

Temas de Historia del Arte

Escenarios, contextos y relatos

Álvaro Notario Sánchez
(coord.)



TEMAS DE HISTORIA DEL ARTE: **Escenarios, contextos y relatos**

Álvaro Notario Sánchez

(Coordinador)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2024

TEMAS DE HISTORIA DEL ARTE: ESCENARIOS, CONTEXTOS Y RELATOS

- © de los textos: sus autores, 2024.
- © de las imágenes: sus autores, 2024
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.
Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 49.



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

DOI: https://doi.org/10.18239/jornadas_2024.49.00
ISBN: 978-84-9044-074-2
ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)
ISSN: 2697-049X (Colección Jornadas y congresos)

COMITÉ CIENTÍFICO:

Dr. Juan Agustín Mancebo Roca (UCLM. Campus de Albacete)
Dr. Julián Díaz Sánchez (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Elena Sainz Magaña (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. M.^a Josefa Cuesta García de Leonardo (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Alicia Díez de Baldeón García (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dr. Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Sonia Morales Cano (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Isabel Rodrigo Villena (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dr. Álvaro Notario Sánchez (UCLM. Campus de Ciudad Real)

Este original fue sometido al proceso de selección del Comité Editorial del sello Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha que valoró positivamente su publicación. La evaluación por pares ciegos ha sido competencia del comité científico del I Encuentro UCLM de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte. Este libro está publicado en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA, handle: <https://hdl.handle.net/10578/36732>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Composición: Compobell, S.L.
Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

ÍNDICE

INVESTIGAR, REFLEXIONAR Y DEBATIR EN TORNO A UNA NUEVA HISTORIA DEL ARTE <i>Álvaro Notario Sánchez</i>	9
LA GRAN DIVISIÓN. INDUSTRIAL CULTURAL, ARTE E HISTORIA DEL ARTE <i>Julián Díaz Sánchez</i>	15
MIRADAS DESDE LA COLECCIÓN	
LA COLECCIÓN LUDOVISI Y SU LLEGADA A ESPAÑA <i>Jaime Alonso Lorenzo</i>	23
<i>EL FAUNO DE MÁRMOL</i> DE NATHANIEL HAWTHORNE Y EL DEBATE DEL NEOCLASICISMO Y EL ROMANTICISMO: UNA GUÍA DE VIAJE POR LA ROMA DECIMONÓNICA <i>Noelia Esparcia Blanco</i>	33
<i>THE BIRDS OF AMERICA</i> , UNA OBRA ARTÍSTICA Y CIENTÍFICA DE JOHN JAMES AUDUBON <i>Sheila Arroyo Rodríguez-Peral</i>	41
UN EMBAJADOR DEL ARTE MEXICANO EN MADRID: EL ESCULTOR GUILLERMO RUÍZ REYES <i>Víctor Guerrero Serrano</i>	49
TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA EXPOSICIÓN	
ANTECEDENTES PARA UN ARTE COMPROMETIDO: RELECTURAS DEL DISCURSO ARTÍSTICO DESDE EL ESPACIO DE LO POLÍTICO. PICASSO, ESPAÑA Y LA CRÍTICA DE PREGUERRA (1920'-1930') <i>Beatriz Martínez López</i>	61

PICASSO POR PICASSO: EL ARTISTA-CURADOR COMO PRECEDENTE DE LA CURADURÍA CONTEMPORÁNEA <i>Bárbara Bayarri Viñas</i>	71
FENOMENOLOGÍA PERCEPTIVA DE LA EXPOSICIÓN A TRAVÉS DE «EXPOSICIÓN» DE ANTONI MUNTADAS <i>María del Carmen Caballé Tutosaus</i>	79
LA SINGULARIDAD DE LA MULTIPLICIDAD: CONSERVACIÓN, CATALOGACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LA COLECCIÓN DE MATRICES DE FOTOGRAFADO DEL MUSEO GREGORIO PRIETO <i>Blanca Santos Parra</i>	89

