



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA



TRABAJO FIN DE GRADO

Director: Aurelio Ángel Barrón García

Curso 2017/2018

**GASPAR DE HARO Y GUZMÁN, VII MARQUÉS
DEL CARPIO: MECENAS Y COLECCIONISTA
DEL BARROCO ESPAÑOL.**

**GASPAR DE HARO Y GUZMÁN, VII MARQUIS OF EL
CARPIO: PATRON AND COLLECTOR OF THE SPANISH
BAROQUE.**

MARÍA BUSTILLO MERINO

Septiembre, 2018

RESUMEN

El coleccionismo de objetos preciados por diferentes culturas y en diversas épocas es un hecho contrastado. Sin embargo, históricamente, el coleccionismo de obras de arte como hoy se entiende comienza con las cámaras de maravillas formadas por príncipes y nobles durante el Renacimiento hasta evolucionar en gabinetes y galerías durante los dos siglos siguientes, todos ellos antecesores de los museos actuales. Aquí se hablará del coleccionismo de la segunda mitad del siglo XVII en España e Italia, centrando la atención de uno de los más ilustres coleccionistas del barroco español: Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Caspio y Heliche (1629-1687). Siguiendo su trayectoria profesional, como político al servicio de Felipe IV en Madrid y, después, de Carlos II en Roma y Nápoles, se darán las claves necesarias para entender su colección, así como su labor como mecenas del arte. La herencia de un importante linaje, el gusto e interés personales y las obligaciones como diplomático harán de su colección una de las más importantes para la Historia del Arte del país tanto cualitativa como cuantitativamente.

Palabras clave: Coleccionismo; mecenazgo; Monarquía Hispánica; siglo XVII; Gaspar de Haro; marqués del Caspio.

ABSTRACT

The valuable objects collecting by different cultures and divergent ages is a corroborated fact, even though, historically, the collecting of works of art as it is understood nowadays start with the cabinets of curiosities set up by princes and nobles during the Renaissance to develop into galleries for the next two centuries, all of them as antecessors of the actual museums. Here, they will talk about the collecting of the second half of the 17th century in Spain and Italy, focusing the attention in one of the most distinguished collectors of the Spanish baroque art: Gaspar de Haro y Guzmán, VII marquis of El Caspio y Heliche (1629-1687). Following his professional career, as politician at the service of Felipe IV in Madrid and, then, of Carlos II in Rome and Naples, the necessary keys to understand his collection will be done, just as his work as art patron. The inheritance of an important lineage, the personal taste and interest and the responsibilities as diplomat will make one of the most important collections of the Spanish Art History as much qualitatively as quantitatively.

Key words: Collecting, patronage, Hispanic Monarchy, 17th century; Gaspar de Haro; marquis of El Caspio.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. PATRIMONIO, ARTE Y COLECCIONISMO EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVII.....	3
3. GASPAR DE HARO Y GUZMÁN, VII MARQUÉS DEL CARPIO Y HELICHE (1629-1687).....	9
3.1. PRIMEROS AÑOS Y COMIENZO DE SU CARRERA POLÍTICA.....	9
3.2. ESTANCIA EN ITALIA: ROMA Y NÁPOLES.....	14
3.3. COLECCIONISMO Y MECENAZGO.....	19
3.3.1. Influencias artísticas y educación.....	20
3.3.2. Mecenas del Arte.....	21
3.3.3. Colección artística.....	23
3.3.4. Empleo del arte como político y diplomático.....	31
3.3.5. Legado artístico.....	36
4. CONCLUSIONES.....	39
5. ANEXOS.....	41
6. BIBLIOGRAFÍA.....	47

1. INTRODUCCIÓN

El arte es el medio expresivo y visual más extraordinario con el que el ser humano es capaz de conocer el mundo y la naturaleza que le rodea e, incluso, a sí mismo. A medida que el concepto del mundo y del ser humano iba evolucionando, ya fuera en la Grecia antigua con la filosofía, en la Edad Media por medio de la fe católica o a partir de la Edad Moderna con los primeros avances científicos, el arte ha sufrido auténticas metamorfosis en consonancia con dichos cambios. Como intentaba expresar Lucian Freud en su obra, el arte no es otra cosa sino la continuidad de la realidad que le rodea en el ambiente en el que se encuentra, es decir, la prosecución del contexto en el que se vive. La historia social y cultural no pueden ser entendidas en su totalidad sin el conocimiento de su contexto artístico, así como tampoco deben faltar el estudio sobre las diferentes clases sociales, sus ritos y creencias, las tradiciones e innovaciones o la historiografía de la época. Todo ello ha de estudiarse de una manera holística para poder llegar a conclusiones contundentes sobre la cultura del periodo que interesa. De esta manera el arte es un medio fundamental pues refleja, por ejemplo, el comportamiento y las diferencias sociales; las creencias; la capacidad económica, las formas de vida y las costumbres; los cambios políticos, económicos, sociales y culturales; o las conexiones con otras naciones y fórmulas culturales. Por este motivo, en el presente trabajo se pretende plasmar la importancia política, económica y cultural que tenía el arte en la segunda mitad del siglo XVII entre la nobleza, mediante una de las figuras más relevantes para la historia del coleccionismo artístico español: Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio y Heliche. Tomando a dicho personaje como referencia, se tratará de explicar el funcionamiento del coleccionismo de arte en este periodo, así como la importancia del patronazgo y los usos diplomáticos y sociales que se hacía de la obra artística. Todo ello partiendo de un contexto general en el que el protagonista indiscutible es el Barroco, y lo que él implicó tanto en el arte español como italiano, especialmente en Roma y Nápoles.

2. PATRIMONIO, ARTE Y COLECCIONISMO EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVII

El siglo XVII en Europa y, sobre todo, en España se caracteriza por la incertidumbre y desasosiego de una crisis económica y social, cuyas repercusiones alcanzan todos los ámbitos de la vida y a todas las clases sociales. Sin embargo, este es también el Siglo de Oro español, cuyo protagonista será el Barroco, sobre todo a partir de los años treinta del siglo XVII surgido

de la necesidad de la sociedad de evadirse de los problemas de la vida real, de la cotidianidad, de las guerras de religión y de las confrontaciones por el poder hegemónico entre las potencias europeas. En primer lugar, cabe señalar que el término *Barroco* procede de las palabras *barrueco*, palabra que según la Real Academia de la Lengua Española hace mención a una perla irregular, y *Barocco*, una figura de silogismo de los escolásticos¹. Independientemente del origen del término, la cuna de esta corriente cultural se encuentra en Italia, coincidiendo con el impacto que produjo la revolución naturalista de Caravaggio a principios del siglo XVII, cambiando los cánones de la estética del Renacimiento; y con uno de los periodos más convulsos para la religión católica marcado por el proceso a Galilei y la condena de las teorías de Copérnico en esos primeros años de la década de los treinta. Artistas como Rubens y Carracci serán los primeros impulsores de esta corriente sin perder las esencias del arte anterior. Carracci muestra un gran interés por la naturaleza y la recreación del estilo clásico. Para Rubens, como para otros artistas y coleccionistas de los que ya se hablará más adelante, la escuela veneciana del siglo XVI se postula como un referente clave del arte y gusto barrocos, en el que su *sentido transgresor de la Naturaleza y de la Historia*² de raíces clásicas será imitado en el arte moderno y buscado entre las colecciones antiguas, como fue el caso de la escultura antigua. De hecho, dicho artista conoció gran parte de la *maniera* veneciana gracias a sus viajes a Italia y a las colecciones reales en España durante las diferentes visitas que realizó a la corte madrileña. En Roma tuvo la oportunidad, además, de ampliar sus estudios sobre la pintura anterior, observando cuadros de Miguel Ángel o Rafael, así como de contemporáneos como el mencionado Annibale Carracci o Federico Barocci que evocaron el clasicismo del Alto Renacimiento³.

El Barroco español reinventará formas artísticas que representen la vacuidad y el orgullo, todo ello en busca de algo nuevo y dinámico, del espectáculo y de la ilusión espacial y visual. A pesar de los graves problemas, el país vive un periodo de enorme vitalidad artística y cultural. La corte española no se excluyó de los influjos de ese Barroco, es más, los potenció y difundió. A través de estas nuevas maneras del arte, que en ocasiones escapaban de la racionalidad, los monarcas y cortesanos desarrollaron sus comportamientos y relaciones políticas y sociales⁴. De esta manera la corte se convierte en el centro ya no sólo político de la monarquía sino también artístico y cultural, cobijando una gran producción y mercado artísticos, así como a los más

¹ <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=barroco> (Consultado el 4 de agosto de 2018).

² CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1982. pp. 28-36.

³ VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte*. Vol.2. Milán: Bompiani, 2016. pp. 319-338.

⁴ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983. pp. 453-460; CHECA CREMADES, Fernando. *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior [etc.], 2003. p. 17.

importantes coleccionistas, mecenas, intelectuales y artistas del periodo. Como es lógico, dichos coleccionistas y mecenas no serán otros que la familia real y los cortesanos, es decir, la alta nobleza con cargos en la corte, sus familiares y su red clientelar. En cuanto a los artistas, poder residir o visitar la corte y trabajar para un noble o, incluso, para el rey les permitió ascender socialmente, dejando de ser considerados, en los mejores casos, como un artesano más⁵.

Dentro del contexto sociocultural e, incluso, político que se acaba de describir, el periodo concreto que ocupa el presente trabajo está marcado por el reinado de Felipe IV, cuyo coleccionismo y mecenazgo es de reseñar dentro de la historia del arte de España, como así lo reflejan numerosos estudios como *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, *Un palacio para el rey: el buen retiro y la corte de Felipe IV*, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid* o *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. El coleccionismo real fue un acto aconsejado por su valido, el conde-duque de Olivares, pues suponía una herramienta eficaz a nivel político para consagrar como poder supremo y situarse a la cabeza del escalafón político, cultural e intelectual de la época junto a otros pocos príncipes europeos. Era una labor propia de príncipes, cuya influencia, difusión y renombre traspasaba las fronteras nacionales. De hecho, era una tradición desde los tiempos de su bisabuelo Carlos V que los Austria ejercieran como coleccionistas y mecenas, entre los que cabe destacar la figura de Felipe II, su abuelo, cuyas maneras también pudieron influir en la afición artística de Felipe IV. Y es que Felipe II es considerado por muchos como un príncipe humanista, preocupado en ampliar sus conocimientos e interesado en las novedades de su tiempo, incluidas las correspondientes a las artes plásticas. Entre estas últimas, tuvo una afición especial por la pintura, sobre todo religiosa, bien por las circunstancias políticas de la época o bien por su fe absoluta. La tendencia italianizante y flamenca de la pintura y gusto español, en parte, procede también de Felipe II, quien era un admirador de ambas escuelas, las cuales conoció en su viaje desde Italia hasta Bruselas a mitad del siglo XVI, descubriendo a artistas como Tiziano, Van Eyck o el Bosco.

La importancia de la colección de Felipe IV le otorgaba un poder político y sociocultural superior al de la nobleza y cortesanos. Asimismo, la obra de arte permitía atestiguar sucesos relevantes, así como su perdurabilidad, como podían ser los tratados de paz⁶. Sin embargo, para

⁵ MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984. pp. 280-282; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003. pp. 13-15.

⁶ En el caso concreto de Felipe IV cabe reseñar el Tratado de los Pirineos, paz a la que se llegó después de la Guerra de los Treinta Años. Con motivo de esta paz se realizó la pintura La entrevista de Luis XIV y Felipe IV en

Felipe IV este pasatiempo era más que una obligación como monarca, su afición a las artes y la realización de muchas de ellas por él mismo es bien conocido. De hecho, los tratadistas de la época hablaban de la virtud que representa que un monarca o príncipe practique ciertas artes, lo que a su vez ayuda a éstas a adquirir un mayor prestigio y reconocimiento como tal, separándolas del trabajo artesanal. De esta forma, el arte era considerado por muchos como un elemento indispensable dentro del programa educativo de un príncipe, como bien supo plasmar Saavedra Fajardo en 1640 en su *Empresas políticas*. El arte no sólo tendría una función ociosa y de pasatiempo, sino que puede ayudar a obtener una mejor comprensión y expresión de las ideas, además de su vinculación a otros saberes científicos⁷.

Es fácilmente reconocible su gusto personal de Felipe IV en la colección real, el cual se verá tremendamente influido por la pintura italiana del *Cinquecento*, como era costumbre entre los reyes y príncipes de la época, lo cual se reproducirá en el resto de la corte llegándose a hablar de pintura italianizante en España. Es más, en la monarquía española esta tendencia italiana tuvo más razones y fundamentos que la simple moda artística, es decir, sus vinculaciones y posesiones italianas supusieron un punto de partida lógico del conocimiento e influencia del arte italiano⁸. Durante todo el siglo XVII será constante la llegada de pinturas, tapices, esculturas y objetos preciosos desde Italia, las cuales terminarán formando parte de las colecciones reales o de particulares de las diferentes clases sociales. Junto a las obras de arte también viajan artistas italianos, ya sea como guardianes y protectores de las obras enviadas o como invitados de la corte. La segunda escuela pictórica en importancia en la corte de Felipe IV será la flamenca, sobre todo a partir de las diferentes visitas de Rubens a Madrid, las cuales tanto el monarca como los nobles aprovecharán para admirar su arte y encargarle nuevos lienzos. Como se explicará más adelante, la pintura española queda relegada en este periodo a un tercer lugar, salvo Velázquez y Ribera⁹.

Al igual que en la vida política, Felipe IV se convirtió en la vida artística y cultural de la corte en el ejemplo a seguir. Supo introducir en España las bases de un nuevo coleccionismo y

la Isla de los Faisanes, de Jacques Laumosnier (1660). Ver ANEXO 1. Para más información sobre este hecho y esta clase de representaciones pictóricas consultar SAINZ, Luis Ignacio. “La isla de los Faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV. Reflexiones sobre las representaciones políticas”. *Argumentos*, 51 (2006). pp.149-165.

⁷ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2001. p. 158; CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco...Op. Cit.* p. 138; GARCÍA PRIETO, Elisa. “El Museo Imperial. Colecciones e inventarios en tiempos de Carlos V y Felipe II”. *Cuadernos de Historia*, 36 (2011). pp. 228-229.

⁸ AGÜERA ROS, José Carlos. “Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII y más noticias al respecto”. *IMAFRONTA*, 12 (1998). pp. 97-112; CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco...Op. Cit.* pp. 62-166.

