

EL REFINADO GUSTO DE UN AGENTE ESPAÑOL EN ROMA. ANTONIO PÉREZ DE RÚA Y SU CORRESPONDENCIA CON EL CARDENAL MONCADA EN 1671*

YOLANDA GIL SAURA¹
Universitat de València

La correspondencia datada en 1671 entre el agente español en Roma, Antonio Pérez de Rúa y el cardenal Moncada, en Madrid, ofrece un panorama de la circulación de objetos artísticos entre las dos ciudades, bufetes de *scagliola*, estatuillas de bronce, pinturas sobre cobre y grabados, mostrando el gusto artístico de ambos interlocutores y su juicio sobre diferentes artífices romanos entre los que sobresale Ciro Ferri.

Palabras clave: Antonio Pérez de Rúa; Luigi Guglielmo Moncada; agentes; bufetes; pintura sobre cobre; estatuillas; Ciro Ferri.

THE REFINED TASTE OF A SPANISH AGENT IN ROME: ANTONIO PÉREZ DE RÚA EN HIS CORRESPONDENCE WITH CARDINAL MONCADA IN 1671

The correspondence dated 1671 between the Spanish agent in Rome, Antonio Pérez de Rúa, and Cardinal Moncada, in Madrid, offers an overview of the circulation of artistic objects between the two cities. *Scagliola* buffets, bronze statuettes, paintings on copper and engravings show the artistic taste of both interlocutors and their appreciation of different Roman artists, among whom Ciro Ferri stands out.

Key words: Antonio Pérez de Rúa; Luigi Guglielmo Moncada; agents; tables; copper painting; statuettes; Ciro Ferri.

Cómo citar este artículo / Citación: Gil Saura, Yolanda (2023) “El refinado gusto de un agente español en Roma. Antonio Pérez de Rúa y su correspondencia con el cardenal Moncada en 1671”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 384, Madrid, pp. 377-392. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.50>

En el Archivio di Stato di Palermo se conserva un volumen de correspondencia datada en 1671 entre el cardenal Moncada, VII duque de Montalto, y su agente en Roma, el clérigo zaragozano Antonio Pérez de Rúa.²

El siciliano Luigi Guglielmo Moncada, VII duque de Montalto (1614-1672) desarrolló una larga trayectoria al servicio de la monarquía. Tras sus servicios en Sicilia como presidente del reino (1635-39), virrey de Cerdeña (1644-49) y Valencia (1652-58) se había instalado en la corte donde fue caballero mayor (1659), mayordomo mayor de la reina Mariana de Austria (1663-67), miembro del Consejo de Estado (1666) y desde 1667, cardenal [fig.1].

* Proyecto PID2021-126266NB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa

¹ Yolanda.gil@uv.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8230-3632>

² Archivio di Stato di Palermo (ASP) Moncada, 3054. Este volumen fue citado por otro tipo de noticias en Pilo, 2008: 208 y Pilo, 2014.



Fig. 1. Estampa de Pedro de Villafranca, retrato de Luis de Moncada y Aragón en Alonso de San Jerónimo, *Vida, virtudes y milagros de Ana de San Agustín*, Madrid, 1668. BNE IH/6015/3
 Inscripción “LVDOVICVS GVILLELMVS / S.R.E. Cardinalis de Moncada y Aragón”.

En 1671 el cardenal se hallaba en Madrid y no parecía tener intención de trasladarse a Roma, pero estaba bien informado de lo que allí sucedía. En 1668 se le había pedido que asumiese la protección de la *confraternità* de los sicilianos en la ciudad papal, petición que no sabemos si tuvo respuesta.³ A pesar de que en 1667 y 1670 se le esperaba para asistir a los cónclaves, no salió de la Corte. En 1671 incluso rechazó la embajada en Roma “pareciéndole puesto inferior a los que ha tenido desde sus primeros años al servicio de su magestad”.⁴ Sin embargo sus corresponsales le trasladaban puntuales noticias de lo que acontecía. Entre ellos estaban no solamente su agente sino

³ Michele Giustiniani le pidió que asumiese la protección de la Confraternità della Madonna di Constantinopoli, de la *natione siciliana*. Giustiniani, 1669: 60-61.

⁴ Pilo, 2009.

también el embajador Marqués de Astorga, el agente regio Nicolás Antonio o Leonor de Pimentel, antigua dama de la reina.⁵

Pero el agente del cardenal era Antonio Pérez de Rúa. Treinta años antes, como duque de Montalto, había afirmado: “Yo de ninguna manera puedo estar sin agente en Roma”.⁶ Con el telón de fondo del conflicto sucesorio en la corona española, la instalación de su rival el jesuita Juan Everardo Nithard en Roma y las complejas entretelas de la política romana, en la correspondencia se entremezclan las preocupaciones políticas con los encargos de bronces, láminas pintadas y grabadas, estatuillas, perfumes, telas o guantes y los consejos en torno a una bebida apenas conocida que el agente aconsejaba vivamente, el café.

La importancia de las cartas no radica en la documentación sobre las obras encargadas, algunas ya se conocían y otras no llegaron a entregarse pues el cardenal moriría apenas unos meses después —en mayo de 1672— sino en la viveza de la conversación y la agudeza de las observaciones sobre el medio artístico romano que nos traslada Pérez de Rúa.⁷ Esta es la razón por la que hemos preferido privilegiar la reproducción de fragmentos de la correspondencia frente a su resumen o interpretación. De la conversación e incluso de los desacuerdos entre cliente y agente se destila el importante papel del gusto de estos agentes en la circulación de objetos artísticos, la importancia de las pequeñas piezas que reproducían los grandes modelos de la moderna escultura romana y la calificación que merecían a los ojos de estos clientes las maneras de hacer de algunos de los artífices del panorama romano.

El agente: Antonio Pérez de Rúa

El nombre de Antonio Pérez de Rúa es conocido por la historiografía fundamentalmente como redactor de la obra *Funeral hecho en Roma en la Iglesia de Santiago de los Españoles, a 18 de diciembre de 1665, a la gloriosa memoria del rey católico de las Españas, nuestro señor Don Felipe Quarto, el Grande, en nombre de la nación española* [fig. 2].

Nacido en Zaragoza, en cuya universidad estudió, era hijo de Tomás Pérez de Rúa, que tenía una posición acomodada y ostentó diferentes cargos en la ciudad⁸. Antonio se ordenó sacerdote y en un momento indeterminado se trasladó a Roma donde debió entrar al servicio de quien entonces era embajador de España ante la Santa Sede, Pedro Antonio de Aragón (1611-1690), duque de Segorbe y Cardona.⁹

Debió ser esa vinculación la que definió el mapa de sus relaciones en Roma, ciudad en la que iba a habitar de manera intermitente hasta su muerte. En una época en la que llegaba a su fin ese periodo que Dandele denominó “la Roma española”, Pérez de Rúa formó parte de la colonia de clérigos españoles instalados en la ciudad pendientes siempre del favor de alguno de los cardenales romanos y de los estipendios que llegaban desde España y que ejercían de intermediarios en asuntos políticos, religiosos o artísticos como los que ahora nos ocupan. En el caso de Pérez de Rúa esa trayectoria culminaría con el nombramiento como agente regio.

El 18 de diciembre de 1665 la Iglesia de Santiago de los Españoles celebró los funerales de Felipe IV, la ceremonia fue un encargo del embajador, Pedro Antonio de Aragón, que encomendó al agente regio, Nicolás Antonio, el diseño de la ceremonia. Antonio Pérez de Rúa, entonces criado

⁵ Leonor de Pimentel estaba casada con el duque de Sermoneta, Francesco Caetari y Caetani d’Aragona, que se había instalado en Roma tras cesar como virrey de Sicilia. Scalisi, 2009.

⁶ Carta del duque de Montalto al padre Taormina el 25 de abril de 1641. En Scalisi, 2019.

⁷ En el Archivo de la Fundación Medina Sidonia se conserva el libro de cuentas de gastos hechos por Pérez de Rúa por orden del cardenal desde 1668, ha sido estudiado por Rubén López Conde que daba a conocer algunos de los encargos que aparecen en esta correspondencia. López Conde, 2018.

⁸ Información familiar en Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, 1190, exp. 9. Su padre, natural de Huesca, fue ciudadano, jurado y receptor del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia. Su madre, Maria Ursula de Guevara, era natural de Zaragoza. La casa familiar estaba situada en la plaza del Carbón.

⁹ Sobre Pedro Antonio de Aragón y su periodo como embajador véase sobre todo, Carrió-Invernizzi, 2008: 105-212.