ARTE Y ESPECTÁCULO

LUCES PARA CELEBRAR EL AMOR DE UNA REINA: ILUMINACIONES PÚBLICAS Y FUEGOS DE ARTIFICIO EN LA DOBLE BODA DE ISABEL II Y LUISA FERNANDA <i>Marcos Narro Asensio</i>	97
PROMOCIONAR E INSTRUIR. LA <i>REVISTA KODAK</i> PARA FOTÓGRAFOS AFICIONADOS* <i>Víctor Iniesta Sepúlveda</i>	113
CAMPO A TRAVÉS. REPRESENTACIONES EN LOS LÍMITES DE LA PANTALLA <i>María Sánchez Berenguer y Rubén Serna</i>	123
ESTRATEGIAS PARA LA CREACIÓN DE FICCIONES EN LA PRO- DUCCIÓN AUDIOVISUAL Y PERFORMATIVA DE MARÍA ALCAIDE <i>Manuel Zapata Vázquez</i>	133
REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LOS FENÓMENOS DE CIRCO Y ALTERACIONES DE LA MIRADA <i>Mónica Sánchez Tierraseca</i>	143

VISIONES DEL PATRIMONIO

REDESCUBRIR LAS JOYAS: LOS MUSEOS Y SU IMPLICACIÓN <i>Isabel Escalera Fernández</i>	153
LA IDENTIDAD PATRIMONIAL DE LAS CIUDADES HISTÓRICAS: ROMANTICISMO, VIAJES Y PROTECCIÓN MONUMENTAL <i>Ángela Laguna Bolívar</i>	159
LA PIEL DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL <i>Diego Clemente Espinosa</i>	171

DE RECEPTOR PASIVO A PROTAGONISTA DE LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS. EL GIRO HACIA EL VISITANTE EN EL MUSEO <i>Irene Pérez López</i>	179
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

CUESTIONES DE ARTE RELIGIOSO

EL PANTEÓN DE LOS DUQUES DE ALBURQUERQUE EN EL CON- VENTO DE SAN FRANCISCO DE CUÉLLAR (SEGOVIA): UNA VISIÓN GLOBAL <i>Guiomar Antorán Pilar</i>	189
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ARQUITECTURA RELIGIOSA TARDOGÓTICA EN CUENCA EN EL TRÁNSITO A LA EDAD MODERNA. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA SU ESTUDIO* <i>Bárbara López Sotos</i>	199
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

LA JUNTA DIOCESANA DE CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE TEMPLOS EN LA ACTUAL PROVINCIA DE CUENCA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DE INVESTIGACIÓN <i>Luna Moyano Fernández</i>	209
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ASUNTOS DE GÉNERO

HISTORIOGRAFÍA DEL PATRONAZGO Y EL COLECCIONISMO FEMENINO EN LA CASTILLA BAJOMEDIEVAL: FORTUNA CRÍTICA, HISTORIADORES Y NUEVAS PERSPECTIVAS <i>Carmen Poblete Trichilet</i>	219
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS MUJERES: BREVE RECORRIDO POR LA FORTUNA HISTÓRICA DE LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII <i>Alba Gómez de Zamora Sanz</i>	227
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

EL CAFÉ COMO PARADIGMA: LOS ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN DE LAS ARTISTAS EN VANGUARDIA EN ESPAÑA <i>David Solórzano Pinilla</i>	235
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