⁹ MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997. p. 42.

mecenazgo. Es por esto por lo que Felipe IV es considerado como uno de los mejores coleccionistas europeos de su momento. El monarca aprovechó y organizó las colecciones reales de su ascendencia, uniéndolas a la que estaba formando él mismo. La colección, como su propio gusto, fue evolucionando, convirtiéndose en una colección típicamente barroca en los años cincuenta. Para la adquisición de las obras contó con la ayuda y asesoramiento de Diego Velázquez, quién también trabajó como su conservador. Velázquez es considerado uno de los protagonistas del naturalismo europeo, contando con una amplia experiencia y un alto conocimiento sobre todo de la pintura italiana, la cual tuvo la oportunidad de estudiar en sus viajes a este país: el primero se data de 1629 a 1631 y el segundo, de 1649 a 1651. De este último viaje cabe destacar el retrato que realizó del papa Inocencio X, pues se había consagrado ya como uno de los retratistas más importantes del momento. Como ya se ha mencionado, la colección real, la pintura y la escultura, incluso las nuevas arquitecturas, recordaban la *maniera italiana*. Entre estas artes, la que más protagonismo adquirió fue la pintura, la cual evolucionó enormemente en el país, como el pintor y teórico Vicente Carducho expresó en sus Diálogos de la pintura, gracias a pintores como José de Ribera y Diego Velázquez que habían desarrollado su estilo a partir de una premisa italianizante. En la colección real se inventariaron unos 5.500 lienzos a la muerte de Felipe IV. Estos cuadros pertenecían a diferentes géneros y escuelas, de las que destacan la italiana y flamenca. Entre los diversos géneros se encuentran retratos, paisajes, bodegones, mapas, temas mitológicos o religiosos. La mayor parte de estas obras, o al menos las más importantes, fueron instaladas en el Alcázar, edificio que desde su reinado se destinó y formuló como una galería de pinturas. Asimismo, el Buen Retiro fue fundamental como lugar de exposición y guarda de la colección real, una de las primeras muestras de coleccionismo y mecenazgo a gran escala, pues el rey encargó lo que podría considerarse como toda una nueva colección para vestir sus paredes, sin emplear viejos lienzos de la colección real. Una de las razones principales por las que se buscó esta ostentación era que el Buen Retiro no era una residencia permanente, sino que su fin fundamental era el de albergar las celebraciones de la corte, lo que hacía casi indispensable el guardar una colección de espíritu puramente barroco que impresionase a sus invitados.¹⁰ Este hecho no es un caso aislado al resto de colecciones de la alta nobleza, ni siquiera a las demás cortes europeas, pues en este periodo es cuando la galería sustituye definitivamente al gabinete. El motivo principal es la necesidad de encontrar un espacio amplio donde poder colocar las obras de arte para que sean admiradas

¹⁰ MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1985. pp. 259-273; CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...Op. Cit.* pp. 133-153; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia...Op. Cit.*, pp. 9-11; CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco...Op. Cit.* pp. 139-163.

y envidiadas por los cortesanos y los visitantes, pues una colección pictórica es un signo de poder económico y social. La pintura se vuelve así un arte obligado a coleccionar para quien quiera emular y ejercer un poder político, cultural y social en la Corte. Además, estas imágenes— con escenas mitológicas o religiosas, o con retratos de reyes o personajes ilustres de la Antigüedad— tienen un valor añadido pues con ellas también se mostraban los modelos de conducta que regían entre las clases altas¹¹.

A pesar del protagonismo de la pintura en la colección real de Felipe IV, no hay que olvidar que, como buen aficionado a las artes, músico, literato e intelectual, su sed cultural, coleccionista y de mecenazgo no cesó con la pintura. Cabe destacar la importante biblioteca que formó el monarca, no solo compuesta por parte de los más exquisitos libros y manuscritos, sino también por numerosos aparatos científicos y rarezas, como se hiciera en tiempos pasados con las cámaras de maravillas¹². El teatro fue otro ámbito bastante relevante en la promoción y mecenazgo real, ya que este tipo de espectáculos permitían dar rienda suelta a los deseos e inquietudes más puramente barrocas. Hay que añadir que además era una herramienta de propaganda real y de difusión de las nuevas ideas realmente efectiva¹³.

Como ya se sabe, a Felipe IV le sustituyó en el trono su hijo Carlos II. En términos artísticos, igual que políticos, se puede afirmar que la situación previa no sufrió grandes cambios. La cultura barroca siguió predominando en la Monarquía Hispánica y, con ella, el mismo tipo de arte y coleccionismo. Las colecciones reales no presenciaron ruptura alguna ni evolucionaron. Es cierto que Carlos II no heredó la afición por las artes de su padre, pero tampoco las dejó de lado o las olvidó, pues seguían teniendo el mismo valor político y propagandístico que hasta entonces.

Después de este breve repaso por el contexto cultural y artístico de la corona española, toca hacer un breve pero esencial desarrollo del arte y coleccionismo de quienes rodeaban a los monarcas antes referidos, es decir, la alta nobleza que ocupaba los puestos de poder en la Corte. Estos personajes, así como su familia directa y linaje, formaron grandes colecciones, algunas de ellas verdaderamente impresionantes y ricas a nivel no sólo económico sino también artístico para la Historia del Arte, como fue la del protagonista del presente trabajo, Don Gaspar de Haro y Guzmán. Sus colecciones tenían la misma utilidad que para el monarca, asegurarles su prestigio y poder ante el resto de nobles, además de poder ganarse el favor del rey mediante el

¹¹ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...* Op. Cit. p. 123; MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar...* Op. Cit. p. 43; MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco...* Op. Cit, pp. 511-516; VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte...* Op. Cit. p. 372-375.

¹² MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España...* Op. Cit, p. 256.

¹³ CHECA CREMADES, Fernando. *Cortes del Barroco...* Op. Cit, p. 19.

obsequio de alguna de sus obras. Este fin generó una gran competencia en el mercado artístico de la corte, en el que se intercambiaban, regalaban, vendían y compraban obras de arte más allá del mero gusto personal de cada coleccionista. Estas colecciones imitaron o, al menos, estuvieron influidas por las del rey, quien dictaminaba las pautas de la moda y el buen gusto, aunque muchos de los grandes nobles también se dejaron llevar por sus gustos personales, llegando en ocasiones a dar como resultado nuevas formas estilísticas divergentes a las de su monarca. Éste también fue el precursor para el resto de nobles de la exhibición de sus obras y, por consiguiente, de su riqueza y prestigio mediante visitas a sus palacios y bibliotecas, transformados en auténticas galerías de arte. Sin embargo, los grandes coleccionistas no solían contentarse sólo con la compra y venta, sino que también eran mecenas o patronos de algunos de sus artistas predilectos, manteniendo relaciones directas con ellos y, por ende, con el ambiente cultural e intelectual más ferviente del momento¹⁴.

3. GASPAR DE HARO Y GUZMÁN, VII MARQUÉS DEL CARPIO Y HELICHE (1629-1687)

3.1. PRIMEROS AÑOS Y COMIENZO DE SU CARRERA POLÍTICA

Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio (1661-1687), marqués de Heliche (1648-1687) y V conde-duque de Olivares (1661-1687)¹⁵ nació en 1629 dentro de una influyente casa nobiliaria cercana al rey Felipe IV (1621-1665). Era hijo de Luis Méndez de Haro y Guzmán (1598-1661), valido del rey, y Catalina Fernández de Córdoba; además de ser sobrino del conde-duque de Olivares (1587-1645). Gracias a esta eminente ascendencia y los planes que había preparado Luis para su hijo por ser el primogénito, Gaspar ocupó desde joven importantes cargos en la corte. En dicho proyecto también se encontraba el matrimonio. Sus padres acordaron su casamiento con la hija de una de las familias más importantes de la época:

¹⁴ MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit*, pp. 283-285; CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...Op. Cit*, pp. 22-47; CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco...Op. Cit*. p. 285.

¹⁵ Estos títulos los fue adquiriendo en vida y, sobre todo, tras la muerte de su padre, don Luis de Haro, de quien heredó la mayoría por ser el primogénito. De hecho, la titulación completa de don Gaspar o al menos la mayor parte es *VII Marqués del Carpio, Conde-Duque de Olivares, conde de Morente, marqués de Liche [por Heliche], señor del estado de Sorbas, de las Siete Villas de los Pedroches y del castillo de la Carbonera en el reino de Granada, alcalde perpetuo de los Reales Alcázares y Torres de la ciudad de Córdoba, caballero mayor de sus reales caballerizas, alguacil mayor de la misma ciudad y de la Inquisición de ella, alcalde perpetuo del castillo y fortaleza de la ciudad de Mojacar, gran canciller y registrador perpetuo de las Indias, comendador mayor de la orden de Alcántara* en BARRIO, Maximiliano. *La embajada de España en Roma durante el reinado de Carlos II*. p. 39.

los duques de Medinaceli, en ese momento en manos de Antonio Juan Luis de la Cerda. En 1649 Gaspar firmó las capitulaciones matrimoniales con Antonia María de la Cerda, de quince años, en el Puerto de Santa María, produciéndose la boda dos años después. En ese momento se recopiló el primer inventario de la colección del marqués de Heliche, diferenciándolo de las posesiones de su padre. Para algunos esto puede interpretarse como otro acto de promoción del marqués en la corte, además de las ventajas y apoyos que suponía dicho matrimonio en ese lugar. Por desgracia, Antonia murió unos años después, en 1669, y el marqués del Carpio volvió a contraer matrimonio en 1671 con Teresa Enríquez de Cabrera, hija del Almirante de Castilla, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, VII duque de Medina de Rioseco¹⁶.

Como parte de la carrera política que había proyectado su padre y debido al gran número de cargos que poseía, éste cedió algunos a Gaspar. Sin embargo, el linaje no era el único requisito para ascender en las cortes del siglo XVII, pues también era determinante el poseer una gran fortuna. En primer lugar, se tenía en cuenta la fortuna conseguida por herencia, es decir, la ligada a su casa nobiliaria; en segundo lugar, se encontraba la obtenida gracias al matrimonio; y, por último, no se debe olvidar la riqueza que proporcionaba tener el favor del monarca. Como se puede suponer después de todo lo ya desarrollado anteriormente sobre la vida del marqués de Heliche, éste poseía las tres clases de fortuna necesarias para triunfar en la política de la corte¹⁷.

El primer cargo por destacar fue el de Montero Mayor¹⁸, lo que junto a otras competencias permitió que Heliche ascendiera progresivamente dentro de la esfera de la corte. Sin embargo, el primer cargo oficial que adquirió Gaspar fue el de gentilhombre de cámara¹⁹ de Su Majestad en 1658²⁰. Ese mismo año fue nombrado por Felipe IV Alcalde del Buen Retiro y “Superintendente” de los festejos reales, a pesar de que Gaspar lo ejercía de facto desde 1654 cedido por su padre, así como la alcaldía en El Pardo. Luis de Haro también le dio la alcaldía de la Zarzuela y Valsaín. Todos estos cargos, más los anteriores, le permitían estar muy próximo

¹⁶ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales”. *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010). p. 146; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009. p. 34; LOPEZ LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche” en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: CSIC, 1991. p. 29; FRUTOS, Leticia de. “Tintoretto en las colecciones del marqués del Carpio y del Almirante de Castilla”. *Actas del Congreso Internaciona de Jacopo Tintoretto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009. p. 210; <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=4000> (consultado el 2 de agosto de 2018).

¹⁷ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p.74.

¹⁸ Encargado de la administración de los monteros que vigilaban y velaban por la seguridad del rey durmiendo en la antecámara del dormitorio real.

¹⁹ Encargado que acompaña al rey cuando sale de una estancia.

²⁰ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*. pp. 31-35.

al rey y su familia, ganándose su aprecio y su favor, convirtiéndose por consiguiente en un miembro muy influyente dentro de la corte, conduciéndolo por el camino del valimiento. El marqués lo sabía e intentó proyectar con sus actos la imagen del ideal de valido²¹.

El cargo de Superintendente no existía oficialmente, aunque se vinculaba al puesto de Alcalde del Buen Retiro. El Superintendente poseía gran importancia pues las celebraciones eran una herramienta vital de la maquinaria política y propagandística de la época, no sólo servían para exaltar la figura del monarca. Es de hecho, en este periodo, con Felipe IV, cuando estos festejos alcanzaron su máximo exponente tanto cuantitativa como cualitativamente. La responsabilidad de semejante labor permitía a quien lo ejercía adquirir experiencia y demostrar su capacidad, responsabilidad y eficacia, para en un futuro obtener cargos más altos en la corte. Tal vez, la ocasión más especial en la que el marqués estuvo a la cabeza fueron los festejos celebrados en honor al nacimiento del príncipe Felipe Próspero de Austria en 1657, el heredero al trono. Entre mascaradas, comedias, como la de *Los triunfos de Amor y Fortuna* de Solís, zarzuelas, diversos juegos, fuegos y hasta toros, el marqués obtuvo un rotundo éxito²².

Se ha mencionado la representación de comedias como parte de los festejos de la corte y es que en el siglo XVII el teatro cobra una gran importancia, posiblemente se situara por encima del resto de espectáculos. Era frecuente la reproducción de pequeñas comedias en las habitaciones privadas de los monarcas, así como grandes comedias, como la antes citada, preparadas en ocasiones especiales o fiestas. En este tiempo, las protagonistas eran las Carnestolendas, también llamadas Carnavales o Antruejos, celebradas el conjunto de la población sin importar el estamento al que perteneciera, pues el disfraz difuminaba los límites o diferencias sociales y políticas. En este mismo grupo se hallaba el Corpus Christi, para la cual se organizaban desfiles de carrozas con figuras religiosas, obras teatrales, bailes y fuegos artificiales. No hay que olvidar tampoco la fiesta de San Juan, el cumpleaños de alguno de los reyes o la visita de algún personaje relevante. Todas estas fiestas nacionales más las concernientes a las celebraciones de la familia real eran proyectados también hacia el exterior, como una exhibición hacia el pueblo. Cualquier ocasión era oportuna para la representación de una obra de teatro, sobre todo porque éste permitía a los artistas transmitir las ideas de la cultura barroca en efervescencia en aquel tiempo y, a los espectadores disfrutar de su vacuidad y grandeza. Además, era una útil herramienta para la monarquía, la cual se veía beneficiada en

²¹ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 31-37; FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche...” *Op. Cit.* p. 152.

²² FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche...” *Op. Cit.* pp. 149-154; VAREY, John Earl. “Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169.1 (1972). p. 409.

las comedias que expresaban su magnificencia y poder, así como el orden social que debía ser imitado en la vida real²³.

En estos primeros años ya reflejó sus gustos artísticos, que marcarían e irían evolucionando con el correr del tiempo, las modas y la edad del marqués. En pintura revela un gusto especial por las obras profanas y Velázquez. Para algunos especialistas como Stein, esta predilección se muestra en algunas óperas elegidas por él para representarse en los festejos, con temas de mitología grecolatina. Asimismo, es destacable en estos primeros tiempos y gustos artísticos la influencia de los múltiples artistas con los que Gaspar pudo estar en contacto como encargado de los festejos reales, pues él mismo se ocupaba de contratarlos. Y es que durante estos años surgirá una estrecha relación entre teatro y pintura, ya que ambos estaban invadidos por el espíritu del Barroco, provocando su evolución estilística hacia formas más coloridas, visuales y dinámicas. La mayoría de ellos fueron italianos, además de los españoles, como el ya nombrado Diego Velázquez, quien contribuyó en el aumento de los conocimientos pictóricos del marqués de Heliche. Aunque no sólo fueron pintores los que conocieron, trabajaron e influyeron a Gaspar, pues el teatro requería un gran séquito de artistas especializados, como escultores, arquitectos, ensambladores, escenógrafos o, por supuesto, dramaturgos y actores²⁴.