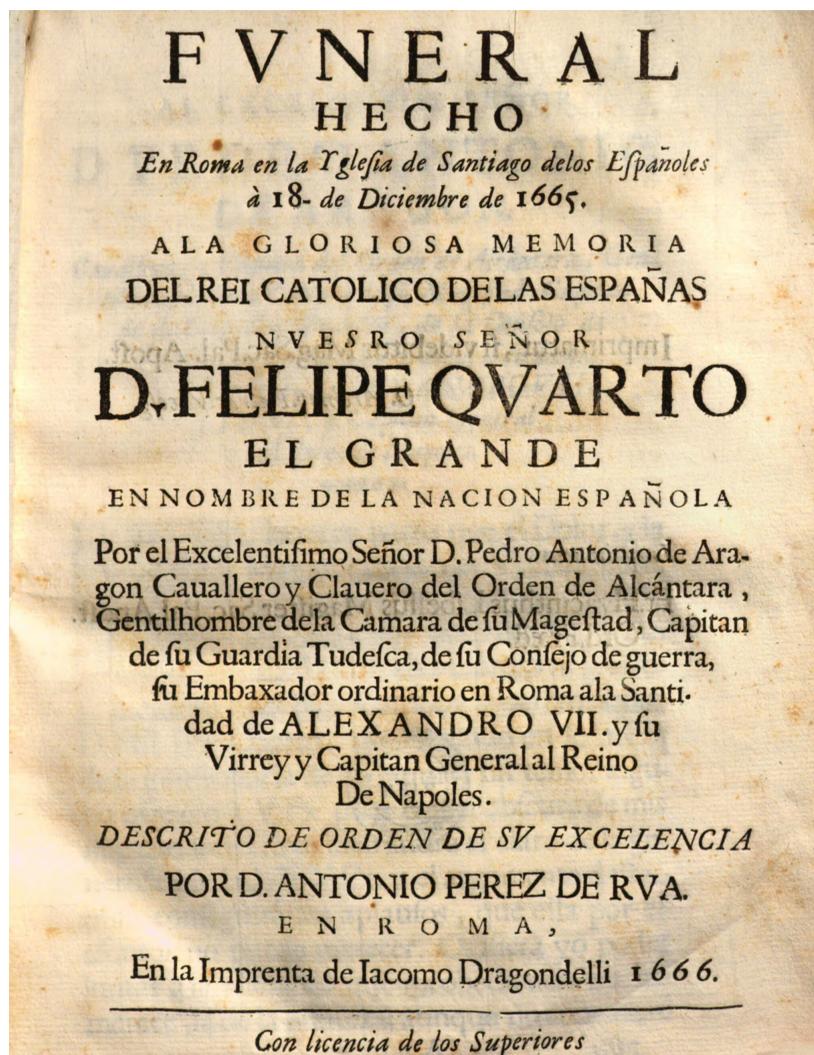


Fig. 2. Antonio Pérez de Rúa, *Funeral hecho en Roma en la iglesia de Santiago de los españoles a 18 de diciembre de 1665*. Iacomo Dragonelli, 1666.

del embajador, fue el encargado de redactar la crónica de las exequias dando forma a la extraordinaria narración con la que se ha construido la memoria del acontecimiento.

Poco más sabemos de ese periodo, pero la cuidadosa redacción de la crónica del funeral y las opiniones sobre cuestiones artísticas que deslizan en esta correspondencia nos hacen pensar que por esos años pudo tomar parte en otras iniciativas vinculadas al embajador, que se caracterizó por el fino uso político de las imágenes.

No sabemos durante cuánto tiempo más permaneció en Roma, allí seguía en 1671 cuando se redactan estas cartas, pero el 19 de agosto de 1681 tomó posesión como canónigo de la catedral de Zaragoza y entre 1683 y 1684 ejerció como rector de la Universidad.¹⁰ Como canónigo debió ejercer algún tipo de intermediación artística y su papel fue determinante en la elección de las trazas de Giovanni Battista Contini para la construcción de la nueva torre de la Seo, sometidas al dictamen de la Accademia de San Luca romana.¹¹

¹⁰ Latasa, 1800: 35-36.

¹¹ El canónigo Pérez de Rúa fue uno de los encargados de llevar las trazas de la torre a Madrid y organizar una junta de peritos. En 1684 fue a él a quien se pagó la traza que vino de Roma y en 1685 fue quien presentó el diseño al cabildo. Ibañez/Sutera, 2010.

Aun así, su estancia en España no se prolongaría. En septiembre de 1687 volvió a partir, ahora ya de manera definitiva, hacia Roma. Había sido nombrado “agente y procurador de los negocios de España, Indias y Cruzada”, agente regio, cargo que ejercería hasta su muerte. En Roma moriría en 1692 y tendría el privilegio de ser enterrado en el convento de San Carlino alle Quattro Fontane.¹²

Los agentes artísticos en Roma

Era habitual que reyes y nobles se sirviesen de la presencia de agentes instalados en Roma que ejercían de intermediarios, tanto en lo que respecta a asuntos de carácter económico o político, como en asuntos de índole artística.¹³ Las tipologías de los agentes eran muy variadas, desde los que ejercían de manera privada sus servicios ante un señor actuando como su procurador —ese es el caso de Antonio Pérez de Rúa frente al cardenal Moncada en esta etapa—, a los agentes regios acreditados por la Corona y reconocidos formalmente por la Santa Sede. Pérez de Rúa recorrería todos los peldaños del escalafón.¹⁴

Algunos de los agentes zaragozanos han tenido una singular fortuna historiográfica, es el caso de Pedro Cosida, agente regio, y Juan Lumbreras, agente del cabildo del Pilar. En el más amplio caso español, referido a Roma y en fechas similares a las que nos ocupan, se han dedicado estudios a agentes como Luis de Oviedo o Enrique de la Plutt. Probablemente los más conocidos de ellos sean Juan Rubio de Herrera y sobre todo su sobrino, Juan de Córdoba, ambos eclesiásticos que tuvieron relación con el duque de Montalto y al menos el segundo con Pérez de Rúa.

En su testamento de 1641 Juan Rubio de Herrera se presentaba como agente de la corona española para los reinos de Nápoles y de Sicilia y para el ducado de Milán, mencionaba sus servicios al duque de Alcalá, al conde de Monterrey y al duque de Medina de las Torres. Por entonces ya se encontraba con él su sobrino, Juan de Córdoba.¹⁵ Ambos debieron tratar al duque de Montalto en el periodo que este pasó en Roma entre 1639 y 1640, alojado por el embajador Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castelrodrigo. Probablemente el duque “heredó” la relación con Rubio de Herrera de su suegro, el III duque de Alcalá. Sabemos que a la muerte del agente, el duque, entonces instalado en Sicilia, había tenido que buscar un nuevo agente contratando al canónigo sevillano Diego López de Zúñiga a sugerencia de Castelrodrigo. Era entonces cuando escribía al carmelita Taormina pronunciando una frase especialmente pertinente en este estudio a la que antes nos referíamos: “Pues yo de ninguna manera puedo estar sin agente en Roma”.¹⁶ En ese periodo debió utilizar también al sobrino del agente, Juan de Córdoba, ya que sabemos que en 1640 le pagó 990 escudos a través de Antonio Farsetti por algún encargo que no conocemos.¹⁷

En los años siguientes debió utilizar a diferentes agentes que debieron irse sucediendo a lo largo de su vida en función de sus necesidades. Sabemos que mientras era virrey en Cerdeña su agente en Roma era Paolo Giordani, canónigo de Santa María in via Lata. Años después, ya instalado en Madrid, su correspondiente en Roma era Franco Filippucci, un miembro de la secretaría de estado vaticana.

En la correspondencia que nos ocupa aparece reflejada de manera escueta la muerte de Juan de Córdoba, es el cardenal quien escribe a su agente en febrero de 1671, “veo que es muerto Don Juan

¹² Collado Ruiz, 2012. En otro lugar deberán desarrollarse las iniciativas vinculadas al cabildo y su papel como agente regio desde 1687. En esos años sabemos que intercedió en la aplicación de los frutos de la abadía de San Juan de la Peña a la restauración de la fábrica del monasterio, lo que se le agradeció con la fundación de un aniversario por su alma. Augé, 1927.

¹³ La figura de los agentes instalados en Italia, especialmente Roma, como intermediarios artísticos con la Península Ibérica acumula una importante bibliografía imposible de sintetizar. De manera general puede consultarse sobre la figura de los agentes, Cools/Keblusek/Noldus, 2006 y Keblusek /Noldus, 2011.

