídos en aquellos tiempos *ex Urbis Coemiteriis*⁸³. La presencia de este tipo de documentos entre las actas de los notarios al servicio del cardenal vicario⁸⁴ no sorprende. Entre las prerrogativas del purpurado hasta el Concilio de Trento, se contaba también la de vigilar su extracción, conservación y autenticidad, tarea que más tarde, en 1669, se confió a la Santa Congregación de Indulgencias y Reliquias. El vicario de Roma podía, si lo consideraba oportuno, hacer una donación a ciudadanos privados ilustres que presentaran una petición explícita, a los que se concedían las reliquias *cum facultate illas penes se retinendi, aliis donandi, extra urbem transmittendi, et in quavis Ecclesia, oratorio, seu pro loco etiam publicae venerationi exponendi*⁸⁵. El agente español debió realizar diversas instancias a su nombre. El 16 de noviembre de 1653, el cardenal vicario entregó a Córdoba el *corpus seu ossa corporis*⁸⁶ de un San Clarín, mártir, extraídos de las catacumbas de Santa Ciriaca, destinados a Gregorio Romero de Morales, servidor de su Majestad católica y secretario *militiae regni Neapolis*⁸⁷. Córdoba, según el procedimiento previsto, repuso las reliquias *in quadam Capsula lignea, quam ego Notarius clausi, cordula alligavi, et duobus in locis cera hispana sigillo dicti Eminentissimi, et Reverendissimi Domini Cardinalis munivi*⁸⁸. Pocos meses

enteros. Los cuales no se pueden dar si no a la iglesia o a personas cualificadas, en conformidad con el referido breve del papa Clemente X y a tenor de éste. Cfr. ROCCIOLO (ed.), 2004, p. 114.

⁸⁶ “El cuerpo o los huesos del cuerpo”.

⁸⁷ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 159, cc. 439r-v, 466r. Las catacumbas de Ciriaca alcanzaron renombre por la noble señora del siglo III que, según la tradición, las fundó junto a Verano. Entre los mártires sepultados en el área están *Agapitus*, *Abundus*, *Ireneus*, pero sobre todo Lorenzo, al que está dedicada la famosa basílica del cementerio, fundada en esta zona por el emperador Constantino. Cfr. PERGOLA, 1997, pp. 148 ss.

⁸⁸ *En cierta caja de madera, que yo, notario, cerré, até con una cuerdecita y proveí en dos lugares de un sello de cera hispana del eminentísimo y reverendísimo señor cardenal.*

⁸⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 715r-v, 716r. Se regalan las reliquias de los Santos *Vitalis*, *Sixti*, *Levini*, *Carii*, *Nomenii*, *Foelici*, *Aurelii*, *Primae*, *Benedictae*, *Liguriae* et *Crescentionis*. Español, agustino, Matteo de León y Cárdenas fue obispo de Pozzuoli (1631-1650) y de Palermo (1650-1655).

⁹⁰ El “sacrista” era un asistente del pontífice. Habitaba en el Palazzo Apostólico en el Quirinal y formaba parte del cortejo particular del Papa. Cfr. MORONI, 1853, pp. 171 ss.

⁹¹ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 167, c. 453r-v, 464r. Se trata de los restos de los Santos *Theodori*, *Celii*, *Rustici*, *Antimi*.

⁹² Respectivamente: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 167, c. 452r-v (reliquias de los Santos *Thimotei*, *Gaudentii*, *Biveniae*, *Sepsomin*); ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 167, c. 454r-v (reliquias de los Santos *Viti*, *Orinthiae*, *Ginisii*, *Maximae*); ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 167, c. 455r-v (reliquias de los Santos *Piae*, *Felici*, *Pii*, *Aureliae*, *Liselunii*, *Etini*). Todas las actas están datadas el 17 de agosto de 1655.

⁹³ ASR, Camerale I, *Diversorum* del camerlengo, vol. 519, cc. 159v, 160r, citado por LANCIANI, 1994, vol. V, p. 153.

antes, el 20 de mayo de 1653, el mismo Ginnetti había donado otras reliquias a *Martino de León et Cardenas*, arzobispo palermitano, operación conducida con la mediación de Córdoba *in hac Urbe agenti*, a nombre del alto prelado español⁸⁹. Los documentos registran más tarde otra donación efectuada a favor de Córdoba, el 17 de agosto de 1655, por parte de Taddeo Altini, obispo de Civita Castellana, además de *sacrista* del Papa⁹⁰. En este caso, las reliquias fueron a parar a *Ioannes de Nicolalde*, secretario del embajador español en tiempos de Alejandro VII (*Ill.mi et Ec.mi D. oratoris Hispanie apud S.mum D. N. Alexandrum Papam Septimum à secretis*)⁹¹. Entre los destinatarios del preciado regalo se contaban incluso personajes menos conocidos, como los *Illustres Domini* Antonio Piugno, Iacobo Seno, napolitano, y Didaco Riza da Augusta⁹². Córdoba, por tanto, actuó como procurador, reclamando las reliquias, según la costumbre, al vicario de Roma por cuenta de otros. Y en algunos casos, quizá, las usó como una forma particular de homenaje, para saldar deudas de reconocimiento.