La gran relevancia que cobró el teatro en esa época y, sobre todo, para el marqués de Heliche, centrándose en su gusto personal, le impulsó a la creación de nuevos espacios de comedias ya que su cargo como Superintendente le daba cierta potestad para ello. Tradicionalmente, las obras de teatro eran representadas en el Salón de Palacio y el Coliseo, pero Gaspar se encargó de abrir más espacios, como la ermita de San Pablo, en cuya decoración intervinieron los italianos Mitelli y Colonna. Bajo la consideración del Superintendente, este tipo de actos satisfarían a los monarcas debido al auge que estaba adquiriendo el teatro, así como ser una oportunidad para él mismo de poder permanecer más tiempo cerca de la corte²⁵.

A pesar de los esfuerzos del marqués como Superintendente, ya fueran para complacer a los monarcas o en búsqueda de su propio beneficio, para muchos cortesanos éste sobrepasaba sus funciones, pues no solo controlaba la elección y financiación de los festejos, sino que estaba continuamente presente en el lugar, ocupándose de aspectos como la música, la luz, la

²³ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 44-45; MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983. pp. 471-472; GARCÍA MARTÍN, Pedro; MORA CAÑADA, Adela. "Las fiestas populares en España. Siglos XVI-XVIII" en *Il tempo libero. Economiae Societate. Secc. XIII-XVIII* (Congreso). Florencia: Le Monier, 1995. pp. 260-262.

²⁴ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. "El Marqués de Liche..." *Op. Cit.* pp. 147-148; LOPEZ TORRIJOS, Rosa. "Coleccionismo en la época de Velázquez..." *Op. Cit.* p. 28; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 39; MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar... Op. Cit.* p. 131; MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op. Cit.* p. 112.

²⁵ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 51.

decoración la contratación de comediantes y actores y los ensayos, entre otros. La obsesión por la perfección le causó problemas con el Mayordomo Mayor y otros puestos relacionados con los festejos al inmiscuirse o adentrarse en sus funciones y saltándose el protocolo de palacio²⁶, ocasionando malas críticas hacia la persona del marqués. Otra de las fuertes críticas que Gaspar sufrió fue la concerniente a los excesivos gastos que, para muchos, se habían empleado en las numerosas celebraciones corridas a cargo del Superintendente, sobre todo teniendo en cuenta que en aquellos momentos se vivía en una profunda crisis económica que afectaba a todo el Imperio español. El hecho es que la mayoría de las críticas procedían de personajes afectados por esa acumulación de poder social por parte del marqués de Heliche, ya que la organización de los diferentes festejos reales le daba cierto control sobre la alta nobleza pues de él dependía su colocación en las diferentes celebraciones. Aunque el carácter del marqués no fuera el más adecuado y sus actos, impulsivos, las fuentes revelan que la labor del noble durante este periodo fue esencial en la evolución y devenir de los festejos reales, sobre todo en el teatro cortesano. Más aún en unos años en los que la figura del rey y de la monarquía se habían visto debilitadas y necesitaban recuperar su prestigio y autoridad²⁷.

A pesar de los buenos servicios realizados al rey en estos años como Superintendente, en 1661, a la muerte de Luis de Haro, Felipe IV dio el puesto a Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, quedando el marqués encargado sólo del Alcázar y perdiendo parte del favor real y todos los ingresos que el cargo aportaba. Ello supuso un duro golpe para Gaspar pues creía que a la muerte de su padre él ocuparía los cargos que quedarían vacantes y que, como su hijo y por su buen trabajo durante los años pasados, sería el candidato perfecto para ocuparlos. El orgulloso y, a partir de ahora debido a los títulos que heredó de su padre, marqués del Carpio buscó venganza y su primera reacción fue llevarse algunas obras de arte del palacio del Buen Retiro, además de incumplir el testamento de su padre, según el cual don Luis de Haro dejaba dos pinturas de Rubens al monarca, las cuales su hijo nunca entregó. Sin embargo, el marqués del Carpio no se contentó solo con ello, sino que provocó un incendio en el escenario de la corte la noche antes de que fuera estrenada la primera comedia organizada por su sucesor. El suceso dio paso a una investigación sobre los acontecimientos y la implicación que Gaspar tuvo en el accidente. Esto puso en juego al propio marqués y su prometedor carrera política, así como a la reputación de todo su linaje. Durante el proceso

²⁶ Para un mayor conocimiento sobre el mencionado protocolo de la Casa Real y los trastornos que causó en el marqués de Heliche, es conveniente la lectura completa de VAREY, John Earl. “Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169.1 (1972). pp. 407-422, el cual cita otras fuentes de interés para dicho tema.

²⁷ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche...” *Op. Cit.* pp. 165-182; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* *Op. Cit.* p. 46; MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco...* *Op. Cit.* p. 473.

salieron a la luz todos los desajustes administrativos producidos durante su Superintendencia, sus deudas debido a su impropia forma de vida y la apropiación de funciones que no le correspondían. El hecho marcaría la percepción que el resto de la corte tendría sobre el marqués en el futuro, incluso habiendo recuperado el favor del monarca y demostrado su lealtad al mismo mediante sus servicios como embajador y virrey. Finalmente, además de resultar un accidente fallido, Gaspar terminó siendo acusado de intentar atentar contra el rey, lo que le costó dos años de cárcel y ocho de destierro, que le serían perdonados a cambio de combatir en Portugal de forma “voluntaria”²⁸.

Lo que se suponía que iba a ser una fácil trayectoria en Portugal, resultaron para el marqués del Carpio unos duros años al servicio de Su Majestad, que finalmente vería recompensados. Esto fue así debido a su arresto en 1663 en la batalla de Ameixial durante cuatro años en los que se llegó a ganar la confianza de algún portugués. Estas dotes le condujeron a ser elegido como uno de los representantes de la corona en las negociaciones de paz con Portugal en 1667. A pesar de que dicho país consiguió la independencia, se alabaron las buenas formas y servicio de Gaspar, lo que le permitió regresar a Madrid al año siguiente, donde se le devolvieron algunos de los cargos en la corte²⁹. Desde su vuelta en 1668, el marqués del Carpio no tuvo otra tarea que la de recuperar su antiguo prestigio y ganarse el favor de la reina regente y del nuevo rey, Carlos II.

3.2. ESTANCIA EN ITALIA: ROMA Y NÁPOLES

Es un hecho que durante la segunda mitad del siglo XVII la monarquía española se veía sumida en un claro declive, nacional e internacionalmente. Sin embargo, en la Santa Sede seguía siendo fundamental tanto en asuntos políticos como religiosos, en gran medida por la ocupación española de la mayor parte de la península italiana. Como afirma Leticia de Frutos, Roma era *la gran Corte de las cortes*, al concentrarse allí representantes de todos los territorios de la Cristiandad y urdir entre ellos parte de las negociaciones más importantes para sus respectivas naciones. De hecho, era la embajada más cotizada, considerada imprescindible para llegar a ser virrey de Nápoles³⁰.

²⁸ LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...” *Op. Cit.* p. 28; FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche...” *Op. Cit.* pp. 171-179; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* *Op. Cit.* pp. 61-65.

²⁹ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* *Op. Cit.* pp. 66-67.

³⁰ *Ibid.* p. 179; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España en Roma durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013. p. 25; PAZ AGUILÓ, María. “Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII” en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia;

Para poder alcanzar dicho puesto se consideraba prácticamente imprescindible el pertenecer a una gran casa nobiliaria y rica. En el siglo XVII el ideal de embajador era aquel que, como escribió el conde de la Roca en *El Embaxador* o Benavente y Benavides en *Advertencias para reyes, príncipes y embaxadores*, pertenecía a una de las grandes casas del reino. Una de las razones que explicarían esta consideración eran los fuertes lazos que vinculaban a dichas casas con la propia monarquía. En la época concreta que concierne al marqués del Carpio se consideraba importante la virtud y honradez, el conocimiento político y el estar informado del tipo de vida aristocrático. Y es que la diplomacia en la Santa Sede era un reflejo más del espíritu barroco, en el que la teatralidad, apariencia y disimulo estaban a la orden del día a la hora de entablar amistades y realizar negociaciones y acuerdos. Esta forma de ser hacía prácticamente imposible que un embajador confiara en quienes trataba. A pesar de ello, debía aparentar confianza y buenas relaciones para poder llevar a cabo su trabajo y conseguir el favor de cuantos pudiera³¹. Junto a estos requisitos, el embajador debía saber adaptarse al contexto y costumbres de la embajada a la que se le destinase. Por ejemplo, Saavedra Fajardo creía que:

*En Roma prueban bien aquellos que conocen las artes y las disimulan [...] parecen sencillos y son astutos y recatados, que saben obligar y no prendarse, apacibles en las negociaciones, fáciles en los partidos, ocultos en los designios, constantes en las resoluciones, amigos de todos y con ninguno intrínsecos*³².

El marqués del Carpio fue nombrado embajador de Roma en 1671, cuando la reina regente le llamó para sustituir al marqués de Astorga en el puesto, aunque no se trasladó definitivamente allí hasta seis años después. En el periodo que transcurrió entre su nombramiento como embajador y su viaje final a Italia, el marqués estuvo viviendo en Cartagena, donde se trasladó en 1674 a la espera de su partida. Una de las razones fue que la navegación por el Mediterráneo en aquellos tiempos no era fácil debido a los problemas de la política exterior española con la plaza africana de Orán e Italia, además de la peste, lo que dificultaba el aprovisionamiento de barcos preparadas para circular por dichas aguas y, por lo que al final, decidió realizar el trayecto por tierra. Asimismo, es cierto que Gaspar entendió su nuevo cargo como una forma de exilio para alejarlo de la corte, ya fuera por su comportamiento

RINCÓN GRARCÍA, Wilfredo (coord.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008. p. 53.

³¹ PAZ AGUILÓ, María. “Lujo y religiosidad...” *Op. Cit.* p. 53; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España...* *Op. Cit.* pp. 20-21; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia...* *Op. Cit.* pp. 20-23; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* *Op. Cit.* p. 180.

³² BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España...* *Op. Cit.* p. 24.

en el pasado o porque era un rival en la carrera hacia el valimiento, que tantos perseguían. De hecho, él mantenía la esperanza de poder alcanzar el puesto de favorito del rey, como lo habían hecho anteriormente su padre, Luis de Haro, y su tío, el conde-duque de Olivares, tan sabiamente. Para poder prolongar su vida en España, el marqués del Carpio alegó una serie de argucias como problemas de salud, pleitos pendientes en el Consejo de Indias o por el retraso en el pago de la ayuda de costa y en la preparación de las galeras para su viaje a Roma. Sin embargo, estas esperanzas fueron frustradas tras la llegada de Juan de Austria como valido real. En este momento, el marqués del Carpio no encontró más impedimentos para retrasar su traslado, por lo que se puso en marcha hacia su nuevo destino en 1677. A pesar de ello, no se debe pensar que Gaspar se rindiera en su meta de alcanzar un gran puesto en la corte madrileña, no era propio de su carácter, por lo que nunca dejó de lado sus intentos por volver a la capital³³. La mayor parte de los proyectos y trabajos que realizó como embajador, que más adelante se desarrollarán, tendrán como última instancia dicho fin.

La embajada del marqués del Carpio en Roma se prolongó seis años, desde el 13 de marzo de 1676 al 24 de julio de 1682³⁴. Lo primero que tuvo que hacer el nuevo embajador al llegar a la *ciudad eterna* fue presentarse ante el papa, Inocencio XI, como representante de la Monarquía Hispánica y de los intereses de la Iglesia en nombre de la corona. La imagen que dio el nuevo embajador tras su llegada y presentación en Roma fue la de un “*signore richissimo, e dicono di cervello bizzarro*”, *perfecto heredero de dos validos, con un gran interés por las artes*³⁵, una opinión no alejada de la realidad y sin connotaciones peyorativas. Esta misma imagen debía ser reflejada por la corte del embajador, ubicada en la plaza de España del *quartiere spagnolo*. Del marqués dependía el uso que se daba de ella, así como la imagen que proyectaba y los personajes que la frecuentaban. Todo ello representaba a quien lo dirigía, además de a la monarquía española.

Lo que en principio se presentaba como una embajada próspera y en conjunción con el papado, pronto los diferentes intereses de ambas figuras, sumado a la intervención de los franceses, dañaron las relaciones entre ambos. Todo empezó cuando el embajador notó el diferente trato que Inocencio XI daba a la embajada francesa y a la española. Gaspar exigía el mismo trato, como respeto a la monarquía, a su rey y a él mismo. Sin embargo, las formas que

³³ BARRIO GOZALO, Maximiliano. “El barrio de la embajada de España en Roma en la segunda mitad del siglo XVII”. *HISPANIA*, vol. LXVII, 227 (2007). p. 1008; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 71-142; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España... Op. Cit.* pp. 39-40.

³⁴ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”. *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004). p. 208.

³⁵ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 144.

el embajador quiso emplear para conseguirlo no fueron las más indicadas, lo que le enfrentó al papa. Otro hecho que ahondó en la enemistad fue la intención del marqués del Carpio de adquirir o, como él entendía, recuperar funciones que antes correspondían al embajador y ahora tenían los nuncios papales; lo que tenía que ver también con la ampliación de jurisdicción e inmunidad del barrio de la embajada española. Todo ello fue posible en parte gracias la pérdida de autoridad que la Santa Sede estaba sufriendo en este siglo frente al aumento de autoridad y concentración de poder por parte de las monarquías europeas. Además, existían otros trabajos o proyectos del embajador que el papado no quiso aceptar. En primer lugar, estaban las levas, es decir, el reclutamiento por parte de los embajadores, tanto españoles como franceses, de soldados de la Santa Sede. Gaspar continuó con esta tradición, cosa que Inocencio XI suspendió en su primer año de embajada. Una de las razones de la decisión del papa fueron los sucesivos motines que causaron en Roma las levas. Una de ellas se produjo el 12 de septiembre de 1677 contra los españoles, aunque este levantamiento también se produjo por los influjos franceses que habían extendido por la ciudad. El hecho era que las tropas reclutadas por el marqués tenían como destino el conflicto mantenido en Messina contra Francia, por lo que la embajada de dicho país en Roma se encargó de levantar rumores sobre las injusticias de las levas llevadas a cabo por el embajador español. El embajador imperó a Inocencio XI que controlase la situación y castigase a los responsables, pero las acciones pontificias no dieron resultado. El asunto se remitió a España, donde el Consejo de Estado se encargó del problema, cuya única solución fue que el Embajador cesara las levas y castigara solo a algunos de los culpables. Todo ello fue una solución insuficiente para el marqués del Carpio, pero necesaria para calmar los ánimos. Por otra parte, no toda la administración del embajador fue problemática pues, durante ese tiempo y a pesar de las confrontaciones, puede afirmarse que Gaspar consiguió mejorar la imagen que se tenía de los españoles en la Curia romana, así como entre los representantes del resto de naciones europeas. De la misma manera, el marqués sobresalió como embajador por su mecenazgo, su pretensión de devolver a la corona su antiguo prestigio y las fiestas organizadas en honor a la monarquía y *efemérides nacionales*. En referencia a esto, una de las oportunidades más importantes que tuvo el embajador para desplegar todas sus artes diplomáticas y la capacidad económica y artísticas de la corona española y de su persona fue el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans en 1679. Con artes diplomáticas se hace referencia a los regalos y buenos tratos que el marqués tuvo que destinar al papa quien, en un principio, no estaba dispuesto a permitir una celebración de tal calibre temiendo posibles desórdenes³⁶. A

³⁶ CHECA CREMADES, Fernando. *Cortes del Barroco...Op. Cit.*, pp. 18-19; BARRIO GOZALO, Maximiliano. "El barrio de la embajada ...". *Op. Cit.* pp. 998-1008; PAZ AGUILO, María. "Lujo y religiosidad..." *Op. Cit.* p.

nivel personal, se destaca el protagonismo que tuvo Gaspar en los debates culturales y artísticos y sus contactos con los más relevantes escultores, arquitectos y pintores del momento, a los que no sólo empleó en la realización de obras artísticas en honor de la monarquía española y Carlos II, como ya se hablará en apartados posteriores.