¹⁴ Díaz Rodríguez, 2016. Barrio Gozalo, 2014.

¹⁵ Anselmi, 2000. Parisi, 2007. Sobre Juan de Córdoba véase ahora Curti, 2022 y Parisi, 2022.

¹⁶ Carta del duque de Montalto al padre Taormina el 25 de abril de 1641. En Scalisi, 2017.

¹⁷ Por su testamento sabemos que en 1640 el duque pagó a través de Antonio Farsetti, “en doce de diciembre a Don Juan de Cordova novecientos y noventa escudos”, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Prot. 10855, p. 128. Sobre el importante préstamo realizado por el genovés Antonio Francesco Farsetti en esos años, véase, Scalisi 2008b.

de Córdoba”¹⁸. Dos meses antes Córdoba había añadido un codicilo a su testamento y Pérez de Rúa había firmado como testigo, lo que nos muestra que ambos tenían una estrecha relación como miembros de esa colonia de españoles instalados en Roma con intereses y relaciones comunes.¹⁹

Los bufetes de *scagliola*

A través de la correspondencia descubrimos la fluida conversación entre el cardenal y Pérez de Rúa que ejerce mucho más que como un simple intermediario que informa del mercado y proporciona lo requerido por el cliente. Pérez de Rúa trata con los artistas, opina y aconseja, incluso más allá de lo solicitado por Moncada o en contra de su opinión.

El cardenal desea adquirir algunos bufetes. El bufete era uno de los muebles más habituales en el siglo XVII y los rematados con tableros de piedras duras eran especialmente preciados. Este tipo de mueble era abundante en las colecciones españolas de los ministros que habían ejercido cargos en Italia, que solían volver con escritorios o mesas florentinos, romanos o napolitanos.²⁰ El propio cardenal poseía algunos de esos tableros de piedras duras. En el inventario realizado a su muerte destaca un “bufete de diferentes piedras finas embutidas sobre bronce” tasado en 800 reales y otro “de piedra negra” tasado en 1100 reales.

Sin embargo, en su correspondencia con Pérez de Rúa el cardenal se muestra interesado por un nuevo género con un coste mucho menor, los tableros de escayola que imitan piedras duras. Fueron sobre todos los maestros *carpigiani* los que extendieron la técnica por Italia, pero en esta época todavía no era habitual en Roma.²¹

En febrero el cardenal se mostraba interesado en saber el precio de un bufete “de hasta seis palmos de largo y cuatro de ancho”, de imitación de “piedras de comeso”, “de los más vistosos que se hacen”. Quería saber si era posible adquirirlos ya realizados, de los mejores “y si deste genero ha salido alguna novedad también me lo avisara”.²²

Al mes siguiente el agente realizaba un largo informe al respecto,

Por los mejores bufetes y más vistosos imitados de piedras de comeso, y de la medida, que V Em^a señala, piden quatro escudos, y si entra el azul ultramarino cinco y medio. No he allado sino dos deste género y no de los mejores, pero se hacen presto. Por el precio se puede colegir en quan vil estimación están y en qué casa entran. Otra invención no a salido deste género y tampoco hacen mucho estudio para inventar porque acá solamente se estiman las alhajas sólidas y hermosas²³

Es evidente que el agente desprecia estos productos de *scagliola* y no duda en recomendarle la adquisición de un tablero de piedras duras:

Los bufetes que agora andan más validos son de una piedra y la verde antigua tiene el mayor aprecio y después el diaspro de Sicilia hacenles los pies de viçarra escultura en madera dorada y de color de nuez. De diaspro he visto estos días ocho bufetes que a echo hacer el cardenal Nini y no puede verse cosa del genero más bella ni Majestuosa. He querido por curiosidad informarme

¹⁸ Carta del cardenal Moncada a Antonio Pérez de Rúa, Madrid, 11 de febrero de 1671, ASP, Moncada, 3054.

¹⁹ Firma como “Illustrissimo domino Antonio Peres de Rúa, filio quondam Thomasi Cesaraugustano in Hispania” Curti, 2015.

²⁰ González-Palacios, 2001 especialmente el capítulo “Puentes de piedras duras. Relaciones entre Italia y España 19-44.

²¹ En los años siguientes se popularizaría, a principios del siglo XVIII Palomino la denominaría “pintura plástica”, “esta pinta con pasta de yesso, secretamente preparado, adjuntas los colores, que conducen a la representación. De esto ay también poco; aunque en nuestros tiempos, y en esta Corte se hacen bufetes de esta pasta, con harto primor, imitando frutas, flores, pájaros, y otras cosas; y lo que más admira es el pulimento, que admite, como si fuera un Jaspe”. Palomino, 1715, I: 34

²² Carta del cardenal Moncada a Antonio Pérez de Rúa, Madrid, 25 de febrero de 1671, ASP, Moncada, 3054.

²³ Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 28 de marzo de 1671, ASP, Moncada, 3054.

del artífice que los ha hecho y de lo que an costado y me ha dicho que la piedra de la qual se han sacado los ocho bufetes puesta en Roma le costó al cardenal doscientos escudos y el adorno de los pies y hechura de cada uno quarenta escudos con que vienen a salir a sesenta y cinco y a los que los ven parece increíble el poco coste.²⁴

El cardenal no debió aceptar la sugerencia y en mayo el agente confirmaba que “he ordenado se hagan los pies para los bufetes imitados de piedras de comeso que V Em^a manda le envíe”, pero no dejaba de manifestar su descontento, “Los pies serán de los más xarifos que aca se hacen y usan. Si bien compondrán un monstruo sustentando tan inferior y vil cabeça” e insistía en la calidad de los que se veían en Roma.

Estos días he visto un bufete que a acabado de hacer un discípulo del Bernino. Tiene este bufete ocho palmos de largo y quatro de ancho es de un vistoso y bellissimo mármol que llaman florido, y el pedaço del qual se a hecho este bufete se a allado en las ruinas del Palacio de Neron, rodéalo una orla ancha y un palmo de piedra de parangón sobre la qual ay muchas labores e piedras de comeso. Es vistosa, hermosísima y preciosa esta alaja, y dudo que en el género se pueda ver otra más singular y puede estimarse como una joya. El artífice pretende docientos escudos por ella, precio moderado, y juzgo la dará por menos, y tiene la conveniencia de estar ya hecha por que es obra de muchos años. Tenía yo noticia deste bufete, pero me a combidado a verlo más presto un hermano del mismo artífice, el qual fue a esa corte criado del cardenal Borromeo y a entrado muchas veces en el Palacio de V. Em.^a y visto el buen gusto de las alajas y por esto le parece que esta si estuviera en Madrid no la dejara V. Em.^a por el mas alto precio. Yo la propongo por que estas ocasiones raras veces se encuentran y advierto que el bufete no tiene pie. Estos días se vendia una bellissima piedra de diaspro de Sicilia de la qual se sacan diez bufetes, los seis se tomaran para el Gran Duque y se buscaba quien quisiera los quatro para comprar toda la piedra, hallose luego el compañero y yo a considerar a V. Em.^a mas gustoso no me huviera dejado pasar la ocasión por que los bufetes con los pies vendrían a costar cada uno a unos setenta escudos, barato precio para alaja preciosa desta calidad.²⁵

El agente nos ofrece un jugoso panorama del comercio de piedras duras, la reutilización de piedras antiguas y las mejores piezas disponibles en la Roma del momento. Para ello no duda en utilizar como testimonio a un criado del cardenal Federico Borromeo, que había sido nuncio en España entre 1668 y 1670 y por tanto conocía bien al cardenal Moncada. Pero a pesar de la insistencia del agente en los bufetes de piedras duras, el cardenal se mantiene en su intención de adquirir unos de imitación. Al mes siguiente el agente informaba sobre ellos: “Los bufetes están casi acabados y cuestan entrambos diez escudos y sin duda son los más alegres y vistosos que pueden hacerse. Los pies se labran con toda solicitud. Yo no perderé tiempo en remitirlos”²⁶, en los meses siguientes se iban dorando y no sería hasta diciembre que se informaba que estaban acabados y que se enviarían vía Génova a través de Bernardo Amico.