LA COLECCIÓN LUDOVISI Y SU LLEGADA A ESPAÑA

Jaime Alonso Lorenzo

Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-6282-3617>

RESUMEN

El ascenso al solio pontificio de Alessandro Ludovisi bajo el nombre de Gregorio XV (1621-1623), permitió a su familia alcanzar sus máximas cotas de prestigio y poder. Ludovico Ludovisi, sobrino del papa y cardenal en Roma, aprovechó la situación para atesorar una imponente colección de escultura antigua y pintura contemporánea que convirtió su pinacoteca en una de las más importantes de la Europa del siglo XVII. Los inventarios realizados de la villa familiar dan buena cuenta de esta magnífica colección en la que se encontraban obras de artistas de la talla de Rafael o Tiziano. Tras la muerte del cardenal, la colección fue administrada por su hermano, Niccolò Ludovisi, que ocupaba cargos destacados en la administración de Felipe IV. Consciente del interés del monarca español por la pintura, Niccolò utilizó las obras de arte para obtener el reconocimiento regio a través de cargos y títulos, tales como los virreinos de Cerdeña y Aragón, o el ser nombrado caballero de la orden del Toisón de Oro. De este modo, obras de primer nivel de la pintura italiana pasaron a formar parte de las colecciones reales españolas.

Palabras clave: Colecciones reales españolas, Ludovisi, Gregorio XV, Felipe IV, coleccionismo artístico, s. XVII.

ABSTRACT

The rise to the Papacy of Alessandro Ludovisi, as Gregory XV (1621-1623) brought to the Ludovisi family its maximum levels of prestige and power. Ludovico Ludovisi, the cardinal-nephew, established the situation to hoard and impressive collection of ancient sculpture and contemporary painting that made his art gallery one of the richest in Europe. The inventories carried out of his villa give a good account of this magnificent collection in which there were works by artists such as Raphael or Titian. After the cardinal's death, the collection was managed by his brother, Niccolò Ludovisi, who held prominent posts in the Spanish administration. Aware of the Philip IV interest in painting, Niccolò employed his masterpieces to gain recognition through positions and titles awarded by the king, such as the Viceroyalties of Sardinia and Aragon, or honoured as member of the Order of the Golden Fleece. In this way many masterpieces of Italian painting became part of the Spanish royal collections.

Key words: Spanish Royal Collections, Ludovisi, Gregory XV, Philip IV, art collections, Seventeenth Century.

La colección Ludovisi fue una de las cuatro mayores colecciones romanas del siglo XVII. Su principal impulsor, Ludovico Ludovisi, se vio favorecido gracias a su posición privilegiada como arzobispo de Bolonia y cardenal en Roma desde 1621, cuando lo fue nombrado por su tío, el papa Gregorio XV. Si bien es cierto que tanto la actividad coleccionista de Ludovico como su promoción de las artes aún no ha sido analizada con detenimiento, en este trabajo no pretendemos aportar nuevos descubrimientos. La intención de las siguientes páginas es dar a conocer el devenir de algunas obras de arte que conformaron una de las colecciones más importantes de arte de la Edad Moderna, así como el motivo por el que muchas de ellas cuelgan hoy en los muros de museos españoles.

En este sentido, debemos destacar la obra de García Cueto como referencia para el estudio de las relaciones artísticas entre España y Bolonia en el siglo XVII, lugar de origen de la familia.¹ Sin embargo, la mejor aproximación que se ha hecho a este tema hasta la fecha ha sido la llevada a cabo por López Conde, centrada en el intercambio de presentes artísticos entre el príncipe Niccolò Ludovisi y Felipe IV.² Por otro lado, para este trabajo, ha sido de particular utilidad la publicación de los inventarios realizados en 1623³ y 1633⁴ de la pinacoteca de los Ludovisi, ya que nos han permitido conocer su contenido y evolución de un modo detallado.

1. SOBRE LOS ORÍGENES DE LA COLECCIÓN

La familia Ludovisi era una de las grandes familias nobiliarias de Bolonia. Nacida en el siglo XV y desaparecida durante la primera mitad del XVIII, experimentó su mayor esplendor entre 1621 y 1623, cuando uno de sus miembros, Alessandro Ludovisi, fue nombrado Papa bajo el nombre de Gregorio XV.