El marqués del Carpio anduvo así seis años, entre unas relaciones diplomáticas complicadas con la Santa Sede y la embajada francesa y una estupenda labor como mecenas y promotor de las artes en nombre del monarca. Tal vez estos últimos logros pesaran más para Carlos II que la fuerte personalidad de Gaspar, la que en ocasiones no le convertía en el personaje precisamente más diplomático de la época, pues en septiembre de 1682 el rey le nombró Virrey y Capitán del Reino de Nápoles³⁷. Como ya se mencionó antes, la embajada de Roma, considerada la más importante entonces, solía ser el paso previo al virreinato de Nápoles, la cúspide de los virreinos y de los cargos políticos de la monarquía española. El reino de Nápoles era un territorio adscrito a la Corona de Aragón, pero poseía sus propias leyes. Además, la nobleza del virreinato, de enorme poder, mantenía una relación muy estrecha con la nobleza castellana. El virrey tenía control muy importante sobre el conjunto de asuntos italianos y contaba con un personal de la más alta categoría y confianza. En primera instancia, el marqués del Carpio debía velar por los intereses de la corona y sin que se vieran entorpecidos por los suyos propios, de los que también se ocupaba en una carrera sin fin por aumentar su poder, riqueza y prestigio. Semejante puesto, que convertía a Gaspar en representante e imagen del rey y en un ejemplo de y para la nobleza, además de concederle unos extensos territorios bajo su mando, debía ser, por consiguiente, anunciado y pregonado. Todos tenían que conocer quién era el virrey y la grandeza de éste, situado por encima de todos los demás puestos de poder. El marqués del Carpio, como se puede adivinar de su carácter, no se quedó atrás en dichos empeños. Uno de los mejores medios que encontraron fueron los ceremoniales celebrados en la corte virreinal, como el realizado tras su llegada a modo de presentación, y en eventos públicos, utilizando todos los recursos a su alcance: escenificaciones, emblemas y obras de arte públicas³⁸. Este tipo de festejos se realizaban por diferentes motivos: las fiestas de la corte española, las visitas y demás ocasiones especiales eran el motivo perfecto para organizarlos. En el caso concreto de Nápoles, se celebraban múltiples fiestas de carácter religioso o laico, ya

53; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 71-253.; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España... Op. Cit.* pp. 20-78.

³⁷ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* p. 208; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España... Op. Cit.* p. 40.

³⁸ Las obras de arte privadas que encarga son más a nivel personal, es decir, por motivos de vanagloria del marqués del Carpio y no como propaganda para la monarquía española.

pertencieran a la cultura napolitana o a la española pues, como ya se ha dicho, el virreinato debía ser un reflejo de España.

A parte de estas celebraciones, comunes a todos los virreyes de Nápoles, en el caso del marqués del Carpio hay dos factores esenciales a destacar. El primero es el hecho de que se encargó de corregir y renovar la administración, la cual estaba excesivamente dañada sobre todo por la corrupción. En segundo lugar, como en el resto de cargos que ostentó Gaspar, se ha de destacar el patronato artístico que llevó a cabo como virrey para la corona, es decir, con fines propagandísticos y diplomáticos para ensalzar la figura Carlos II y devolver a la monarquía española el prestigio que había perdido³⁹. Sin embargo, como se desarrollará en los apartados siguientes, también aprovechó su posición para favorecer su propia imagen a través de numerosos recursos artísticos y su mecenazgo, lo que contribuyó de igual manera a ampliar su magnífica colección.

En resumen, Gaspar mejoró el virreinato no sólo a nivel político, sino también cultural y artístico, situando a la ciudad de Nápoles en la vanguardia intelectual de la época, pues el territorio sufría desde hacía tiempo una fuerte presión fiscal debido a las necesidades de la corona española, teniendo graves consciencias económicas y sociales.

3.3. COLECCIONISMO Y MECENAZGO

El coleccionismo y mecenazgo cobraron vital importancia durante el Barroco por parte de las clases más altas de la sociedad, pues la colección artística se convirtió en la balanza en la que se pesaba el nivel cultural e intelectual de su poseedor, lo que iba intrínseco a su prestigio social. Este hecho no fue menos para el marqués del Carpio, uno de los coleccionistas más importantes del siglo XVII, tanto por la cantidad como por la calidad y variedad de su colección. Su personalidad, costumbres y comportamiento superficiales propias de la vida en la corte contrastaban con su gusto, conocimiento e interés por el arte, lo que le convierte en un gran ejemplo del coleccionista del barroco⁴⁰.

³⁹ CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco... Op. Cit.* p. 59; COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009. pp. 26-28; HASKELL, Francis. *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984. p. 196; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España... Op. Cit.* p. 40.

⁴⁰ LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...” *Op. Cit.* p. 27; CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...” *Op. Cit.* p. 194.

3.3.1. Influencias artísticas y educación

Como es evidente, las primeras y más importantes influencias proceden de su entorno familiar, de la misma forma que su educación. Dentro de este grupo existieron dos pilares fundamentales, los ya mencionados Luis Méndez de Haro y Guzmán, su padre, y el conde-duque de Olivares, su tío. Ambos referentes consideraban fundamentales en el *cursus honorum* la utilización de las artes plásticas como herramienta política esencial dentro de las ceremonias y celebraciones, en el protocolo y diplomacia, como garante de prestigio y como demostración de riqueza y poder⁴¹. El marqués del Carpio pudo admirar y tomar como ejemplo este pensamiento, así como apreciar sus colecciones artísticas en sí mismas. No hay que olvidar que parte de la colección de ambos personajes, sobre todo la de su padre, le quedaron en herencia, incorporándolas a su colección personal, lo cual se desarrollará más abajo.

El segundo lugar lo ocupó su contexto temporal, social y político: la monarquía de Felipe IV. Una época en la que Velázquez gobernaba en lo referente a las artes debido a su maestría y profundo conocimiento adquirido tras sus viajes a Italia. Su trabajo como alcalde del Buen Retiro le había permitido acercarse a él, además de a otros pintores y escultores que trabajaban en sus producciones teatrales. Este cargo le permitió también el poder contemplar de cerca las magníficas colecciones que los monarcas guardaban tanto en el Alcázar como en el palacio del Buen Retiro. En ambos espacios coexistían pinturas procedentes de las colecciones reales heredadas por Felipe IV, así como las adquiridas por él mismo. Para la colocación de las diversas obras de arte, estos edificios se entendieron como una galería y museo de y para la corona. Gaspar pudo contemplar aquí un gran número de pinturas a “la moda”, procedentes de la escuela española, pero sobre todo italiana y flamenca. Se trata asimismo de un periodo en el que llegan jóvenes pintores, como los italianos Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna y Dioniso Mantuano, así como nobles-mecenas de las artes. En este ambiente, la corte madrileña evoluciona hacia el auténtico barroco y Gaspar, con ella. Es evidente, tras las influencias aquí mencionadas, que el marqués del Carpio entendía que era su deber ir a Italia si quería conocer y entender el arte del pasado y del presente, así como en qué y de qué manera estaba evolucionando⁴².

⁴¹ LOPEZ-FANJUL, María. “Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas”. *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVI, 344 (2013). pp. 291-296; CHECA CREMADES, Fernando. *Cortes del Barroco...Op. Cit.* p. 21.

⁴² LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...” *Op. Cit.* pp. 27-28; CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...” *Op. Cit.* p. 207; CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...Op. Cit.* pp. 154-155; MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op.Cit.* pp. 154-160; FRUTOS, Leticia de. “¿Carlos II en clave italiana? Fundamentación del gusto durante el último Austria (1675-

Una vez en Italia fue ahí donde Gaspar completó su formación como coleccionista y definió y culminó su colección. Durante el periodo romano tuvo la oportunidad de relacionarse con diferentes artistas e intelectuales del mundo del arte como Bernini o Maratta, informándose y pudiendo valorar más acertadamente las obras de arte que adquiriría. Una muestra de ello se puede encontrar en la correspondencia que mantenía con su marchante de arte, Antonio Saurer. Según estos documentos, como la mayoría de los coleccionistas más importantes de la época, el interés del marqués del Capiro se encontraba en ese momento en la pintura veneciana del *Cinquecento*, sobre todo en los temas profanos, los paisajes y la mitología⁴³.

3.3.2. Mecenas del Arte

Es bien conocido que en el Barroco sobresale el mecenazgo de arte entre aquella clase alta con poder económico para ello, pues una gran colección dotaba a la persona y su linaje de prestigio político y social. En este sentido, los monarcas serán los patronos principales, quien marcarán también qué artistas están de moda, pues los nobles siguen sus pasos. Como es lógico, la alta nobleza y sobre todo la cortesana será el segundo foco del mecenazgo barroco, ya que no sólo imitan la forma de vida de su rey, sino que también necesitan esa exhibición de riqueza para mantener o aumentar su estatus. Si bien es cierto también que el mecenazgo varía a lo largo de estas décadas debido a la ampliación de la demanda artística tras el enriquecimiento de una incipiente burguesía, funcionarios y profesionales liberales, se mantiene esa relación entre el patrono y el artista durante toda la centuria entre las clases altas de la nobleza, así como con el rey⁴⁴.

Como se puede intuir, el marqués del Capiro ejerció su papel como mecenas del arte desde temprana edad durante sus primeros años en la corte española. En este periodo, hay que destacar su predilección por los artistas italianos que residían o permanecían una temporada en la corte, a quienes promocionaba. Algunos de estos relevantes artistas a los que encargó trabajos, como la decoración de su casa de San Joaquín, fueron Francesco Rizi, Baccio del Bianco o Dionisio Mantuano, dando muestras de su interés por el arte y estilo italiano, o italianizante. Como Superintendente de los festejos reales, tuvo la oportunidad de conocer a grandes y pequeños artistas de todos los ámbitos de la cultura, además de patrocinarles y darles

1700)” en *El siglo de Caravaggio. Obras del Seicento en las colecciones reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2016. p. 80.

⁴³ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* pp. 194-198.

⁴⁴ MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op.Cit.* pp. 111-144; RUIZ, Nacho. *La obra de arte como objeto de intercambio*. Guatemala: Centro Cultural de España en Guatemala, 2011. p. 30.

la oportunidad de trabajar para él⁴⁵. Uno de estos artistas fue el dramaturgo por excelencia del Siglo de Oro español, Calderón de la Barca, a quien contrató para escribir obras teatrales. Entre éstas destaca *La púrpura de la rosa* de 1660, considerada la primera ópera realizada en España, lo que obviamente supuso un importante salto en la evolución del teatro en el país.

No se debe creer que su mecenazgo perseguía meros fines políticos y de prestigio por ser miembro de la corte real, sino que como aficionado a las artes y erudito de la cultura barroca, el marqués incluso continuó ejerciendo su patronazgo fuera de Madrid, en respuesta a sus inquietudes y ocio personal. De hecho, se tiene constancia de su mecenazgo en Cartagena, aunque obviamente sea de menor relevancia que en el resto de lugares mencionados en este apartado. En dicha ciudad estableció contactos y contrató a pintores de formación italiana, como fue el caso de Tomás Villacís, artista especializado en frescos. Además, inició la protección de la orden de las Agustinas descalzas del Corpus Christi, con las que seguiría en contacto después de su traslado a Italia hasta su muerte⁴⁶.

En Roma, la labor del embajador como mecenas se fundamentó en la protección de pintores como Carlo Maratta⁴⁷, sustituido después por Luca Giordano como pintor predilecto, Paolo de Matteis y Pasqualino Veneciano. No se debe olvidar tampoco la promoción que el embajador ejerció con diferentes artistas, generalmente romanos, y en la visita a diferentes talleres, entre los que cabe destacar el de Berrettoni, Ghezzi, Grimaldi y Bernini. Este último fue el escultor predilecto de Gaspar y, de hecho, quien dominó la escena artística romana durante casi sesenta años. Tal vez, lo que más llamase la atención en sus obras fuera su concepción del arte fundada en una renovada relación entre la naturaleza y la tradición, intentando realizar una integración completa de las tres artes. A la muerte de este último, su escultor favorito pasaría a ser Filippo Schor, un austriaco. A este último pertenecen las carrozas de su primera Hacanea como embajador en Roma, las cuales son una evidencia del gran empeño que tenía el marqués como mecenas, tanto para el beneficio de la corona como para el suyo propio. La documentación refleja cómo el embajador se puso en contacto con sus amigos en Roma cuando aún estaba en España para enterarse de la situación artística de la ciudad. Entre esta correspondencia destaca el encargo de alguna de las carrozas que emplearía en esa primera Hacanea, pues se trataría de uno de los primeros ejemplos del embajador como patrono incluso

⁴⁵ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 43-76; LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...” *Op. Cit.* p. 3.

⁴⁶ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 137-142.

⁴⁷ Carlo Maratta fue el mayor representante del clasicismo barroco de la segunda mitad del siglo XVII. El pintor renunció al rigor intelectual de su maestro, Andrea Sacchi, acercándose a las tendencias barrocas con influencia de artistas como Bernini y Cortona. De esta forma se consagró como árbitro de la situación artística de Roma y cabeza de la Academia de San Lucas. VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell' arte... Op. Cit.* p. 381.

antes de llegar a Roma. Sin embargo, no se debe pensar que el embajador se olvidó de los artistas españoles. En la Roma de su tiempo, vivían o visitaban la ciudad numerosos españoles en busca de nuevos conocimientos artísticos y trabajo, algunos de los cuales tuvieron la suerte de conocer a Gaspar y ser promovidos por él. Por ejemplo, es conocido el intento del marqués del Carpio por crear una Academia de las Artes en Roma en 1680, contando con diez artistas de origen español. Por último, es relevante recordar también el patronazgo que el embajador ejerció con numerosos virtuosos de las letras, como ya hizo en Madrid, entre los que cabe nombrar a Juan Vélez de León⁴⁸, a quien se le atribuye la autoría de diferentes obras poéticas, loas y comedias encargadas por Gaspar para ser representadas en las celebraciones reales; Sebastián Baldini y a M.G. Marcel, a quien encargó la traducción de las *Tablas cronológicas de la historia sacra y profana*. Incluso el mismo marqués se animó en alguna ocasión a componer personalmente poemas⁴⁹.