El cardenal había optado por tableros realizados con pasta denominada en italiano *scagliola*, un material relativamente nuevo y sobre el que se interesa al respecto de nuevas invenciones. El agente sin embargo no duda en manifestar su desprecio y por dos ocasiones intenta convencerlo ofreciéndole diferentes piezas que se encuentran en el mercado. En el inventario realizado a su muerte del cardenal se alternarán ambos tipos de piezas. Además de los bufetes de piedras duras a los que ya hemos hecho referencia aparecen también un “bufete de pasta grande de siete quartas de largo y cinco de ancho con las armas de Su Em^a y pies de nogal dados de negro tasado en 660 reales”²⁷. Esta pasta que sustituía e imitaba a las piedras de comeso no era sino la *scagliola* con la que se podían obtener de manera más rápida y barata ornamentos como un escudo de armas. Probablemente ese bufete era una adquisición anterior del cardenal, y no se corresponde con los encargados en Roma que conocemos por esta correspondencia. En ningún caso conocemos su paradero.

²⁴ En el inventario realizado a la muerte del cardenal Giacomo Filippo Nini en 1681 se localizaban “Nove tavolini di diaspero di Sicilia, cioè sette con piedi intagliati dorati, e due senza indoratura”. Simone, 2010, 142.

²⁵ Carta de Antonio de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 22 de mayo de 1671, ASP, Moncada, 3054.

²⁶ Carta de Antonio de Rúa al cardenal Moncada, Roma 6 de junio de 1671, ASP, Moncada, 3054.

²⁷ La tasación de las “cosas de piedra” fue realizada en Madrid el 10 de octubre de 1672, AHPM, 10855, pp. 376v-378r.

Las estatuillas

En muchos estos bufetes se convertían en soporte de otros objetos. La correspondencia nos muestra la manera en que Pérez de Rúa proporciona al cardenal seis estatuillas de bronce. Las propias cartas aclaran que se trataba de piezas que se colocaban encima de los bufetes y reproducían esculturas célebres. Gracias a los trabajos de Jennifer Montagu cada vez conocemos mejor este tipo de objetos, casi siempre reducciones de modelos de Bernini o Algardi, de los que existían diferentes versiones y que en ocasiones salían del propio taller de los maestros.²⁸ Malgouyres se refiere a ellas como “bronzes d’interpretation”.²⁹ En la mayoría de los casos no se trataba de encargos ex profeso, en Roma debía existir un fluido comercio de copias de estas obras que Pérez de Rúa se encargaba de estudiar decidiendo si eran adecuadas para el cardenal.

El cardenal era un buen aficionado a la escultura en bronce, que había tenido a su servicio a Juan Melchor Pérez (1642)³⁰ o Giovanni Battista Morelli (1657-58)³¹ y que en 1662 ya se había hecho traer de Roma a Madrid una enigmática estatua —probablemente estatuilla— de bronce salida del taller de Bernini. Ya en 1662 en la correspondencia con su agente Filippucci el duque se había mostrado como un buen conocedor del panorama artístico romano y había mostrado su interés por hacerse con las últimas novedades —dos estatuas de emperadores romanos y una copia del Laocoonte— unas novedades que solamente podían llegar a Madrid a la casa de un noble itinerante como él a través de la reducción y la copia.³²

La más importante de las piezas reproducía la Santa Teresa de Bernini y había sido realizada por un discípulo: “En las estatuas de bronce se camina y creo podrá ser una dellas la de la Sta. Teresa del Bernino si sale con perfección un modelo que está habiendo un discípulo deste grande artífice”³³. Las reproducciones de obras de Bernini eran mucho menos comunes que las de Algardi y en el caso del grupo de Santa Teresa, Malgouyres se había extrañado de que no se conociesen reproducciones en bronce del grupo —ahora sabemos que al menos existió una, aunque desconocamos su paradero—.

Otra pieza que interesaba al cardenal y que aparece en la correspondencia no era una estatuilla sino una copia en bronce del relieve de mármol para el altar de San León Magno de la basílica de San Pedro, realizada por Alessandro Algardi entre 1646 y 1653. Esa pieza era bien conocida por el cardenal ya que unos años antes, hacia 1658, el cardenal Francesco Barberini ya había encargado una reducción en plata como regalo para Felipe IV que la situó en su oratorio del Alcázar.³⁴

En esos años se debía haber realizado otra copia en Roma, en febrero de 1671 el cardenal se había interesado por el relieve y preguntaba por el tamaño y el precio. En marzo Pérez de Rúa daba la información pero descartaba su compra porque se habían descubierto muchos defectos en ella y apuntaba que esa era la razón por la que había rechazado comprarla el cardenal Alderano Cybo.³⁵

Algo parecido sucede con las seis estatuillas. Al parecer el cardenal había sugerido su compra y el tamaño deseado, Pérez de Rúa afirma no haber hallado ninguna “mediocrementemente buena” y por ello las ha encargado. El agente afirma haber utilizado a Ciro Ferri —el artista que más presente se hace en esta correspondencia— para elegir entre diferentes modelos de Alessandro Algardi y de otros escultores de los que no conocemos el tema.

Ha sido preciso dar orden para que se hagan al mejor y más practico artífice en esta corte en este género de cosas el qual a trabajado lo más perfecto que en estos tiempos se ha visto particularmente para el rei de Françia a quien también le han gustado estas alajas para adorno de los bufetes

²⁸ Montagu, 1989; 1996.

²⁹ Malgouyres, 2013.

³⁰ Gil Saura, 2018.

³¹ Gil Saura, 2018b; López Conde, 2021.

³² Giugno, 2013.

³³ Carta Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 14 de marzo de 1671. A.S.P. Moncada, 3054

³⁴ Montagu, 1971. Bacchi, 2016.

³⁵ Se conocen diferentes versiones, las más conocidas las dos conservadas en el Kunsthistorisches Wien.

y se le an hecho muchas pero maiores que las que V. Em^a. desea. El artífice ha empezado a trabajar estas seis y con intervención de Ciro Ferro se han buscado y escogido modelos originales del Algardi y otros excelentes escultores que no es posible dejen de dar entera satisfacción al gusto por que son extremadamente perfectos y maravillosos.³⁶

En estos fragmentos de la correspondencia se pone en evidencia el papel de estas pequeñas piezas, como elemento decorativo que reproduce obras modernas de la Roma papal que pasan a poder contemplarse en Madrid o París. Estos modelos dejan de tener el significado de los originales para ser contemplados desde un punto de vista puramente estético y artístico. Es significativo que se recuerde que un similar trabajo se estaba haciendo para el rey de Francia. Sabemos que Luis XIV había adquirido 34 estatuillas de bronce en 1663, pero procedían de la colección de Louis Cauchon d'Hesselin, compradas en Venecia y Roma en 1637. En 1669 llegarían a París cinco figurillas de bronce adquiridas directamente por Luis XIV, representan la Aurora de Miguel Ángel, modelos de Giambologna y antigüedades conservadas en Roma.³⁷ Si las obras encargadas por Luis XIV a las que se refiere Pérez de Rúa eran estas se haría bien evidente la diferente opción entre unos modelos ya clásicos —antiguos o modernos— y la modernidad de las propuestas del agente romano que ofrece reproducciones de algunas de las más importantes esculturas del barroco romano.

Tan interesante como la reproducción de piezas de Bernini o Algardi es el papel de Ciro Ferri, que se nos presenta como un verdadero árbitro del gusto. Davis ya señaló que a partir de los años 70 Ferri incrementa su actividad como diseñador de escultura, arquitectura y otro tipo de decoraciones³⁸, lo que iba a culminar con el nombramiento en 1673 como director junto a Ercole Ferrata de la Accademia Medicea en Roma.

Nada sabemos del destino de las estatuillas encargadas, que probablemente nunca debieron salir de Roma.³⁹ En la tasación de bienes realizada a su muerte nos encontramos con diferentes piezas similares a estas que probablemente formaban parte de encargos anteriores y que ilustran el mismo gusto: “dos estatuas del Baptismo de Nuestro Señor en el río Jordan” —probablemente una versión del grupo realizado en plata por Algardi y regalado al Papa Inocencio X hacia 1646⁴⁰—, “un ángel de bronce vaciado y reparado sobre una peaña de evano” y sobre todo “Quatro estatuetas de cuerpos enteros de una quarta de alto que son los quatro ríos”⁴¹, sin duda una de las versiones de los cuatro ríos realizados por Bernini para la fuente de la Piazza Navona.⁴²

La serie de Santa Teresa sobre lámina de cobre

El duque de Montalto —luego cardenal— había sido un gran aficionado a la pintura sobre lámina de cobre.⁴³ En sus años en Valencia había tenido a un pintor a su servicio, Juan de Ayerve, que copiaba en láminas de cobre la galería de retratos familiar previamente realizada en grandes lienzos. Esas pinturas, de menor tamaño y más fáciles de trasladar en una vida itinerante como la del duque, sin una residencia fija, eran utilizados en las estancias más privadas para ser observadas de cerca y reflexionar sobre ellas.