Este tipo de documentación nos lleva a preguntarnos si Córdoba tuvo un papel en el descubrimiento de aquellas reliquias y, más en general, si desarrolló alguna actividad de excavación arqueológica. Como se sabe, en aquella época la condición para llevar a cabo una excavación en el Estado Pontificio era haber conseguido una licencia de la Reverenda Cámara Apostólica, a la que correspondía un tercio de cuanto fuera descubierto *in locis publicis* y un cuarto de cuanto procediera de *locis privatis*. En el ASR, entre los registros del Camarlengo, donde se conserva este tipo de documentos, está registrada la licencia *effodiendi thesaurorum* concedida a *Ioannes de Herrera Hispano* el 26 de abril de 1639⁹³. Es sugerente pensar que se trata justamente de nuestro agente, aunque falte el toponímico *de Corduba* para identificarlo con absoluta certeza. Al español se le concedió la licencia para practicar excavaciones por un período de un año *in quibusvis territoriis etc. terris, et locis districtus Urbis, Campanae, Montanae et aliis Sanctae Romanae Ecclesiae mediate et immediate subiectis*. En el documento se indica la tipología de los objetos que podría sustraer: *quoscumque lapides marmoreos porfireticos opethicos tiburtinos, piperinos statuasque figuras et columnas marmoreas, et aeneas, et alia quantumvis pretiosa nec non aurum argentum monetatum, et non monetatum plumbum, metallum, gemmas, et iocalia dummodo magica vel alia illicita arte*⁹⁴. La concesión es, por tanto, muy generosa, sea en relación con el territorio en el que fue aplicada como por la tipología de hallazgos a sustraer. Tal constatación induce a pensar que el destinatario de la licencia fuera una persona especial, digna de un privilegio raramente concedido —eran más frecuentes las licencias para realizar *cave* en lugares circuns-

critos—. La hipótesis de que se trate del agente de la corona española queda entonces reforzada. Córdoba quizá encontraba el tiempo para dedicarse incluso a la arqueología, probablemente bajo la supervisión de sus referentes con autoridad, sobre cuyos resultados por el momento no se conoce nada. El encargo del rey de España, que lo puso en contacto con varios artistas y a juzgar por la calidad de las obras, no debió encontrarlo inexperto. Tenía de hecho cierta práctica en cosas de arte, como confirma, además de la presunta actividad de excavación, el ya mencionado caso de adquisición de tapices para el Virrey. Por otra parte, su inserción en el ambiente artístico romano está demostrada por la noticia bien conocida de su amistad con Alessandro Algardi, que aparece, entre otros, como testigo en uno de sus contratos⁹⁵. El escultor boloñés, como se lee en su testamento del 9 de junio de 1654, dejó a Córdoba *los modelos de los morillos hechos por su Majestad católica, para que los tenga en su memoria, para que le sean entregados después de su muerte*. Se trata de cuatro morillos que representan los cuatro elementos, que Algardi realizó para Felipe IV, de los que habla Bellori⁹⁶. Al español llegaron no sólo tales modelos en barro, sino también *un trozo de canal en bronce de 348 libras, adelantado para el vaciado de los morillos hechos para su Majestad católica, tenido por el Sr. Gio. de Córdoba*, como se descubre entre las líneas del inventario de los bienes del escultor, redactado el 12 de junio de 1654⁹⁷. En los protocolos notariales hemos encontrado el acta que atestigua la toma de posesión de tal material por parte del agente, ocurrida algún tiempo después, el 26 de mayo de 1657⁹⁸. Debíó de ser Córdoba el que se preocupó de abastecerle del bronce para los morillos, material que recuperó después de su muerte de la parte sobrante.

Llegados al fin del examen de los documentos individuados, a la luz de los nuevos elementos conseguidos, se comprende mejor la razón por la que Córdoba tuvo la tarea de acercarse y, después, de sustituir a Velázquez en la misión de adquisición de estatuas para Felipe IV. En él el pintor encontró además de a un buen amigo con el que contar para cuestiones personales, también a un profesional apreciado, un agente leal desde hacía tiempo al servicio de la corona española, de exponentes de la nobleza y del clero del virreino, un extranjero perfectamente integrado en el tejido social de Roma, con altos pilares en las más altas esferas de la Curia pontificia, pero a gusto también en el ambiente de los artistas y de los buscadores de antigüedades, en el de los mercantes, contratistas, apostadores, capitanes de barcos, carpinteros e incluso actores, como revela la noticia relativa al cómico de nombre Flaminio, cuyo viaje a Nápoles organizó en el 1659⁹⁹. En el fondo de tan animada

⁹⁴ Cualesquiera piedras marmóreas, porfídicas, opéticas, piperinas tiburtinas, y estatuas, imágenes, columnas marmóreas y bronceas, y todo otro objeto precioso, y también plata y oro, acuñado o no, plomo, metal, gemas y talismanes mágicos o de otra ilícita arte.

⁹⁵ Es el contrato con *Honoratus de Pace* (Doc. 15).