Cuando el marqués fue nombrado virrey de Nápoles en 1682 decidió que le acompañase toda una corte de artistas de los que era ya mecenas en Roma, como el ya mencionado Filippo Schor. Como virrey, no sólo se preocupó por la pintura, sino también por la arquitectura, encargando la construcción de palacios, iglesias y otros edificios públicos. Todo ello en nombre de la monarquía española. En cuanto a las obras de arte móviles, como la pintura o la escultura, que encargó en nombre o para Carlos II, muchas fueron transportadas a España, entrando a formar parte de la colección real. A nivel personal, el mejor ejemplo que se tiene del estilo de mecenazgo que ejerció Gaspar fue el palacio virreinal, que decoró sobre todo con pinturas⁵⁰, lo cual se tratará en el siguiente apartado.

3.3.3. Colección artística

La colección de arte que consiguió formar el marqués del Carpio consta como una de las más importantes de finales del siglo XVII. Esto es así no sólo por el gran número de obras

⁴⁸ Juan Vélez de León trabajó como secretario del marqués en Roma, antes de ser promocionado como literato por él, y secretario de justicia y de la academia del reino en Nápoles. FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 220.

⁴⁹ MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* p. 298; FRUTOS, Leticia de. "Verdad, Mentira, Prudencia y Envidia: cuatro alegorías para el marqués del Carpio en las colecciones reales" en ANSELMINI, Alessandra (dir.). *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte e diplomazia e politica*. Roma: Gangemi editori, 2015. pp. 649-647; HASKELL, Francis. *Patronos y pintores... Op. Cit.* pp. 195-196; FRUTOS SASTRE, Leticia de. "Galerías de ficción. Mercado de arte y de prestigio entre dos príncipes: el VII Marqués del Carpio y el Condestable Colonna". *Tiempos Modernos*, 14 (2006/2). p. 7; COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles... Op. Cit.* pp. 214-216; VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte... Op. Cit.* p. 348; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 199-221.

⁵⁰ FRUTOS SASTRE, Leticia de. "Galerías de ficción...". *Op. Cit.* p. 7; MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op. Cit.* p. 151.

que la componían, sino también por la calidad de las mismas debido a la afición e interés de su dueño, que no se conformaba con la simple adquisición de obras de arte. Gaspar se informaba, era aconsejado y estudiaba el arte del pasado y del momento, sabía qué estaba de moda y cuáles eran los artistas más cotizados⁵¹.

Gracias a los inventarios⁵² de las obras de arte del marqués del Carpio realizados en diferentes momentos de su vida, no sólo se conoce extraordinariamente bien la composición de ésta, sino que se puede dividir en dos bajo el título de “colección madrileña” y “colección italiana”. Es decir, en primer lugar, estarían las obras que heredó o que compró en Madrid antes de mudarse a Italia, como aquellas de la almoneda de Carlos I de Inglaterra. En segundo lugar, se trataría de las obras que compró durante su estancia en Italia hasta su muerte en 1687⁵³.

La primera fuente exhaustiva con la que se cuenta sobre la “colección madrileña”, ubicada en su mayoría en el palacio de Uceda, es el inventario de pinturas y láminas de 1651, aunque falten algunas. Gran parte de esta primera colección debía sus orígenes a la herencia familiar, empezando por la de su madre, quien murió en 1647, dejándole obras como los *Depósitos místicos de Santa Catalina* de Navarrete el Mudo o la *Adoración de los Reyes* de Veronés; parte de la biblioteca que heredó de su tío el conde-duque de Olivares; y de la colección de los Zúñiga. Entre los artistas españoles, la obra que más destaca es la *Venus del Espejo*⁵⁴ de Velázquez, dentro del género mitológico y de influencias evidentemente italianizantes. También a este autor pertenecen numerosas copias de artistas extranjeros a los que Gaspar admiraba, como Rubens, flamenco, y Tiziano, veneciano. De este último origen era Tintoretto, de quien el marqués del Carpio tenía una gran afición por influencia principalmente de las obras que pudo contemplar y estudiar de las colecciones reales, por los contactos con Velázquez y por las que poseía su padre y que heredó. De este último grupo se conocen el *Lavatorio*, los *Discípulos de Emaús* y un *Cristo ante Pilatos*. De hecho, gracias a estas obras más las que él mismo había adquirido de Tintoretto, Gaspar pudo conformar una habitación llamada “Galería Vieja” que estaba dedicada a este pintor italiano. Se tiene constancia de 28 obras de Tintoretto en un inventario de 1677. Ello significa que se trata de 28 obras que Gaspar

⁵¹ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* p. 204; FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción...”. *Op. Cit.* p. 1.

⁵² A partir de las diferentes fuentes utilizadas en la realización del presente trabajo se pueden contabilizar un total de seis inventarios de la obra del Marqués del Carpio: 1651, 1662, 1669, 1677, 1687 ó 1689 y 1690. FRUTOS, Leticia de. “Tintoretto en las colecciones ...”. *Op. Cit.* p. 211; PITA ANDRADE, José Manuel. “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el Séptimo Marqués del Carpio”. *Archivo español de arte*, vol.25, 99 (1952). pp. 233-234.

⁵³ COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia...Op. Cit.* pp. 209-216; FRUTOS, Leticia de. “Tintoretto en las colecciones ...”. *Op. Cit.* p. 209.

⁵⁴ Ver ANEXO 2.

adquirió en o desde Madrid y, además, puede que poseyera más lienzos del artista que no se reflejan en dicho inventario ya que partieron con él hacia Italia⁵⁵.

Como se ha mencionado, la colección real fue una de las fuentes más influyentes en el gusto y colección personal de Gaspar, quien se preocupó por poseer numerosas obras de arte que aludieran a la colección del monarca mediante, por ejemplo, el encargo de varias copias de cuadros pertenecientes a ésta, como el *Retrato ecuestre de Felipe IV*. El origen de esta imitación no era sólo por motivos de preferencias artísticas, sino que también tenía un fin político, pues ello le acercaba más al rey, es decir, a conseguir su favor. En total, a la edad de veintidós años el marqués de Heliche ya contaba con una colección de 331 cuadros, entre los que se contabilizaron 39 flamencos de Van Dyck, Rubens y Brueghel; 34 venecianos del siglo XVI pertenecientes a Tiziano, Tintoretto, Bassano y Veronés; italianos; españoles; y de autores de segunda. De todas estas escuelas y artistas se podían encontrar tanto originales como copias. De éstos, 59 lienzos eran paisajes, de los cuales 10 cuadros eran mitológicos, como las *Poesías* de Mazo, 38 bodegones, 44 retratos, 70 religiosos, 27 de carácter mitológico, 24 marianas, 21 cuadros de género, 14 florales, 10 de tema bélico y 9 cacerías⁵⁶.

Asimismo, no se debe olvidar la colección bibliográfica que Gaspar poseía, a parte de la de pinturas. Un hecho que corrobora esta afirmación son las declaraciones que el embajador francés realizó en 1659 en su visita a Madrid para establecer la paz con el país vecino. Éste calificó la biblioteca de Gaspar como *extremadamente curiosa, llena de los más hermosos manuscritos del mundo, conteniendo los despachos y los asuntos más importantes de toda la monarquía desde Carlos V hasta el presente*⁵⁷.

En 1661 murió su padre, el marqués del Carpio Luis de Haro, quien, entre otras cosas, le dejó la mayor parte de su colección artística, pues era el primogénito. El resto de su colección el valido la vinculó al mayorazgo de la familia, para que así no se perdieran las mejores obras que poseía, entre las que figuraban pinturas y tapices. La colección completa era modesta, constaba de 228 cuadros, sobre todo venecianos del siglo XVI y flamencos de influencia italianizante, numerosos e importantes tapices, abundantes libros, paños, biombos y bufetes entre lo más destacable. Como se contó antes, parte de esta colección también estaba destinada

⁵⁵ FRUTOS, Leticia de. Tintoretto en las colecciones del marqués del Carpio y del Almirante de Castilla. p.210; PITA ANDRADE, José Manuel. Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el Séptimo Marqués del Carpio. p. 226-232; MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1985. p. 297; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...Op. Cit.* p. 73-74; LOPEZ TORRIJOS, Rosa. Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche. p. 27; HASKELL, Francis. *Patronos y pintores*. p. 195.

⁵⁶ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 75-91.

⁵⁷ *Ibid.* p. 48.

por decisión testamentaria del difunto Luis al monarca, aunque su hijo se negó a dárselo. En su lugar, Gaspar puso en venta algunas de las obras de arte para saldar deudas que el valido había dejado, así como para poder financiar su viaje a Italia tras conocer su nuevo cargo de embajador en Roma. Lo que hay que destacar es que la mayoría de las piezas que llevaron a la almoneda eran copias pues, como entendido y táctico, el nuevo marqués del Carpio no se quiso desprender de los originales, es decir, los cuadros realmente valiosos que aumentarían el valor de su colección y su prestigio personal⁵⁸.

No será hasta siete años después cuando se vuelva a redactar un inventario sobre el fondo de la colección del marqués del Capio. El nuevo registro se hizo a la muerte de su primera esposa en 1669. Además de contabilizar los bienes de ella, se redactó otra lista con los bienes comunes del matrimonio, donde aparecen piezas de la colección de Gaspar. Figuran objetos de múltiples características, desde alfombras hasta calesas y coches, gran parte de los cuales serían vendidos para pagar sus deudas⁵⁹.

El cuarto inventario de la colección madrileña del marqués del Carpio data de 1677, realizado con motivo de su partida a Roma. Esta colección se guardaba en su residencia del Jardín de San Joaquín -una finca suburbana en la zona de la Moncloa en Madrid-, presentada como una galería que exhibía la riqueza y buen gusto de Gaspar. Como en el inventario de 1651, la colección presentaba cierto aire cortesano, a imitación de la colección real, aunque se combinaba claramente ya con las preferencias artísticas personales del marqués del Carpio. Todo ello dotaba a su colección de una modernidad comparable a muy pocas colecciones de otros nobles de su mismo estatus. Los protagonistas indiscutibles de esta colección eran los numerosos cuadros que la conformaban, entre los que cabría destacar los de temas profanos, sobre todo mitológicos. Es así porque en el siglo XVII la Inquisición aún tenía un fuerte control en la sociedad, a quien vigilaba en salvaguardia de la religión y moral cristiana. Sólo a unos pocos afortunados, como el monarca y la alta nobleza, se les permitía tener y mostrar esta clase de temas, pues eran considerados los únicos valedores de la moralidad, virtud y con los conocimientos necesarios para entender la historia, mitología y literatura. Que el marqués del Carpio tuviera este tipo de obras era un ejemplo de su alto estatus social dentro de la nobleza y en la corte⁶⁰.

⁵⁸ *Ibid.* pp. 83-88; CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...Op. Cit.* pp. 136-157; MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar...Op. Cit.* p. 41.

⁵⁹ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 87.

⁶⁰ MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op. Cit.* p. 173; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 75-96.

Una vez instalado en Roma, era habitual que el nuevo embajador investigase, se informase y buscase colecciones donde admirar y/o adquirir nuevas pinturas. De hecho, este periodo es considerado como su cúspide como coleccionista y erudito del arte. La Roma que conoció el embajador seguía siendo el gran punto de referencia para el arte europeo, en cuyo momento tenía predilección por el neovenecianismo desde los años treinta del *Seicento*, copiando o imitando la manera de la escuela veneciana del siglo XVI. Esto es lo que Gaspar pudo admirar en sus visitas a las numerosas galerías palaciegas de la ciudad, aunque no se debe olvidar que en Madrid ya tuvo sus primeros contactos con esta corriente e, incluso, adquirió o encargó varios cuadros de la misma. Pero para terminar de plasmar una correcta imagen del contexto social y artístico que vivió el marqués del Carpio en Roma, es necesario hablar de la Santa Sede. Desde finales del siglo XVI el papado se había decantado por un nepotismo en el que el coleccionismo y mecenazgo eran esenciales y cuya mejor forma de propaganda la encontraron en los retratos y tumbas de los papas, además de en las obras públicas como fuentes, obeliscos e iglesias. Cada nuevo papa formaba su propia corte con su familia, amigos y clientela, quienes utilizaban el arte como herramienta para afianzar su poder y prestigio, así como el exhibir su riqueza. Ello, al igual que en la corte española, creaba una gran competitividad; pero a diferencia de España, no había un modelo que imitar, sino que cada uno se guiaba por su gusto personal, lo que dio paso a la creación de numerosos estilos artísticos, primando sobre todo las galerías de pintura y de escultura clásica. Además, ese patronazgo hacía de la ciudad eterna el destino predilecto de numerosos artistas como Borromini o Cortona. En medio de todo esto, se ha constatado que el embajador aprovechó su estancia para adquirir para su colección privada unos treinta volúmenes de dibujos, además de la compra de múltiples esculturas y cuadros, a parte de algunas copias compradas como originales⁶¹.

Una de las artes coleccionadas Gaspar que destaca durante su embajada fue la escultura clásica. La escultura romana del *Seicento* fue, en parte, el contrapunto de la esencia barroca, pues mayoritariamente tiende a defender la teoría humanística fundada sobre la razón y el decoro. Sin embargo, en una ciudad como era Roma, llena de influjos y nuevas corrientes, muchos de los más importantes escultores oscilaron entre ambas tendencias. El marqués del Carpio logró incluir un gran número de dichas obras en su colección gracias sobre todo a sus relaciones con escultores de la época, posiblemente del círculo de Bernini. El hecho es que en

⁶¹ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* p. 196; FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción...”. *Op. Cit.* pp. 5-6; CHECA CREMADES, Fernando. *Cortes del Barroco...Op. Cit.* p. 30; VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell’arte... Op. Cit.* p. 342; CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...Op. Cit.* pp. 142-144; MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* p. 298; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia...Op. Cit.* pp. 17-20.

este periodo la escultura clásica estaba tremendamente valorada entre los coleccionistas más importantes. Posiblemente lo que le hacía tan apreciada era la escasa oportunidad de compra que tenía pues generalmente sólo se podían adquirir en colecciones antiguas. Todos estos factores provocaron que el precio de las piezas se elevase, haciendo aún más apreciada la obra. El precio junto a la riqueza de los materiales de las esculturas, su origen y antigüedad y su peculiaridad no sólo exaltaba su valor artístico, sino también a su dueño pues simbolizaba su riqueza e importancia sociopolítica. Una de las oportunidades de compra de dicho género más relevantes que tuvo el embajador fue la almoneda de la colección del cardenal Camilo Massimo tras su muerte. En esta ocasión el marqués del Carpio compró varios bustos clásicos, estatuas antiguas, el *Calendario*, un *Ganímedes*, bajorrelieves, fuentes y bufetes de piedras preciosas entre otros. Sin embargo, la pieza que más destaca entre todos ellos es una versión de la fuente de los *Cuatro Ríos* de Bernini de la Piazza Navona, realizada por él mismo y, posiblemente, una de las piezas que mejor reflejaron los recursos técnicos e inventivos del artista en el campo de la teatralidad, escultura y arquitectura. Gaspar mandó dibujar y estampar todas estas adquisiciones junto al resto de esculturas clásicas y modernas que compró en Roma en un álbum llamado *Álbum Carpio*. El principal propósito de este encargo era dar a conocer su magnífica colección entre los entendidos y aficionados al arte. Sin embargo, este trabajo se inició entorno a 1682, cuando el embajador había comenzado su traslado a Nápoles. Esto puede explicar el hecho de que diversas obras que sabemos que Gaspar poseía no se encuentren representadas, pues ya habrían sido transportadas al Virreinato⁶². Aunque las obras más reseñables que consiguió el marqués del Carpio en dicha almoneda fueran esculturas, cabe destacar también la adquisición de cerca de 30 volúmenes de dibujos de diversos artistas y dos autorretratos de Bernini, así como dos retratos que Velázquez realizó en Italia, uno de doña Olimpia y otro del cardenal Massimi⁶³.