³⁶ Carta Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 28 de febrero de 1671. A.S.P. Moncada, 3054.

³⁷ Castelluccio, 2001.

³⁸ Davis, 1986: 170-176.

³⁹ En abril todavía trabajaban en ella el artífice con dos oficiales y en mayo se especificaba que “el modelo que dije hacía de la Santa Teresa un discípulo del Bernino ha salido perfectísimo” y en junio “cuatro de ellas están en buen término” y en diciembre continuaba la obra de las estatuas. Recordemos que el cardenal moriría el mayo siguiente.

⁴⁰ Se conservan un buen número de versiones, el modelo en terracota que procedía de la colección del cardenal Flavio Chigi, se conserva en los Museos Vaticanos. Montagu, 1985. Versiones en bronce en el Museo de Cleveland y la Galería Corsini.

⁴¹ Tasación del fundidor, 12 de octubre de 1672. AHPM. Prot. 10855, p. 384r-385. Reproducida en Helmstutler di Dio/Coppel, 2013: 266-267.

⁴² Solamente conocemos tres de estas alegorías procedentes de la colección de Otto Dettmers vendidas el 9 y 10 de mayo de 2020 en Schloss Ahlden (Auktion n.º 176, n.º 2506, 2507 y 2508) representan el río de la Plata, el Nilo y el Ganges y sus medidas oscilan entre 20 y 24 cm., similares a las que se detallan en el documento.

⁴³ Sobre la historia de la pintura sobre cobre véase Komanecy, 1998.

La dinámica se reproduce años más tarde con una serie de lienzos de la vida de Santa Teresa a los que les sigue una serie de pinturas sobre lámina de cobre. El encargo y la dispersión de la serie ha sido estudiada por Rubén López Conde.⁴⁴ El cardenal se había hecho con una serie de lienzos de milagros de Santa Teresa realizadas entre otros por Luca Giordano, Giacinto Brandi, Ciro Ferri o Andrea Vaccaro.

Tras esa serie se inicia un encargo de una serie de láminas sobre cobre con el mismo tema. Como documentó López Conde las primeras dos láminas se encargan a Giacinto y Ludovico Gimignani, estas llegaron a Madrid en noviembre de 1670 con el nuncio Galeazzo Marescotti.⁴⁵ Pero el cardenal encargó hasta doce láminas más en dos memorias diferentes. En una primera memoria se encargaron seis láminas, de las que dos debían ser realizadas una vez más por Giacinto Gimignani y las otras cuatro por Carlo Ronchi, Luigi Garzi, Giovanni Bonati y Pietro del Po. Cinco de estas láminas llegarían a enviarse con las galeras que traerían al marqués de Villafranca desde Nápoles. Se encargaron posteriormente otras seis de las que llegaron a enviarse cinco.

La correspondencia nos ilumina precisamente sobre ese último encargo. El agente había decidido que “algunas encargaré a los mismos pintores que han hecho las otras y las demás a otros a los cuales he buscado, más en estos días no ha sido fácil hallarlos”. Finalmente en abril le comunicaba que ya había distribuido tres, “la de Santa Teresa cuando se azota con las cadenas» otra vez a Giacinto Gimignani, “la de cuando a la misma santa la corona con preciosa diadema Cristo Nuestro Señor” a Monsieur Beville⁴⁶, “la de cuando caminando en la oscuridad de la noche se le aparecen con antorchas los angeles” otra vez a Giovanni Bonati, más tarde encarga la de “santa Teresa herida del serafín” a Luigi Garzi, la de Santa Teresa con Cristo Padre Nuestro y Santo Domingo a Giovanni Battista Pace y la de Cristo que da un clavo de su Pasión a la Santa a Nicola Fenice.

En este caso según López Conde las láminas fueron entregadas en febrero de 1672 y fueron remitidas con las galeras que traerían a Pedro Antonio de Aragón. Al parecer no llegó a terminarse la lámina de Giovanni Battista Pace que en la documentación manejada por López Conde aparece denominado “el Luqués” y había quedado sin identificar.

El encargo nos ilumina sobre la frecuencia en el trabajo sobre lámina de cobre de un buen grupo de artistas a los que podríamos considerar menores, Giacinto y Ludovico Gimignani, Carlo Ronchi⁴⁷, Luigi Garzi, Giovanni Bonati, Pietro del Po, Giovanni Battista Pace⁴⁸ y los desconocidos Nicola Fenice y el francés Beville o Bonneville. Las pequeñas pinturas sobre cobre, sobre todo de carácter devocional, eran bastante habituales en las colecciones de los cardenales romanos y solían situarse en apartamentos privados o dormitorios, y en la misma línea se sitúa el encargo de Mondada.⁴⁹ En este caso se evidencia un encargo en el que importa más la homogeneidad de la serie e incluso la presteza en la ejecución que la impronta individual de cada uno de los artistas. Podemos pensar que una vez más en este tipo de series primaba la facilidad de su transporte y la posibilidad de contemplarlas de cerca, meditando sobre ellas.

Las láminas grabadas

Si hay un encargo y un artista al que se alude una y otra vez en esta correspondencia, este es el diseño para una lámina grabada que estaba realizando Ciro Ferri. En el libro de cuentas estudiado por López Conde había una alusión a ese encargo que quedó sin terminar ni pagar a la muerte del car-

⁴⁴ López Conde, 2018.

⁴⁵ Las dos láminas han sido identificadas por López Conde con dos pinturas que representan a Santa Teresa sana a una Monja endemoniada y Visión de Santa Teresa, conservadas en la Fondazione Apolloni y la Fondazione Roma, y cuya iconografía hasta ahora había sido confundida con María Magdalena de Pazzi.

⁴⁶ Desconocemos la identidad de este pintor que en el libro de cuentas aparece como Franco Boneville

⁴⁷ Carlo Ronchi es un pintor prácticamente desconocido del que sabemos era hijo de Orazio Ronchi y una española, Ana María de Rojas. Bartoni, 2012.

⁴⁸ Sobre este puede verse ahora, con bibliografía anterior, Petrucci, 2013.

⁴⁹ Beaven, 2019.

denal, allí se decía que *Ciro Ferri* había “de entallar dos diseños (...) el uno de los Señores y Señoras de la casa de su Em.^a que siguieron el estado eclesiástico, y el otro de los Capitanes, y Generales”.⁵⁰

Ambas láminas debían insertarse en el amplio programa de exaltación familiar que el duque de Montalto, y luego cardenal había desarrollado a lo largo de su vida,⁵¹ retratos de sus antepasados en lienzo, en lámina de cobre, grabados, bustos de bronce y en los últimos años una serie de pinturas sobre lámina de cobre y tapices relativos a la historia de sus antepasados. En este caso se trataría de dos grabados de gran formato, uno de ellos representaría a los religiosos de la familia y otro a los militares. Nada más sabíamos hasta ahora de este encargo que nunca debió finalizarse y que por las dimensiones de las láminas debía ser excepcional.

A lo largo de 1671 *Ciro Ferri* estaba realizando el diseño para la lámina que debía representar religiosos de la familia, su lentitud en la realización desesperaba al cardenal y a su agente y ello llevó a buscar un nuevo diseñador para la siguiente. En los continuos reproches a la lentitud de *Ciro Ferri* se manifiesta el complejo entramado de relaciones de los agentes romanos. El agente afirmaba el 28 de febrero que “Yo no se que poder hacer más para salir deste hombre el qual hace perder la paciencia a quantos tratan con él. Ni al cardenal de Medicis le aprovecha escribir, ni al Principe Panfilio el ir en persona a su casa para abreviar las obras que trabaja”.⁵²

Uno de los personajes de la corte romana que debía tener una relación más estrecha con Pérez de Rúa y por extensión con el cardenal Moncada era el cardenal Francesco Barberini. El cardenal, miembro de una familia tradicionalmente filofrancesa, había realizado un viaje a España como legado acompañado de Cassiano dal Pozzo en 1626 y en los años siguientes había conseguido hacerse con el favor de la corona española gracias a una inteligente estrategia de regalos diplomáticos.⁵³ Su relación con la familia Moncada se remontaba a la época de Antonio Moncada, padre del cardenal y según Rafaella Pilo, “su hijo seguiría siendo criado de la todopoderosa familia romana durante el resto de su vida”.⁵⁴ Barberini mantuvo una estrecha relación con *Ciro Ferri* que se hizo cargo de la continuación de los encargos de su maestro, Pietro da Cortona, en el palazzo Barberini. Suya era una de las pinturas regaladas por Barberini a Felipe IV en 1658 y para el mismo Barberini iba a diseñar apenas un año después la capilla de San Sebastián en la basílica de San Sebastián Extramuros.