⁹⁶ BELLORI, 1672, p. 399.

⁹⁷ El testamento de Algardi está en ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 161, cc. 852-855, 874. El inventario de los bienes está en ASR, ibid., cc. 879-882, 909-912. Ambos documentos han sido publicados por MONTAGÚ, 1985, I vol., pp. 231-234.

⁹⁸ Desde la casa del *Signor Don Giovanni* hasta la del *Signor Cavaliere Langardi*, evidente deformación del nombre de Algardi.

⁹⁹ SALORT, 2002, p. 421, nota 166.

escena de la Roma barroca, la misión realizada por el agente español para Velázquez aparece así bajo una nueva perspectiva: pierde el carácter de excepcionalidad para convertirse en uno de tantos “asuntos” que jalonan su larga e intensa vida profesional, siquiera el único que al final lo ha entregado a la Historia.

AGRADECIMIENTOS

Querría agradecer la ayuda y las sugerencias de Robert Coates Stephens, padre Francisco Delgado, Michele Di Sivo, Augusto Pompeo, Orietta Verdi y de manera muy particular a Angela Lanconelli.

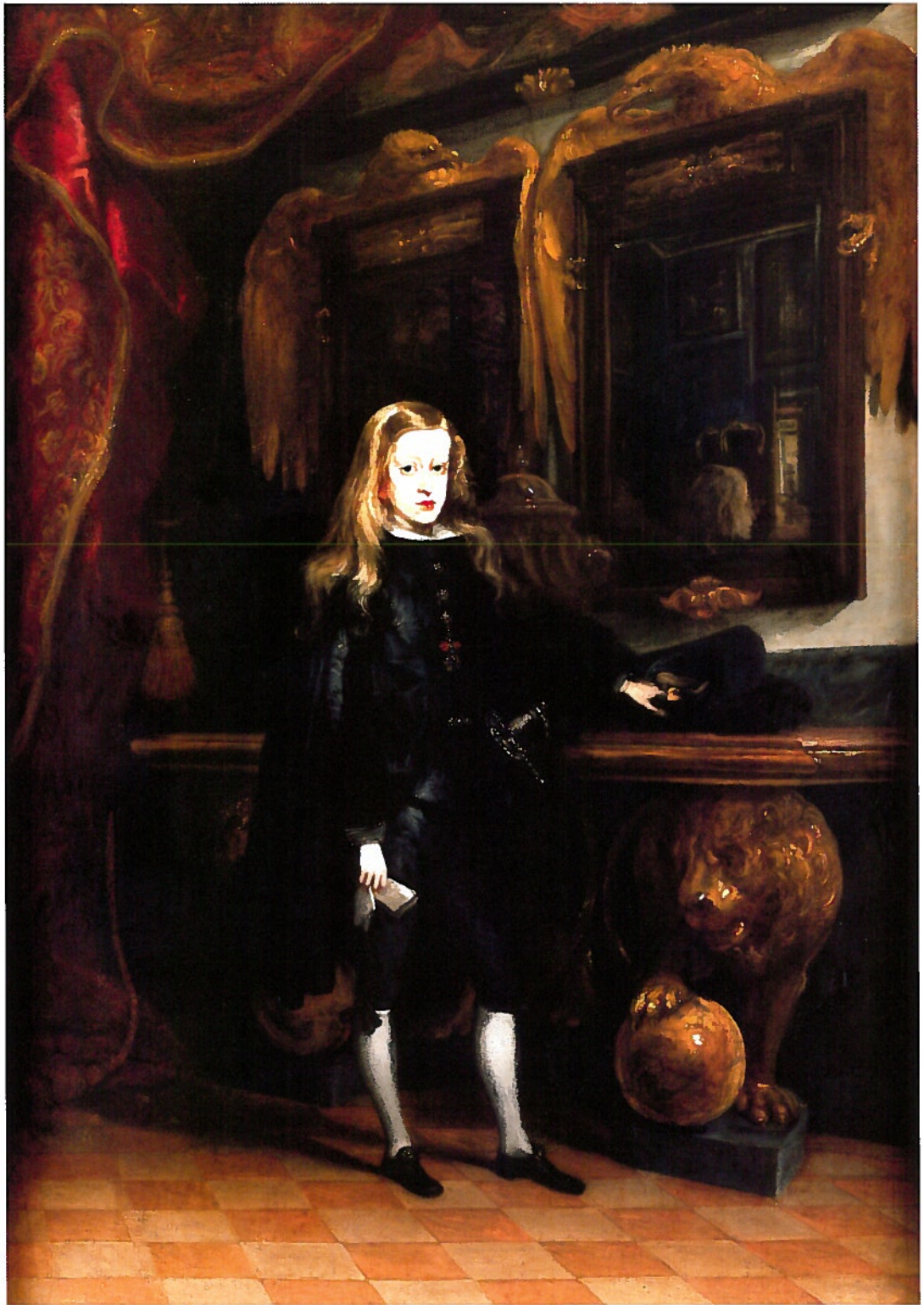


FIG. 1. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II a los diez años*, 1671. Oviedo. Museo de Bellas Artes.