El segundo arte, igual de importante que el primero en el ámbito del coleccionismo del *Seicento*, que el marqués del Carpio continuó coleccionando ambiciosamente en Roma fue la pintura. Esta afición se inserta dentro del contexto del Barroco, el cual dictaba que todo buen coleccionista debía acumular tanto pinturas como esculturas que produjeran un efecto de riqueza y poder cuando se visitara la galería, no sólo que contaran con valor artístico. Dentro

⁶² LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...” *Op. Cit.*, pp. 34-35; FRUTOS, Leticia de. “Verdad, Mentira, Prudencia...”, *Op. Cit.* pp. 640-650; CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* pp. 194-208; VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte...* *Op. Cit.* p. 354.

⁶³ A Velázquez también se le atribuyen dos retratos de Sus Majestades realizados durante una de sus estancias en Italia y que el Embajador poseía. FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción...”. *Op. Cit.* p. 17; HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...* *Op. Cit.* p. 194; VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte...* *Op. Cit.* p. 364.

de esta moda del Barroco, la escuela más apreciada era la veneciana de la segunda mitad del siglo XVI y el artista, Tiziano, acompañado más tarde de los *teleri* vénetos⁶⁴ y retratos de Tintoretto, Palma el Joven y Veronés. El marqués del Carpio, como erudito del arte y diplomático que debía demostrar su poder, fue uno más de los tantos aficionados y coleccionistas de dichos artistas y escuela pictórica, llegando a dominar en su colección. De hecho, se han llegado a contabilizar hasta un total de 116 obras de esta escuela en su periodo romano. A pesar de tener algunos lienzos de Tiziano, como la *Magdalena*, el artista más representado en su colección era sin duda Tintoretto, como deduje anteriormente de los inventarios de la “colección madrileña”. La obtención de tan amplio número de obras por Gaspar estuvo favorecida por la permanencia de la mayoría de los cuadros de Tintoretto en su propio estudio o casa después de su muerte, pudiendo comprar diferentes obras desde octubre de 1678 hasta mayo de 1682. La mayoría de lienzos que adquirió Gaspar eran retratos y la venta se produjo a través de sus agentes, Antonio Saurer y Vicente Colens, o mediante correspondencia directa del embajador con Antonio José de Mendoza Caamaño Ibáñez de Rivera, III marqués de Villagarcía y embajador en Venecia, de los cuales se hablará más abajo. Por otro lado, no hay que olvidar la escuela romana, entre la que destaca Maratta, quien consiguió la protección del marqués del Carpio. En los inventarios aparecen citadas 21 obras del artista, quince de ellas encargadas durante la embajada. En su mayoría eran de tema religioso, salvo tres lienzos cuya temática era mitológica. Sin embargo, el embajador no sólo se dedicó a la pintura italiana. Como todo buen coleccionista barroco, siempre a la moda, el marqués del Carpio también fue conocedor y aficionado al género flamenco. En el periodo que ejerció como embajador, compró algunos paisajes de Paul Brill, así como lienzos de Rembrandt, como el mitológico *Dios Pan*⁶⁵. Al igual que con su colección de esculturas, el embajador mandó realizar un álbum de dibujos de sus cuadros para darlos a conocer. Vélez de León señala que en dicho libro se redacta el bajo precio al que fueron adquiridas muchas de las obras, interpretándose como una buena señal acerca de las gratas relaciones que mantenía el embajador con el mundo del arte romano⁶⁶.

⁶⁴ Se llama *teleri* a aquellos pintores venecianos del siglo XVI que utilizaban grandes proporciones de lienzo, el cual colocaban en una pared directamente y lo pintaban al óleo, resultando una solución más duradera que los frescos. El término *teleri* procede de la palabra véneta *teler*, que en italiano significa *telaio* (marco). En <http://www.garzantilinguistica.it> (consultado el 9 de agosto de 2018).

⁶⁵ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* pp. 195-201; FRUTOS, Leticia de. “Tintoretto en las colecciones ...”. *Op. Cit.* p. 210; FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción...”. *Op. Cit.* pp. 13-17.

⁶⁶ LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...”. *Op. Cit.* p. 35

En su traslado a Nápoles seleccionó las obras que lo acompañarían y las que debían mandarse a España, aunque desde 1679 ya mandaba ciertas obras a su país pensando que regresaría pronto⁶⁷. Se quedaron con él las que mayor valor y utilidad tenían, ya fuera a nivel diplomático y político o a nivel personal, de su colección privada⁶⁸. De los bienes que le acompañaron a su nuevo destino, 1162 eran cuadros, de los cuales 338⁶⁹ los había conseguido en Roma. Como era habitual entre los virreyes, continuó su labor como mecenas y coleccionista en Nápoles, no sólo por afición personal, sino también como una de las muchas obligaciones más que debía de desempeñar en su nuevo cargo político. De esta manera consiguió aumentar su colección de unos 1100 cuadros a 1800 en tan sólo los cinco años que ostentó el título de virrey. En la colección que formó en dicho periodo se introduce por primera vez de forma notable la escuela napolitana, entre los que cabe destacar a Carravaggio, Pier Francesco Mola, Giovanni Lanfranco, Salvator Rosa y Aniello Falcone, aunque el más abundante sin duda fue Luca Giordano, del que compró 22 obras. Con dicho artista se asiste a una auténtica anticipación del estilo pictórico que se asentará en el siglo XVIII debido al uso de modelos que derivaban del estudio de los grandes artistas del pasado, obteniendo una síntesis en el que la influencia de la pintura romana se une al colorismo de la tradición veneciana. También sobresale por primera vez la escuela boloñesa, con lienzos de Carracci, Annibale o Ludovico, como mayores representantes. Sin embargo, no hay que olvidarse de la escuela romana, con la que siguió manteniendo contactos, sobre todo, por los artistas que se mudaron junto a él para continuar con su patronazgo. De la escuela que apenas existen incorporaciones nuevas es la veneciana, encargando solamente algunas copias de cuadros del siglo XVI⁷⁰.

En sus últimos años en Nápoles, sobre todo desde 1686, el virrey continuó enviando parte de su colección a España, con la esperanza de regresar algún día, aunque la mayoría permaneció en Nápoles como medio para sufragar todas sus deudas⁷¹.

Después de su muerte en 1687 se realizó un nuevo inventario de todos sus bienes en Nápoles, registrándose un abundante número de lienzos, en su mayoría comprados durante el virreinato. Entre estas obras pictóricas destacaban las italianas, seguidas por las flamencas y españolas. Sin embargo, muchos de los cuadros que se entendían como originales se

⁶⁷ Ir ANEXO 3 para ver un ejemplo de las series de cuadros enviadas a España por el marqués desde Italia.

⁶⁸ FRUTOS, Leticia de. "Tintoretto en las colecciones ...". *Op. Cit.* p. 209; FRUTOS, Leticia de. "Verdad, Mentira, Prudencia...", *Op. Cit.* p. 641.

⁶⁹ Entre los 338 lienzos romanos 164 eran de tema religioso, 87 retratos, 48 paisajes, 35 mitológicos y 25 florares. FRUTOS SASTRE, Leticia de. "Galerías de ficción...". *Op. Cit.* pp. 7-8.

⁷⁰ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...* *Op. Cit.* p. 146; HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...* *Op. Cit.* p. 196; FRUTOS, Leticia de. "¿Carlos II en clave italiana? ...". *Op. Cit.* pp. 81-82.

⁷¹ MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España...* *Op. Cit.* p. 298

catalogaron como copias, por lo que el valor de las mismas disminuyó de forma considerable. Ello afectó a la venta que se organizó en la almoneda del Jardín de San Joaquín entre 1690 y 1694 para pagar las deudas que el marqués del Carpio había contraído⁷².

Como se ha mencionado más arriba, Gaspar adquiría las obras de arte generalmente a través de agentes, en su caso, Antonio Saurer y Vicente Colens. También fue habitual la correspondencia del marqués del Carpio con el embajador español en Venecia, quien estaba encargado de encontrar obras de la escuela veneciana, tan apreciadas por Gaspar, así como por el resto de los coleccionistas de arte más importantes del momento. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que no era sencilla la búsqueda y posterior compra de las piezas requeridas por el marqués del Capio, ya fuera por sus altos precios debido a la calidad y cualidades de las mismas o por la gran demanda de éstas que existía en el mercado del arte. Hace falta señalar que el alto precio de las piezas no se entendía como un obstáculo o problema, pues era una garantía de su calidad, además de una seña de la riqueza de quien la poseyera. Los marchantes de arte debían encontrar la obra de arte deseada y saber negociar con los dueños, sin mostrar su interés y siendo cautelosos. Sin embargo, la compra no concluía hasta que el futuro dueño, Gaspar, no daba su aprobación. En la mayoría de ocasiones el conocimiento de una pieza y su adquisición se producía mediante álbumes donde eran dibujadas y estampadas. Esto permitía también que Gaspar pudiera comprar una obra de arte directamente, sin la intervención de sus agentes. En otras ocasiones, el marqués tuvo la oportunidad de realizar compras directas en sus visitas a los talleres de artistas a los que admiraba, como ocurrió durante su visita a Venecia antes de entrar en Roma como embajador. El problema está en que la mayoría de estas adquisiciones no han sido documentadas, al contrario que las realizadas por los marchantes, por lo que se desconocen las obras concretas que el marqués del Carpio compró de esta forma⁷³.

3.3.4. Empleo del arte como político y diplomático

Desde los primeros siglos de la Edad Moderna la obra de arte empieza a ser realmente valorada como tal, por lo que adquiere mayor valor cultural y, sobre todo, económico. Es por esto por lo que en este periodo se comienzan a formar las grandes colecciones de arte, desde las

⁷² PITA ANDRADE, José Manuel. “Los cuadros de Velázquez y Mazo...”, *Op. Cit.* pp. 224-234.

⁷³ CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio...”. *Op. Cit.* pp. 198-200; FRUTOS, Leticia de. “Tintoretto en las colecciones ...”. *Op. Cit.* pp. 211-213; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 144.

Wunderkammer o cámaras de maravillas hasta las galerías de arte más especializadas, pues suponían una inversión bastante rentable que daba prestigio social y económico a su dueño⁷⁴.

La obra de arte podía ser usada como regalo diplomático en busca de favores o beneficios o como agradecimiento de los mismos entre príncipes y ministros. Estos fines, hay que señalar, que podían ser por intereses personales o bien para fines políticos, donde intervenía propiamente dicha la diplomacia. La corte española, así como sus embajadores y otros cargos en el extranjero, fueron un claro ejemplo de dicho comportamiento. De hecho, dentro de los gastos financiados a los embajadores y virreyes se contaba con los denominados *gastos extraordinarios*, en los que se incluía una suma de dinero para ser gastada en este tipo de regalos, considerados como una parte más de su cargo. Además, el intercambio de dichos obsequios permitía al emisor la exhibición de su riqueza, pudiendo repartirlos en cierto tipo de actos indicados por la diplomacia del tiempo, como podía ser la visita especial de una personalidad o para reforzar tratos políticos acordados. Un ejemplo fueron los regalos que el propio marqués del Carpio recibió desde su llegada a Italia por parte de los miembros de la alta nobleza tanto italiana como española, primero en las diferentes ciudades en las que paró para descansar en su viaje a la embajada romana, como Milán o Florencia, y después en Roma y en Nápoles, en este último lugar ya como virrey. Esta situación ocasionó un mercado interno de obras de arte dentro de las cortes y embajadas, provocando una lucha por las mejores piezas ya que la posesión de las mismas estaba directamente vinculada al prestigio económico, político y social de su dueño. En torno a esta práctica, debido a su importancia y cotidianidad, se escribieron diversos textos que nos informan sobre cómo debía ser y comportarse un embajador ante los regalos diplomáticos y cómo debía hacerlos. Buen ejemplo de este tipo de tratados es el conocido *Relazione secreta delle cose della corte di Spagna*, escrito por el embajador florentino Orazio della Rena en 1605⁷⁵.

Uno de los actos más comunes de la alta nobleza era hacer regalos o donaciones al monarca, con el fin de obtener o mantener básicamente su favor y puesto en la corte o, incluso, promocionarse, asegurar acuerdos u otras ambiciones personales que pudiera tener un grande de la época. Era una práctica habitual, incluida dentro de las numerosas pautas de comportamiento que la nobleza debía tener para con Su Majestad. De esta forma también quedaba reflejada la estructura social de la corte, en la que el monarca se encontraba a la cabeza, seguido de toda su red clientelar de nobles. Ya se mencionó cómo Luis de Haro dejó a su muerte

⁷⁴ MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la...* Op. Cit. p. 175.

⁷⁵ PAZ AGUILÓ, María. “Lujo y religiosidad...” Op. Cit. pp. 49-52; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España...* Op. Cit. pp. 80-82, FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* Op. Cit. p. 143; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia...* Op. Cit. pp. 23-25.

varias obras de arte para Felipe IV y, en el caso concreto del marqués del Carpio, éste siguió los pasos de su padre. Desde sus primeros años en la corte tuvo noción de la importancia de obsequiar al rey no solo por mera diplomacia, sino también para poder promocionar política y socialmente. Gaspar conocía bien los gustos y aficiones personales de Felipe IV, muchos de los cuales compartían, por lo que no le era difícil acertar en regalos como los casi mil códices con los que le agasajó para su biblioteca de El Escorial⁷⁶.

Se sabe que el marqués fue uno de los primeros y más importantes coleccionistas de dibujos de la Edad Moderna. Para hacer esta valoración no sólo se tiene en cuenta el número y calidad de la colección, sino también del uso que hizo de ella. No se limitó a recopilarlos en álbumes como habían hecho sus antecesores y seguían haciendo sus coetáneos, sino que vio en ellos un arma política y propagandística, así como en la mayoría de obras de arte que adquiría. Tras ser condenado y servir en Portugal, el marqués decidió recuperar el favor real. Uno de los medios que empleó fue la publicación escrita de todos los logros políticos y culturales, junto a su retrato. Esta herramienta la continuó usando una vez de vuelta en la corte e, incluso, durante su periodo en Italia. El marqués mandaba estampar, redactar y publicar las mejores obras de su colección y los festejos y otros eventos organizados por él, como una forma de propaganda política preferentemente. Pero también dichos libros eran usados con fines formativos y pedagógicos, sobre todo los de retratos de “grandes” figuras de la corona y corte española, sobre todo fuera de la península. Sin embargo, los retratos que realmente jugaron un papel principal en sus maniobras políticas fueron los suyos propios. Entre ellos se pueden dividir dos modelos: los producidos en la península y los italianos. En Italia el marqués tendió por la experimentación de dicho género, además de diferenciarse entre retratos laudatorios y los “emblemas-retratos”⁷⁷. Esta práctica continuó incluso después de la muerte del marqués del Carpio⁷⁸.