El cardenal Barberini se implicó casi personalmente en que el encargo del grabado llegase a buen puerto. En febrero se afirmaba que él mismo se había desplazado a casa del pintor a pedirle que avanzase en la obra y el 14 de marzo el agente explicaba que:

Poco ha que el Sr Cardenal Barberino encontró a *Cirro Ferro* en una calle apartada del comercio y su eminencia arrebatado de su acostumbrado ardor desmontó de la carroza y le dio a *Ciro* una áspera y terrible reprensión, porque retardava tanto el servicio a V. Em.^a en el diseño para la lamina. *Ciro* todo turbado con tan imprevisto asalto dio medio temblando las disculpas que se le representaron mas oportunas y ofreció a su Em.^a que lo aplacaría presto con la presteza. El Sr. Cardenal le replicó averle embiado muchas veces a decir suspendiese todas sus obras para que adelantase esta en que le daría mas gusto y que nada aprovechaba volvió *Ciro* a rectificarle su promesa y yo espero la cumplirá porque estos días a trabajado mucho en la obra y muestra un gran deseo de concluiría.⁵⁵

La insistencia del cardenal Barberini continuó. En abril se dice que “*Ciro Ferro* trabaja con grande ardor en el diseño que el Sr. cardenal Barberino lo solicita con gran frecuencia, según el mismo pintor me ha dicho”. Y el 25 del mismo mes: “La solicitud del cardenal Barberino puede tanto que *Ciro Ferro* tiene ya mui adelante el diseño. Yo deseo tanto verlo acabado que me libraré de uno de los mayores enfados que jamás he experimentado”. En 9 de mayo decía:

⁵⁰ López Conde, 2018.

⁵¹ Véase sobre todo Scalisi, 2008a. Una visión panorámica en Halcón/Herrera, 2016.

⁵² Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 28 de febrero de 1671, ASP, Moncada, 3054

⁵³ Colomer, 2007.

⁵⁴ Pilo, 2005.

⁵⁵ Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 14 de marzo de 1671, ASP, Moncada, 3054.

Ciro Ferro trabaja en el diseño y verdaderamente que no tiene disculpa su tardanza por averse empeñado en hacerlo, que por lo demás él tiene tanto que hacer y se ve tan acosado de tantos que no es posible dar satisfacción. Al Sr. cardenal Barberino he dado las gracias en nombre de V. Em.^a Por lo que solicita a Ciro, el qual sabiendo que Su Em.^a quería venir a su casa para ver el estado en que tiene esta obra, le a enviado a decir suspenda su venida asta la semana que viene, porque la vera mui adelante.

La obra debió avanzar poco en los meses siguientes. El 22 de mayo se decía que se seguía trabajando en las láminas “y Ciro en su diseño para la que se ha de abrir”. En julio se afirmaba:

El diseño que hace Ciro Ferro a podido adelantarse poco de un mes a esta parte por haber estado enfermo Ciro. Ahora ya esta bueno y trabaja con gran solicitud debiéndose a la del Sr. cardenal Barberino, el cual de motivo propio fue la semana pasada a casa de Ciro para ver el estado en que tenia el diseño, y para darle una buena reprensión como se la dio por que no lo concluye. Prometiole Ciro trabajaría todos los días asta concluirlo, sin poner la mano en otra obra, y así lo ejecuta con que espero ver lo mas pronto terminado. El Sr cardenal le dijo cumplierse la palabra por que de no cumplirla la podría seguirsele el perder la amistad de su Em.^a Olgose mucho el Sr cardenal de ver esta obra, le a contentado la invención y alabado las posiciones y grande estudio del artífice, y parece a su Eminencia será en el genero la mas celebre de quantas se an hecho si el buril corresponde al pincel.

Si atendemos a las cartas, el cardenal se implica opinando sobre la pieza, alaba la invención y colocación de las figuras y espera que el traslado del diseño al grabado sea afortunado. Las promesas siguieron en los meses siguientes pero en octubre el pintor volvió a caer enfermo y la lámina en noviembre seguía sin finalizarse.

Entretanto el cardenal en febrero ya había pedido a Pérez de Rúa que pensase en otro pintor y otro entallador “para la otra lámina de los generales”, “porque no quiero lo más primoroso eterno, sino lo mediano prompto”. Como ya hemos apuntado se trataba de dos láminas grabadas, una representando a los religiosos de la familia y otra a los militares. El 14 de marzo el agente interrogaba “si gustará sea esta segunda lamina del mismo tamaño que la primera la qual tiene siete palmos y medio de ancho y cinco de alto”, ello nos informa que estábamos ante un diseño para ser grabado de en torno a 105 cm de alto por 157 de ancho, unas dimensiones que convertían a las piezas en un proyecto excepcional, a pesar de que el cardenal parecía conformarse con un diseño poco elaborado.

Aunque el cardenal parece más interesado por la presteza que por la calidad, esa no es la intención del agente. El mismo 14 de marzo Pérez de Rúa afirmaba que “para el otro diseño de la lámina de los capitanes generales no me he determinado aún en la elección del pintor. Y es necesario concurren las dos cualidades de buen diseñante y fecundo de inventiva”. El 4 de julio reconocía que:

No es posible para la otra lámina de los Capitanes Generales allar artífice igual con que necesariamente ha de ser inferior, más después de haber considerado en qual será mejor destos inferiores, y tomando el parecer de los inteligentes (...) Ludovico Ciminano es el que puede dar maior satisfacción en esta obra, y aunque la lámina pintada que envié de este pintor no satisfizo enteramente a V. Em.^a espero que en esta otra conseguirá el acierto. Y es necesario para esta obra artífice abundante de fantasía para historiar como lo es este, del que he visto estos días en casa del cardenal Rospilosi tres quadros excelentes y agora está haciendo el de San Francisco de Borja para la fiesta por la canonización se ha de hacer en la Casa Profesa de Jesús. De la brevedad no dudo, porque deseando una ocasión como esta para darse a conocer en el mundo, dejará todas las obras por atender a esta, con que no resta sino que V. Em.^a mande se me envíe la memoria de los personajes.⁵⁶

Como ha señalado López Conde, Ludovico Gimignani había realizado la *Visión de Santa Teresa* que ha identificado con la conservada en la Fondazione Roma,⁵⁷ ahora sabemos que no complació enteramente al cardenal, aunque no conocemos los motivos. Sin embargo el agente llega a pensar que en este caso Gimignani puede ser el adecuado y hace referencia a una pintura para la

⁵⁶ Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 4 de julio de 1671, ASP, Moncada, 3054.

⁵⁷ López Conde, 2018.

canonización de San Francisco de Borja. Fischer Pace confirmaba la atribución a Gimignani de un lienzo en forma de luneto situado en la antesacristía de la iglesia del Gesú pintado a propósito de esa canonización que representa las ofrendas por parte de los jesuitas a Clemente X, ese debía ser la pintura que había visto el cardenal.⁵⁸

Sin embargo los argumentos del agente no debieron ser suficientes y el 15 de agosto escribía al cardenal, “viendo que V Em.^a no aprueba mi intento y la propuesta de la persona de [...] Chimignano para la otra lamina de los Capitanes generales es preciso echar mano de otro pintor». “Y no hay quien pueda ser abil para hacer este diseño si no es Monsieur Guillelmo Borgoñon, discípulo de Pietro da Cortona, y de mucha fama y crédito”. El elegido era Guillaume Courtois, *Guglielmo Cortese, Il Borgognone*, que en torno a 1638 había entrado en el taller de Pietro da Cortona. El agente continuaba:

basta decir en aprobación del grado en que se estima, que a hecho el quadro del altar maior de la Iglesia de San Andrés del noviciado de los Padres de la Compañía, fabrica aunque pequeña preciosa en que a gastado ochenta mil ducados el Principe Panfilio, y desde ay se puede creer no elegiria para el ornamento principal artífice, que no fuese famoso maiormente siendo el altar del Bernino.