Su residencia madrileña de San Joaquín o los palacios en los que residió como embajador o virrey son otro claro ejemplo del uso que el marqués de Carpio hacía de su colección. La colocación de la misma en las diferentes estancias de la casa no se había dejado a los efectos del azar sino a un calculado método y proyección, en la que cada obra jugaba su papel y cada habitación transmitía un determinado mensaje al público. Una disposición habitual era la colocación de las grandes obras en las habitaciones comunes, los paisajes, bodegones y pinturas florales en las zonas de paso y los retratos, en la biblioteca. De hecho, la biblioteca era

⁷⁶ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 62; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia... Op. Cit.* pp. 23-25.

⁷⁷ Ir al ANEXO 4 para ver uno de los retratos laudatorios más relevantes del marqués del Carpio.

⁷⁸ LOPEZ-FANJUL, María. “Las representaciones de don Gaspar...”, *Op. Cit.* pp. 292-295; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia... Op. Cit.* pp. 28-29.

una de las estancias más importantes pues en ellas se disponían los libros y otras obras artísticas a modo de galería para que pudieran apreciarse en las reuniones intelectuales que solía celebrar la alta nobleza como signo de virtud. En su conjunto, la colección intentaba reflejar el gusto personal de Gaspar, así como la herencia familiar y la influencia de la corte, sobre todo del monarca. No se ha de olvidar tampoco que como último fin se buscaba conseguir que el resto de la nobleza admirase la colección, tanto cualitativa como cuantitativamente, como una muestra más de la riqueza, poder y prestigio de su dueño⁷⁹.

A parte del propio atesoramiento de obras de arte para su colección privada, el marqués empleó ésta también para fines públicos. El marqués del Carpio estuvo vinculado a lo largo de su carrera política a actos culturales y artísticos, ya fuera como Superintendente de los festejos reales, embajador en Roma o como virrey en Nápoles. Esta función era vital en estas décadas pues la monarquía española vivía un periodo de crisis política, social y económica crónica. Ello se acentuó durante el reinado de Carlos II, el cual comenzó con una regencia y continuó con la breve monarquía de un rey frágil y enfermizo, lo que provocaba aún una mayor inseguridad en todos los territorios bajo su corona, sobre todo en términos sucesorios, y hacía todavía más vital el transmitir una imagen e ideas que mejorasen la visión de la monarquía tanto en el ámbito nacional como internacional. En este contexto, el marqués del Carpio tuvo que asumir desde el principio la propaganda de un rey, Felipe IV y después Carlos II, y una monarquía creando, como otros servidores de Su Majestad, un arte de Estado empleando todos los medios visuales disponibles a su alcance, es decir, obras plásticas públicas y los diferentes festejos celebrados a lo largo del año en cada territorio de la Corona. Estas representaciones, de carácter puramente barrocas, eran fundamentales pues se conocía el efecto de convicción que ejercía sobre el público. La ciudad se convertía, por consiguiente, en un escenario en el que se fundían perfectamente los monumentos, como representación del poder absoluto de la monarquía y los valores que ésta quería transmitir; así como los múltiples festejos celebrados en las calles cuyo fin era la ostentación y el atraer al espectador. El empleo de las mismas se hacía indispensable en los territorios extrapeninsulares de la monarquía, sobre todo en Italia, donde se debía implantar la corona española como la mayor autoridad del lugar. Gaspar fue uno de los personajes que, primero como embajador en Roma y luego como virrey en Nápoles, tuvo que hacer frente a esta gran responsabilidad y que, gracias a sus habilidades diplomáticas y personales, obtuvo un reconocido éxito en sus proyectos. Como embajador y virrey, el marqués del Carpio debía recibir y enviar regalos a las diferentes autoridades de la ciudad, así como

⁷⁹ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* *Op. Cit.* p. 90; LOPEZ-FANJUL, María. "Las representaciones de don Gaspar...", *Op. Cit.* p. 295; FRUTOS, Leticia de. "Verdad, Mentira, Prudencia...", *Op. Cit.* p. 650.

organizar diferentes actos que transmitiesen la idea de una monarquía fuerte, capaz de sostener y proteger a todos sus territorios. Era vital que los italianos conocieran a su rey, por lo que uno de los primeros encargos del embajador, y después como virrey, fue la realización de dibujos y escultural de Carlos II, para después mostrarlos al público o colocarlos en los lugares principales de la ciudad⁸⁰. Un ejemplo de dicha pomposidad fueron las carrozas que utilizó para diferentes los actos oficiales que su cargo conllevaba. Las encargó, por ejemplo, para la primera Hacanea de su Excelencia organizada por el marqués del Carpio como embajador en Roma. La Hacanea era una de las mejores oportunidades para hacer gala de la monarquía y su rey, así como de demostrar su estatus político, económico y social pues no se dirigía solo al exclusivo círculo de la corte romana, sino que constaba de una serie de desfiles y celebraciones por las calles de la ciudad, lo que permitía que todo el pueblo presenciara la grandiosidad de quien lo organizaba, es decir, del monarca español, pero también de su embajador. Se tiene constancia de que el marqués encargó ocho carrozas y una librea para el acto. Como ya se ha señalado, las carrozas eran un elemento indispensable en las cabalgatas barrocas al postularse como otra muestra más del prestigio de una persona, quien se las encargaba a los mejores artistas de la época, quienes creaban auténticas obras de arte, sin olvidarse nunca de su función política. En un desfile como el de la Hacanea todo el mundo podría contemplarlas y descifrar el mensaje que enviaban a su paso, lo cual surgió el efecto que el embajador ansiaba, según se puede intuir de declaraciones como las siguientes, realizadas por personajes que presenciaron la Hacanea:

Il sudetto Signore Ambasciatore fece lunedì per la vigilia di San Pietro la sua solenne cavalcata, che fu nobile, e numerosa le carrozze sono riuscite belle, ricche, et molte et la livrea ha riportatto l'aplauso d'una vaghezza non ordinaria [...]»⁸¹.

Otro ejemplo del empleo por parte del marqués de estas magníficas carrozas fue el carnaval de 1686 dedicada al Monte Athos. Sin embargo, como no se puede dejar de señalar la importante función que tuvo el teatro con los mismos fines que ya se ha señalado. Durante los años de su embajada, el marqués continuó organizando obras de teatro, generalmente como parte del programa de festejos preparados para una celebración concreta, como los cumpleaños reales⁸², o por un determinado fin, como la comedia organizada en honor a su sobrina Lorenza de la Cerda, quien estaba casada con un hijo del condestable Colonna, de quien el marqués

⁸⁰ CHENEL PASCUAL, Álvaro. “El arte al servicio del poder y la diplomacia: los retratos escultóricos de Carlos II en Italia” en en Guarnieri Calò Carducci, Luigi (ed). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. VII. Historia. pp. 141-150.

⁸¹ FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 449. Ver ANEXO 5.

⁸² Ver ANEXO 6 sobre las comedias organizadas por el marqués.

quería ganarse su favor. Se sabe incluso que algunas de estas representaciones se hicieron en lengua castellana, como la que se acaba de mencionar o *Fineza contra fineza* de su querido Calderón de la Barca. Este interés por el teatro iba más allá de los fines diplomáticos. Ya se ha mostrado en apartados anteriores el amor que tenía Gaspar por este tipo de espectáculos, cuya mayor evidencia podría ser su empeño en transportar junto a él parte de los decorados y tramoyas realizados durante su embajada a Nápoles. También era importante que la monarquía española enfatizase las creencias y actos religiosos, como máximo defensor y representante de la Iglesia católica, y más en Roma, junto al Papa. Por este motivo el embajador se ocupó entre sus muchas funciones de organizar las fiestas religiosas necesarias, ya fueran de tradición italiana o española⁸³.

En Nápoles, el virrey siguió con sus proyectos de propaganda de la monarquía española, como reflejo del rey en el territorio italiano. Sin embargo, también se encargó de obsequiar al propio monarca, como era la costumbre, para seguir manteniendo su favor pues, como ya se ha dicho, no había perdido la esperanza de poder regresar a la corte madrileña. Lo habitual era el envío de cuadros y diferentes manufacturas italianas, pero durante el reinado de Carlos II, siguiendo las pautas de sus gustos, lo más frecuente era el regalo de objetos provechosos y llamativos. A pesar de todo ello, la actuación y mecenazgo del virrey buscaba siempre unos fines más personales que de servicio a la corona, como llevaba haciendo desde su estancia en Roma, pues el número de regalos a Su Majestad no se puede comparar al de obras de arte que sumó a su propia colección, entre las que destacan las más de 1.200 pinturas que reunió en sus casi diez años en Italia⁸⁴.

3.3.5. Legado artístico

El marqués del Carpio murió de forma inesperada en 1687 cuando aún ejercía como virrey en Nápoles. Hasta esa fecha, la ambición política y por poder que había aprendido de sus ancestros y que le caracterizaba, así como su pasión por el arte, en esa búsqueda de algo nuevo que caracterizaba al espíritu barroco, le condujeron a acumular una de las mayores y mejores

⁸³ LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez...” *Op. Cit.* p. 31; COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles... Op. Cit.* p. 30; FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción...” *Op. Cit.* pp. 2-3; CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco...Op. Cit.* pp. 135-143; MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco...Op. Cit.* p. 506; MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op.Cit.* p. 115; COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia...Op. Cit.* pp. 9-26; FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* pp. 192-245.

⁸⁴ COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles... Op. Cit.*, p. 31; FRUTOS, Leticia de. “¿Carlos II en clave italiana? ...”, *Op. Cit.* pp. 88-79

colecciones de arte del Siglo de Oro español. Ello lo encumbró como una figura esencial en la Historia del Arte del siglo XVII en España e, incluso, en Italia.

Se tiene constancia de que Gaspar fue capaz de reunir más de tres mil obras de arte a lo largo de su vida, de las cuales parte vinculó al patrimonio familia, como así lo hizo antes su padre, Luis de Haro, y el resto quedó repartido entre sus herederos, cuya mayor parte quedó en manos de su única hija, Catalina⁸⁵. Sin embargo, esta ingente colección no sólo se dispersó tras su muerte por las razones ya mencionadas, sino que muchas de las obras fueron sacadas de Nápoles ilegalmente por parte de algunos miembros de su familia, y otras tuvieron que ser puestas a la venta por su mujer e hija para poder saldar las deudas que el marqués del Carpio había adquirido en vida. Esta venta se hizo a través de dos almonedas, de las cuales la primera se realizó en Nápoles en 1688, con piezas que habían sido transportadas desde España para que lo acompañasen en su estancia en Italia, además de las que había comprado allí. Pero antes de abrir la almoneda, la viuda, Teresa Enríquez de Cabrera, mandó separar las obras de mayor valor para enviarlas a Madrid y que permanecieran en la colección familiar. La segunda almoneda se organizó en 1690 en su residencia de San Joaquín de Madrid, con las obras que se habían quedado allí en 1677 y las que había ido enviando desde Italia debido a las perspectivas de regresar a España en un futuro. La almoneda era, de hecho, el método más eficaz y recurrente para sacar a la venta una colección desde el siglo XVI, así como el mejor lugar donde buscar nuevas obras de arte para ampliar una colección. Como bien la definió Cano de Gardoqui, una almoneda es un:

[...] procedimiento económico que somete a venta pública, tras el fallecimiento de su propietario, objetos de toda índole, pero también piezas puramente artísticas, previamente tasadas al objeto de saldar las deudas contraídas o para la partición de bienes. Suelen ser de pequeñas colecciones de las clases medias, solo ocasionalmente tienen lugar almonedas que arrojan grandes valores artísticos y suscitan interés de renombrados coleccionistas.

Ese último y excepcional caso que se menciona sucedió cuando se anunció la almoneda del marqués del Carpio, cuya colección era la envidia de la mayoría de los grandes coleccionistas de arte de la época no sólo nacionales, sino también internacionales. Las piezas más valoradas de su colección eran las de pintura, de las cuales se contabilizaron hasta 1.800 obras, terminando muchas de ellas en las almonedas ya citadas. El problema fundamental que

⁸⁵ FRUTOS, Leticia de. "Tintoretto en las colecciones ...". *Op. Cit.* p. 210; HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...* *Op. Cit.* p. 196; FRUTOS, Leticia de. "Verdad, Mentira, Prudencia...", *Op. Cit.* p. 647; FRUTOS SASTRE, Leticia de. "Galerías de ficción...". *Op. Cit.* p.18.

se produjo al organizar dichas almonedas fue la tasación de las obras, especialmente en el caso de la almoneda napolitana, que se dejó en manos de artistas romanos, quienes les fijaron precios muy elevados. En un principio esto era favorable para la familia del marqués del Carpio, sin embargo, las obras no se vendieron tan fácilmente, tal vez debido a esos altos precios. Ello hizo que esas obras de arte terminaran siendo malvendidas o entregárselas directamente como moneda a los acreedores. Por otro lado, en España se produjo el caso contrario. Las obras enviadas a la almoneda madrileña se tasaron como copias, por lo que obtuvieron una baja cotización y lo mismo les sucedió a las piezas de artistas modernos, pues se valoraba más a los antiguos⁸⁶.

⁸⁶ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...Op. Cit.* pp. 130-159; PITA ANDRADE, José Manuel. “Los cuadros de Velázquez y Mazo...”, *Op. Cit.* p. 224; MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la... Op.Cit.* pp. 175-185; FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción...”. *Op. Cit.* pp. 19-20.

4. CONCLUSIONES

A través de estas páginas se ha descrito a un noble del siglo XVII, a un perspicaz diplomático y a un erudito de las artes. Gaspar de Haro y Guzmán debe ser estudiado desde esas tres perspectivas para poder llegar a entender su compleja personalidad y su trayectoria profesional y como coleccionista y mecenas.

El marqués fue un noble perteneciente a uno de los linajes nobiliarios más importantes de la época. Compartía ascendencia con el conde-duque de Olivares y, como su padre, supo mantener su prestigio y relevancia en la corte después de la caída de aquel. Hijo de Luis de Haro, valido de Felipe IV, Luis de Haro, consiguió hacerse un hueco en la corte desde temprana edad, primero ayudado por su padre y después gracias a sus dotes como político, lo que se relaciona con su segunda característica. Sus maneras diplomáticas, perspicaces e inteligentes, fueron imprescindibles para llegar a ser no sólo un grande de España sino también para ocupar los dos cargos diplomáticos más relevantes fuera del territorio peninsular: embajador en la Santa Sede y virrey de Nápoles. Sin embargo, es necesario contar también con la imagen de Gaspar como erudito de las artes. En primer lugar, a nivel diplomático, pues supo utilizar el mecenazgo y coleccionismo como una eficaz herramienta dentro del juego político de la corte, ya fuera la madrileña, la romana o la napolitana. Los regalos diplomáticos al rey u otros políticos, las fiestas y cabalgatas en honor de la monarquía o de alguno de sus miembros, las obras públicas en nombre de la corona o hasta el patronazgo de un determinado artista, como Carlo Maratta, eran acciones calculadas por el marqués en busca del beneficio de la Monarquía Hispánica, así como el suyo propio para aumentar en la escala de poder y manifestar su propio prestigio. Su actitud y sus dotes personales adquirieron mayor relevancia cuando se trasladó a Italia, donde no sólo era un servidor de Su Majestad, sino su representante e imagen.

En segundo lugar, se encontraría el nivel más personal del coleccionismo y patronazgo artístico de Gaspar. Como se ha reflejado a lo largo del trabajo, su interés por el arte y las fiestas traspasaba las fronteras de la diplomacia. El marqués fue un hombre instruido, conocedor de las tendencias artísticas y con gran interés por cada uno de los procesos artísticos que se requerían en la realización tanto de una obra de arte como de una celebración, cabalgata u obra de teatro. Los festejos y todos los acontecimientos artísticos que ellos implicaban no sólo reflejan la imagen de un noble amante de la vida ociosa y, en ocasiones, vacua de la corte, como era habitual entre los de su condición e, incluso, en el rey Felipe IV. Las fiestas que organizó Gaspar como Superintendente, embajador o virrey representan asimismo a un apasionado por el teatro, la danza, la música o el arte de las tramoyas, manifestando un gran interés por estas

actividades culturales y festivas y controlando todo lo que conllevaba preparar actos de tal calibre y relacionándose en primera persona con los artistas que intervenían. Por otra parte, en cuanto a las obras de arte que conformaron su colección, de las cuáles sólo 1800 eran pinturas, puede afirmarse que más de la mitad fueron fruto de su coleccionismo y mecenazgo personal. Gaspar tenía un gran ojo crítico, lo que le llevó a interesarse por artistas como Velázquez o Bernini, a perseguir, por ejemplo, la *maniera* veneciana del siglo XVI o a comprar y encargar álbumes de dibujos. Este último hecho es una importante muestra de ese talante erudito del marqués, pues sólo los verdaderos conocedores del arte y aquellos realmente interesados por el proceso creativo eran capaces de valorar los dibujos-que están íntimamente relacionados con el proceso creativo- y los grabados.

Tras estas últimas reflexiones sobre Gaspar de Haro, se merece afirmar que fue uno de los diplomáticos españoles más inteligentes de la segunda mitad del siglo XVII, así como uno de los más eruditos coleccionistas del arte. Su colección puede catalogarse como una de las más cuantiosas y valiosas que se conocen de dicho periodo, pues muy pocos estaban al alcance de poder reunir semejantes obras de arte, no sólo en la monarquía española sino también en el resto de cortes europeas.

5. ANEXOS

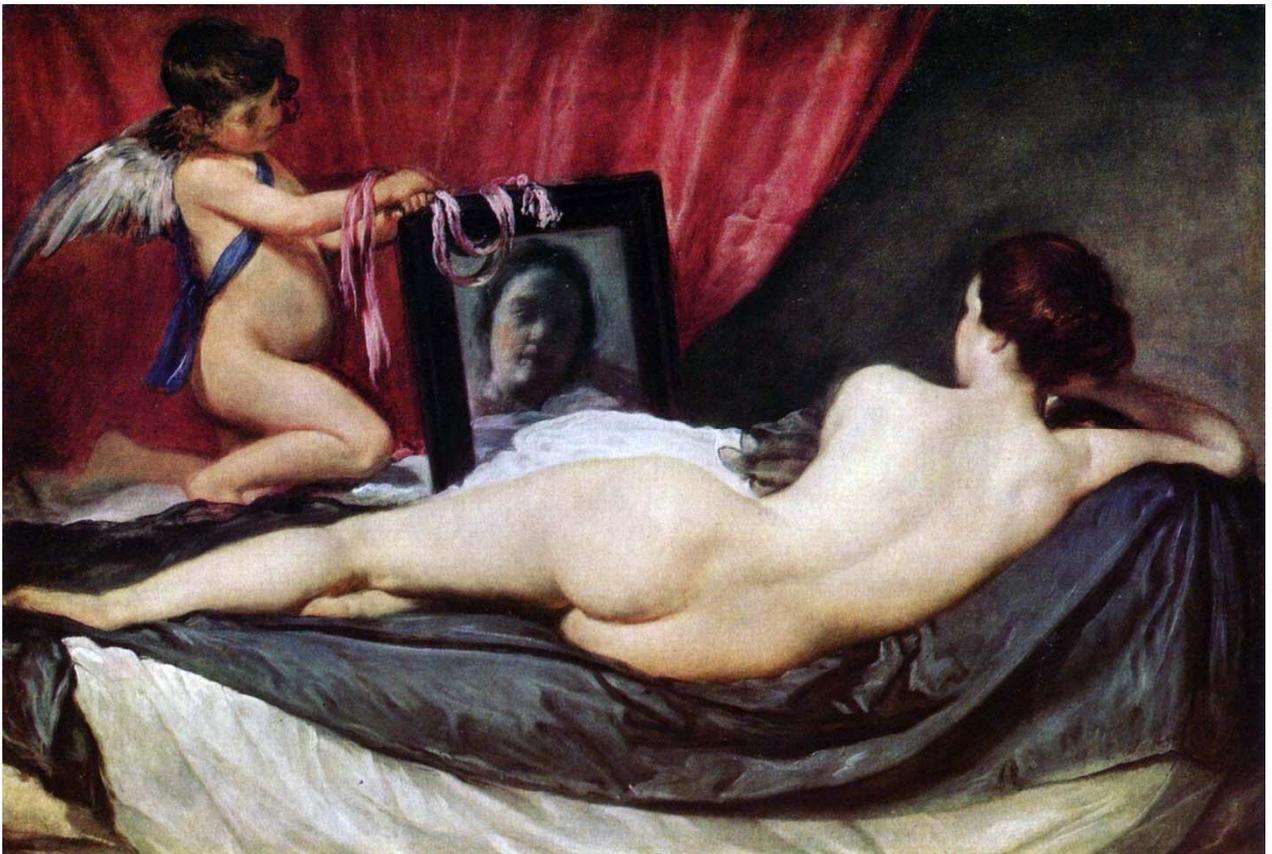
ANEXO 1: pintura *La isla de los Faisanes* de Laumosnier (museo de Tesse, Le Mans, Francia). Representa la firma de la paz de los Pirineos entre Luis XIV y Felipe IV, a quienes se puede diferenciar en el centro del cuadro. Otro personaje relevante en el presente trabajo es el valido del rey, Luis Méndez de Haro y Guzmán, padre de Gaspar de Haro, quien se sitúa detrás



de Felipe IV.

Fuente: <https://www.articonografia.com/2010/12/la-paz-de-los-pirineos.html> (consultado el 8 de agosto de 2018).

ANEXO 2: Venus en el espejo de Diego Velázquez realizada en 1648 (National Gallery, Londres). Una de las obras más representativas del marqués no sólo por su virtuosismo, sino también por representar un desnudo femenino dentro de un tema profano. Representa tanto el elevado estatus del noble, a quien se le permite tener una obra de esta clase, como su personalidad, pues era una gran amante de las mujeres. No hay que olvidar tampoco las preferencias artísticas de Gaspar, entre las cuales estaba la pintura italianizante con influencia de la escuela veneciana del *Cinquecento*, en cuyo caso este cuadro es un gran exponente.

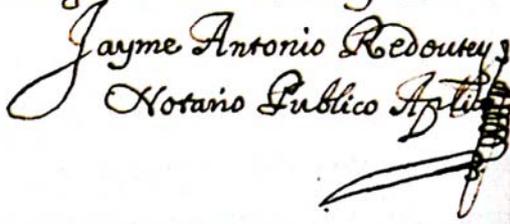


Fuente: <https://sites.google.com/site/classicisendae/referents-1/imagen-ii-venus-y-el-espejo-de-diego-velazquez> (consultado el 4 de septiembre de 2018)

ANEXO 3: Lista de envíos de obras de la colección del VII marqués del Carpio desde Italia a España, la cual se encuentra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

Nicolas Ludino de palm. 4. y 3. poco mas ó, ³¹ mens.
Otro cuadro con el Num.º 33. de Santa Madalena
que lleva à los pies de christo de mano de cesar
Crebbia de palm. 5. y 4.
Otro cuadro con el n.º 120. de tres Retratos en
una tela bislarga de hombres de mano de Do:
=mingo Tintoretto de palm. 5. y 2.
Otro cuadro redondo de San Francisco Xavier con
muchas figuras de mano del Borgonion Jesuita.
sin Num.º
N.º 6. Q. Una caja embalada dentro de la qual
van los cuadros, y Pinturas siguientes
Tres cuadros, dos de Historias de mano de luca.
Jordan, y el Otro San Sebastian de palm. 12
sin Num.º

Y assi se acabo dha Embarcacion en Napoles.
en el dho vaxel à 16. Henero 1687. en presen:
=cia de Pedrigos, y ante mi el Infrascripto Notari
como consta mas largamente por la carta, e In:
=ventario de dha embarcacion, y por los delas demas
embarcaciones antecedentes, que todos estan en
mis manos originalmente, à los quales me refiero
y por la verdad lo firmo dho dia, mes, y año.

Jayme Antonio Redoutey,
Notario Publico 

Fuente: FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama...* Op. Cit. p. 532.

ANEXO 4: Retrato de don Gaspar de Haro y Guzmán de 1683 realizado por Philip Schor, Giuseppe Pinacci y Jacques Blondeau. Aguafuerte. Biblioteca Nacional de España.



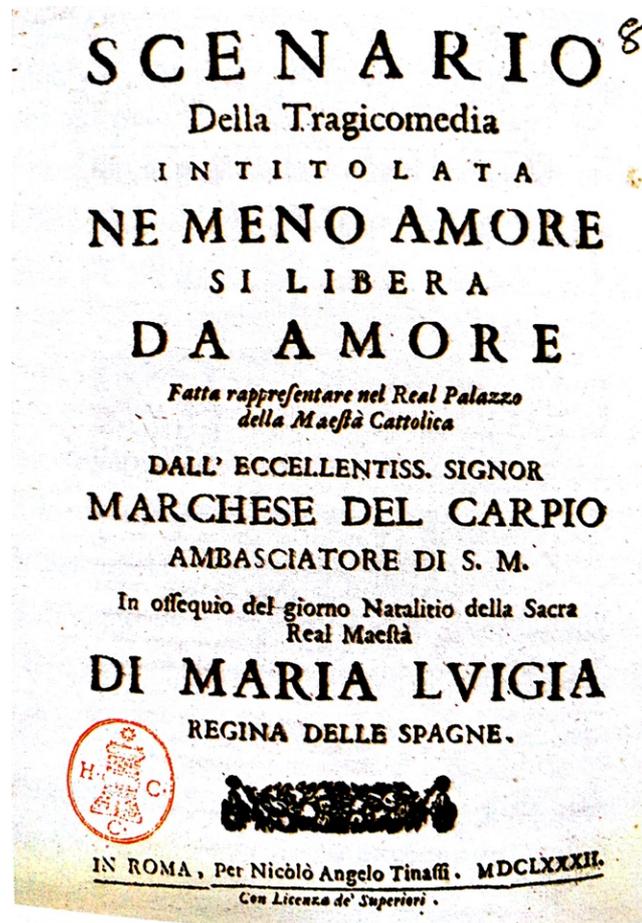
Fuente: LOPEZ-FANJUL, María. "Las representaciones de don Gaspar...", *Op. Cit.* p. 298.

ANEXO 5: Dibujo del diseño de la segunda carroza del cortejo para la presentación de la Hacanea atribuida a Filippo Schor, realizada por el embajador, el marqués del Carpio, en 1677.



Fuente: FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 198.

ANEXO 6: Frontispicio de la tragicomedia *Ne meno amore si libera da amore*, organizada por el marqués del Carpio en Roma en 1682 con motivo del cumpleaños de la reina María Luisa de Orleans.



Fuente: FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama... Op. Cit.* p. 246.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERA ROS, José Carlos. “Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII y más noticias al respecto”. *IMAFRONTA*, 12 (1998). Pp. 97-112.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano. “El barrio de la embajada de España en Roma en la segunda mitad del siglo XVII”. *HISPANIA*, vol. LXVII, 227 (2007), pp. 993-1024.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España en Roma durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.
- CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2001.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner, 1979.
- CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués de Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”. *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004), pp. 193-212.
- CHECA CREMADES, Fernando. *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior [etc.], 2003.
- CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1982.
- CHENEL PASCUAL, Álvaro. “El arte al servicio del poder y la diplomacia: los retratos escultóricos de Carlos II en Italia” en en Guarnieri Calò Carducci, Luigi (ed). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. VII. Historia, pp. 140-153.
- COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003.
- COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales”. *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 145-182.

- FRUTOS SASTRE, Leticia de. “Galerías de ficción. Mercado de arte y de prestigio entre dos príncipes: el VII Marqués del Carpio y el Condestable Colonna”. *Tiempos Modernos*, 14 (2006/2), pp. 1-20.
- FRUTOS, Leticia de. “¿Carlos II en clave italiana? Fundamentación del gusto durante el último Austria (1675-1700)” en *El siglo de Caravaggio. Obras del Seicento en las colecciones reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2016, pp. 66-85.
- FRUTOS, Leticia de. “Tintoretto en las colecciones del marqués del Carpio y del Almirante de Castilla”. *Actas del Congreso Internacional de Jacopo Tintoretto*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 209-219.
- FRUTOS, Leticia de. “Verdad, Mentira, Prudencia y Envidia: cuatro alegorías para el marqués del Carpio en las colecciones reales” en ANSELMINI, Alessandra (dir.). *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte e diplomazia e politica*. Roma: Gangemi editori, 2015, pp. 637-655.
- FRUTOS, Leticia de. *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro; MORA CAÑADA, Adela. “Las fiestas populares en España. Siglos XVI-XVIII” en *Il tempo libero. Economiae Societate. Secc. XIII-XVIII* (Congreso). Florencia: Le Monier, 1995, pp. 257-270.
- GARCÍA PRIETO, Elisa. “El Museo Imperial. Colecciones e inventarios en tiempos de Carlos V y Felipe II”. *Cuadernos de Historia*, 36 (2011), pp. 228-231.
- HASKELL, Francis. *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984.
- LOPEZ TORRIJOS, Rosa. “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche” en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: CSIC, 1991, pp. 27-36.
- LOPEZ-FANJUL, María. “Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas”. *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVI, 344 (2013), pp. 291-310.
- MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.
- MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.
- MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.

- MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1985.
- PAZ AGUILÓ, María. “Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII” en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia; RINCÓN GRARCÍA, Wilfredo (coord.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 49-62.
- PITA ANDRADE, José Manuel.” Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el Séptimo Marqués del Carpio”. *Archivo español de arte*, vol.25, 99 (1952), pp. 223-236.
- RUIZ, Nacho. *La obra de arte como objeto de intercambio*. Guatemala: Centro Cultural de España en Guatemala, 2011.
- SAINZ, Luis Ignacio. “La isla de los Faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV. Reflexiones sobre las representaciones políticas”. *Nueva época*, 51 (2006), 147-169.
- VAREY, John Earl. “Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169.1 (1972), pp. 407-422.
- VECCHI, Pierluigi; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte*. Vol.2. Milán: Bompiani, 2016.
- RAE.es
- Garzantilinguistica.it
- Fundacionmedinaceli.org