La obra más conocida de *Il Borgognone* sigue siendo el Martirio de San Andrés de la iglesia de San Andrés del Quirinal encargada por el cardenal Camillo Pamphili. Es entonces cuando Pérez de Rúa muestra lo exigente de su criterio:

De los demás pintores de crédito no hay que hablar porque de Ciro no hay que hacer cuenta. Carlo Marati es mas intolerable que Ciro en la flema y es infeliz en el historiar, Jacinto Brandi no tiene estilo para un diseño delicado como para nuestra obra se requiere. Con que es preciso dar en el referido o desesperar de conseguir cosa buena. Este es gran diseñante y fecundo en las invenciones. No le he podido aun encontrar, mas le veré quanto antes, y teniendo acá la memoria de los personajes que V Em.^a se a dignado de embiarne, brevemente nos ajustaremos, aunque a de pretender ser tratado en la paga como Ciro, yo daré aviso del acuerdo antes de concluirlo.⁵⁹

Pero tampoco esta vez la elección fue la definitiva, el 12 de septiembre el agente no terminaba de estar satisfecho:

Aunque el pintor que propuse en mi antecedente para hacer el diseño de la lamina de los Capitanes generales es de la fama y habilidad que dije, no obstante no me acabo de resolver a concluir con él, por aver visto una obra grande que a hecho para Polonia deste genero y me satisface poco, y mucho menos a vista de la maravillosa que esta haciendo Ciro Ferro, el qual va trabajando, y pudiera averla adelantado mas, si no se hallara de días a esta parte con calentura, aunque la lleva en pie. Por esto me hallo irresoluto y confuso, no sabiendo de quien echar mano asta agora, que me causa inquietud en la imaginación.⁶⁰

Con toda probabilidad la obra que había podido ver Pérez de Rúa y no le había satisfecho era el grabado conmemorativo de la tesis de Stanislav Andrei Lubienski para su doctorado en filosofía y teología en el colegio romano en 1664. Se trata de un impresionante grabado de 118 x 81 cms con dibujo de Guglielmo Cortese grabado por Albert Clouwet.⁶¹

El agente es exigente y además de seguir las órdenes del cardenal tiene su propio criterio, dejando claro que ninguno de los pintores elegidos tiene la calidad de Ciro Ferri a pesar de lo complejo de su carácter. En octubre escribía: “Toda la dilación en elegir el Pintor para el diseño de la segunda lamina a provenido del deseo en el acierto”. La intención inicial del agente y de Ciro Ferri era que este realizase también la segunda lámina y era su tardanza en realizar la primera la que había llevado a buscar otro pintor,

⁵⁸ Fischer Pace, 2004. Pomar Rodil, 2020.

⁵⁹ Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 29 de agosto de 1671, ASP, Moncada, 3054.

⁶⁰ Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 12 de septiembre de 1671, ASP, Moncada, 3054.

⁶¹ Rice, 2018.

y son tan extravagantes los humores desta gente, que es menester si se a de sacar fruto dellas caminar con muchos resguardos, y no es poco lo que se padece con sus impertinencias. Finalmente yo he executado luego el orden de V. Em^a concertando con Monsieur Guillermo el diseño de la segunda, y no ha podido ser por menor precio que el de Ciro, porque este borgoñón pretende le aian de tratar con la misma igualdad que a Ciro y a los demás de primera clase, y veo que así lo tratan los que a entrambos hacen hacer quadros de un mismo tamaño y así lo a hecho últimamente el príncipe (..gesio?). Varias invenciones se han pensado pero ninguna quadra como la primera, ni en que pueda mejor campear la disposición del pintor y viçarria de adornos que en esta. Y así avemos determinado representar el triunfo del valor y se ara una vista de mar con armadas. El se muestra tan deseoso de señalarse en este diseño y estando de su gusto que a puesto luego la mano en los bosquejos, y avemos pactado (...) trabajar continuamente. El es mui asiduo en el trabajo, y sin duda que concluirá presto la obra, la qual emprende a vista del emulo con gran ardor y puede esperarse satisfaga por que su maior primor se muestra en las figuras militares que con gran propiedad y viçarria las hace.⁶²

Ciro Ferri trabajaba por entonces para los más exquisitos clientes romanos, el cardenal Leopoldo de Médici, Giovanni Battista Pamphili, príncipe de San Martino al Cimino o el propio cardenal Barberini. Por entonces el príncipe Pamphili le había encargado la pintura al fresco de la cúpula de la iglesia de Santa Agnese en la Piazza Navona, que no llegaría a realizar. Uno de los primeros diseños para ser grabado a gran escala que Había realizado fue la Alegoría de la Familia Medici grabada por Spierre en 1664 para Giovanni Rimbaldesi, un encargo que tiene muchos puntos en común con el del cardenal Moncada.⁶³

Pérez de Rúa hace uso de un círculo de artistas relativamente reducido, discípulos mayormente de Cortona —los denominados cortoneschi— o Pier Francesco Mola. Ciro Ferri parece ostentar un liderazgo claro entre ellos solo comparable a *Il Borgognone*. Si de *Il Borgognone* se ha dicho que es el más interesante de los pintores pertenecientes a la segunda generación de discípulos de Pietro da Cortona, Ciro Ferri lo sería de la primera. Los juicios del agente denuncian la flema o las impertinencias de los artistas pero también valoran su capacidad de diseño o de invención.

Conclusiones

Tras la utilización del libro de cuentas entre el cardenal Moncada y Pérez de la Rúa por parte de López Conde, la localización de la correspondencia entre ambos permite abrir la perspectiva a las sutiles negociaciones y las apreciaciones subjetivas que agente y cliente intercambiaron en torno a obras y artistas.

El agente observa, consulta y negocia antes de elegir las piezas que deben ser enviadas. Prepara los envíos para ser remitidos a Nápoles o a Génova. A Nápoles los enviaba al marqués de Centelles para poder llegar a la península con las galeras que iban a transportar al VII marqués de Villafranca, Fadrique Álvarez de Toledo, que había ocupado el virreinato de manera interina. Era este el medio más seguro aunque finalmente confiesa que “todas las reservas de cajas no fueron bastantes para preservar los guantes que remití con las galeras del Marqués de Villafranca”. En Génova el encargado de transportarlos iba a ser Bernardo de Amico aunque al agente le atemoriza “lo mucho que se ha perdido este verano en las embarcaciones de Genova” y los reconocimientos en las aduanas de Francia.

Las demandas no se limitan a obras de arte. El cliente solicita “todas las diferencias de flores olorosas que ahí hubiere”, “juntamente instrucción de cómo se cultivan y a que tiempo”, “muestras de todas las telas que se visten los cardenales” y al encargar guantes especifica “que los dedos sean largos, que han dado ahora en hacerlos cortos y hacen las manos de enano”. El agente remite muestras de telas con apreciaciones como que “de poco tiempo acá se aprecian notablemente las saias escarlatadas cuió color solamente se da en Roma y solamente es un tinturero el que tiene el secreto para darlo” y cuando no encuentra la tela deseada solicita nuevas muestras a Venecia. Cuando el cliente protesta porque los guantes recibidos tenían quintaesencia el agente afirma que

⁶² Carta de Antonio Pérez de Rúa al cardenal Moncada, Roma, 24 de octubre de 1671, ASP, Moncada, 3054

⁶³ Davis, 1986: 160-161

los aderezaron en su presencia y que “los guanteros están tan advertidos en no ponerla que saben se meten a riesgo si la echan de no comprarles yo más guantes”.

El mismo celo se muestra a la hora de adquirir unas telas, unos perfumes o recomendar una bebida de propiedades curativas al informar que “aquí se ha introducido un género de bebida en todo el Oriente y llaman café”. Y todo ello mientras informa de las “melancolías” de Juan Everardo Nithard, antiguo valido ahora desterrado en Roma o de la negativa de Cristina de Suecia a participar en la canonización de los cinco beatos si no se le permitía asistir con dosel y cortina.

El agente no solamente sirve al cardenal, le agradece sus recomendaciones para ejercer como agente de la iglesia de Sevilla o del marqués de Terranova, así como la recomendación a Federico Borromeo. Será esta paulatina introducción en las redes clientelares la que permitirá su definitivo ascenso a agente regio.

A través de las cartas nos aproximamos al juicio del gusto que uno y otro expresaban por piedras duras, escayola, la importancia del diseño o invención y a la manera en la cual los modelos romanos se imponían en este caso en la corte de Madrid. Entendemos el papel que en esa difusión tuvieron piezas de pequeño tamaño, pinturas sobre lámina de cobre o estatuillas de bronce. Nos acercamos a la “flema” de algunos artistas romanos y a la vehemencia de algunos cardenales a la hora exigir el avance de determinados encargos.

BIBLIOGRAFIA

- Anselmi, Alessandra (2000): “Arte, política e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l’investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma”. En: Crooper, Elizabeth (ed.), *The Diplomacy of art*. Milano: Electa, pp. 101-120.
- Bacchi, Andrea (2016): “Altar de León I: Encuentro entre Atila y el papa León I Magno”. En: Redin Michaus, Gonzalo (ed.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*. Madrid: Ediciones El Viso, pp. 214-217.
- Barrio, Maximiliano (2014): “La agencia de preces de Roma entre los Austrias y los Borbones (1678-1730)”. En: *Hispania: Revista española de historia*, 246, pp. 15-40.
- Bartoni, Laura (2012): *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant’Andrea delle Fratte (1650-1699)*. Roma: Nuova Cultura.
- Beaven, Lisa (2019): “Elite patronage and collecting”. En: *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*.
- Carrió-Invernizzi, Diana (2018): *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Castelluccio, Stéphane (2001): *Les bronzes de la couronne sous l’ancien régime*. En: *Les Bronzes de la Couronne*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 13-25.
- Collado, María José (2012): “Una primera aproximación al libro de enterramiento del Convento de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma”. En: *Documenta & Instrumenta*, 10, pp. 25-43.
- Colomer, Jose Luis (2007): “Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV”. En: Mochi Onori, L./Schütze, S., Solinas, F. (eds.), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*. Roma: De Luca Editori d’Arte, pp. 95-110.
- Cools, Hans/Keblusek, Marika/Noldus, Badeloch (eds.) (2006): *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2006.
- Curti, Francesca (2015): “La collezione d’arte di Juan de Córdoba agente spagnolo a Roma al servizio di Diego Velázquez”. En: Anselmi, Alessandra (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*. Roma: Gangemi Editore, pp. 362-392.
- Curti, Francesca (2022): “Juan de Córdoba, agente di Velázquez a roma: un ritratto, un’amicizia”. En: Luzón, Jose María (ed.), *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 100-111.
- Davis, Bruce (1986): *The drawings of Ciro Ferri*. New York: Garland.
- Díaz, Antonio José (2016): “El sistema de agencias curiales de la Monarquía Hispánica en la Roma pontificia”, *Chronica Nova*, 42, pp. 51-78.
- Fischer Pace, Ursula Verena (2004): “Inediti di Giacinto Gimignani in chiese romane”. En: Bernardini, Maria Grazia/Rinaldi, Roberta (eds.), *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell’Arco*. Milano: Skira, pp. 213-217.
- Gil, Yolanda (2018): “Una nueva personalidad para Juan Melchor Pérez, scultore e tragettatore al servizio del VII Duque de Montalto y Juan José de Austria”. *Archivo Español de Arte*, 362, pp. 101-112.
- Gil, Yolanda (2018b): “Giovanni Battista Morelli y el Duque de Montalto, entre Roma, Valencia y la Corte española”. En: *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en época moderna*. Valencia: Universitat de València, pp. 109-128.
- Giugno, Giuseppe (2012): *Caltanissetta dei Moncada. Il progetto di città moderna*. Caltanissetta: Lusografica.
- Giustiniani, Michele (1669): *Lettere memorabili. Dell’Abbate Michele Giustiniani. Patricio genovese de’ Signori di Scio*. Parte II. Roma: Tinassi.

- González-Palacios, Alvar (2001): *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Halcón, Fátima/Herrera, Francisco Javier (2016): “Entre Sicilia y España: Nuevas aportaciones a la colección artística de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1614-1672)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28, pp. 113-139.
- Helmstutler Di Dio, Kelley/Coppel, Rosario (2013): *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham: Ashgate.
- Ibañez, Javier/Sutera, Domenica (2010): “Tra Gaspar Serrano e Giovan Battista Contini: la riforma seicentesca del campanile della cattedrale di Saragozza”. En: *Lexicon*, 10-11, pp. 7-24.
- Keblusek, M. y Noldus, B. V. (eds.) (2011): *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*. Leiden/Boston. Brill.
- Komanecky, Michael (ed.) (1998): *Copper as Canvas, Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1525-1775*. New York: Oxford University Press.
- Lataza y Ortín, Félix de (1800): *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1689 hasta el de 1753*. T. IV. Pamplona: Joaquin de Domingo.
- López Conde, Rubén (2018): “Un ciclo pictórico teresiano para el cardenal-duque de Montalto”. *Archivo Español de Arte*, XCI, 363, pp. 221-236.
- López Conde, Rubén (2021): “Retratos de una obsesión. Las genealogías del duque de Montalto y la llegada de Morelli a España”. *Goya*, 375, pp. 138-153.
- Malgouyres, Philippe (2013): “*Apollo and Daphne, and Other Bronze Groups after Bernini*”. En: Warren, Jeremy (ed.), *Renaissance and Baroque Bronzes in and around the Peter Marino Collection*, London: Wallace Collection, pp. 69-81.
- Montagu, Jennifer (1971): “Un dono del Cardinale Francesco Barberini al re di Spagna”. En: *Arte illustrata*, IV, 43-44, 1971, pp. 42-51.
- Montagu, Jennifer (1985): *Alessandro Algardi*, voll. I-II, New Haven-London: Yale University Press.
- Montagu, Jennifer (1989): *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New York-London: Yale University Press.
- Montagu, Jennifer (1996): *Gold, Silver and bronze: Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Princeton: Princeton University Press.
- Negro, Angela (2007): *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma: Campisano Editore, 2007.
- Palomino, Antonio Acisclo (1715): *El Museo Pictorico, y escala óptica*, Madrid.
- Parisi, Antonella (200): “Per la total perfezzione e compimento”: La misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma”. En: *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 83-111.
- Parisi, Antonella (2022): “Illustrissimo Signor Don Giovanni di corduba Errera” Agente a Roma per la corona spagnola”. En: Luzón, Jose María (ed.), *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 128-139.
- Petrucchi, Francesco (2013): “Un satiretto del Mola dalla collezione del Marchese del Carpio e qualche novità su Giovan Battista Pace”. En: *Quaderni del Barocco*, II, pp. 1-16.
- Pilo, Rafaella (2005): “España y Roma. Conflicto político e intervención diplomática durante la minoría de Carlos II”. En: *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid: Silex, pp. 615-626.
- Pilo, Rafaella (2008): *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639): gli esordi della carriera di un ministro della monarchia católica*, Caltanissetta-Roma: S. Sciascia, 2008.
- Pilo, Rafaella (2009): “Juegos de Cortes en la época barroca: Éxitos y derrotas de los duques de Montalto”. En: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 2, Madrid: Polifemo, pp. 1429-1442.
- Pilo, Rafaella (2014): “El negro, el rojo y... el gris. Nota biográfico-política sobre el duque de Montalto-cardenal Moncada (1614-1672)”. En: *Librosdelacorte.es*, Monográfico 1, pp. 214-227.
- Pomar Rodil, Pablo (2020): “Historia, iconografía y simbología de las ofrendas en las ceremonias de canonización”. En: *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide-Roma Tre-Press, pp. 293-312.
- Rice, Louise (2018): “Joshua and the Jesuits: The Battle for the Apse of the Gesù”. En: *The Holy Name: Art of the Gesù. Bernini and his age*, Philadelphia: St Joseph’s University Press, pp. 225-268.
- Scalisi, Lina (2008a): *La Sicilia degli Heroi*, Catania: Sanfilippo, 2008.
- Scalisi, Lina (2008b): “In ómnibus Ego. Luigi Guglielmo Moncada (1614-1672)”. En: *Rivista Storica Italiana*, 120, 2, 2008, pp. 503-568.
- Scalisi, Lina (2009): “Tra Roma e Madrid, il carteggio di Doña Leonor de Pimentel, dama de la reina Mariana de Austria, e il cardinale Luigi Guglielmo Moncada”. En: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX)*, Vol. 2, Madrid: Polifemo, pp. 1399-1428.
- Scalisi, Lina (2017): “Il Dapifero di Antonino Collurafi. Storia di un’opera perduta (139-1644)”. En: *Mediterranea. Ricerche storiche*, 40, Anno XIV, pp. 277-296.
- Simone, Daniela (2009/10): *Committenza e Collezionismo nella Roma di secondo Seicento: il Cardinale Giacomo Filippo Nini* (Tesi di dottorato, Roma “La Sapienza”).

Fecha de recepción: 15-XI-2022

Fecha de aceptación: 30-III-2023