Imagen 1. *Ottavio Leoni, Retrato del cardenal Ludovisi, 1621.*



Imagen 2. *Domenichino, Retrato del Papa Gregorio XV y Ludovico Ludovisi, ca. 1621.*

1. García Cueto, D. (2006), pp. 19, 160 y ss.
2. López Conde, R. (2019).
3. Wood, C. H. (1992).
4. Garas, K. (1967a), (1997b).

El pontificado de Gregorio XV fue breve, pero supuso el impulso definitivo para elevar a la dinastía Ludovisi a la altura de otras grandes familias afincadas en Roma como fueron los Borghese, los Medici o los Farnese. Algunos miembros de esta familia aprovecharon su situación privilegiada para asentarse en los círculos artísticos y coleccionistas de la capital de los Estados Pontificios. Fue el caso de Ludovico Ludovisi, quien haciendo valer su posición de poder e influencia como cardenal nepote, reunió una magnífica colección de estatuaria clásica y pintura contemporánea. Asimismo, fue también un gran promotor de las artes y puso en práctica una amplia actividad como mecenas de grandes pintores del momento y, en particular, del *seicento* boloñés. Como ejemplo de esta práctica, podemos mencionar el retrato en solitario del cardenal hecho por Ottavio Leoni en 1621, o el que le presenta junto a su tío, que fue realizado por el boloñés Domenico Zampieri, conocido como *il Domenichino*.

La colección Ludovisi se encontraba en la espléndida villa familiar de Roma. La villa, que había sido adquirida por el propio el cardenal Ludovisi, impulsor asimismo de la colección, se ubicaba en unos terrenos entre Porta Pinciana y Porta Salaria, y había sido construida, al menos en parte, sobre el terreno que en el s. I a. C. ocuparon los famosos jardines de Salustio. Esta circunstancia resultó determinante para la configuración de la colección Ludovisi, ya que fue gracias a ello que durante la construcción de la nueva villa se encontraron valiosísimas esculturas clásicas que dieron pie a la colección de estatuaria. Entre estas piezas, destacan algunas tan notorias como el Gálata moribundo y otras que, de hecho, son conocidas con el apellido de la familia, como el Gálata Ludovisi o el Trono Ludovisi.



Imagen 3. *Gio. Batt. Falda, Vista de los jardines de la villa Ludovisi, ant. 1695.*

En lo que a la villa se refiere, estaba compuesta por varios edificios de cuya decoración se encargaron artistas como Domenichino, Zuccari, Paul Bril, Guercino o el propio Caravaggio,⁵ así como por un entorno ajardinado en cuyo diseño intervinieron artistas, arquitectos y eruditos

5. El único fresco conocido de Caravaggio se encuentra precisamente en uno de los edificios que en el siglo XVII formaron parte de esta villa, conocido popularmente como el Casino dell'Aurora en alusión a otro de sus frescos, atribuido en esta ocasión por Guercino.

como Maderno, Domenichino o Agucchi.⁶ A partir de 1621, el cardenal Ludovisi reunió en este lugar una gran cantidad de esculturas antiguas y pinturas modernas entre las que encontramos obras de Tiziano, Veronese, los Carracci y, particularmente, los mejores maestros del siglo XVI boloñés y veneciano.⁷ Y es que una de las características de la pinacoteca reunida por el cardenal, fue la promoción y el interés por la pintura boloñesa, con la que compartía origen la familia. Así, además de los Carracci, también encontramos a obras de artistas de esta escuela como del ya citado Domenichino, Guercino, Francesco Albani, o Lavinia y Prospero Fontana, aunque ninguno de ellos estuvo tan bien representado en la colección como *il Divino* Guido Reni.⁸

La colección Ludovisi pronto despertó el interés –y en parte el recelo– de los grandes coleccionistas a nivel europeo; un interés que fue en aumento a medida que se presentaban oportunidades para hacerse con ella, o al menos con alguna de sus piezas. A pesar de ello, la colección Ludovisi resistió en términos artísticos a la muerte de Gregorio XV en 1623 y, de hecho, se continuó incrementando el número de piezas hasta 1632, año de la muerte del cardenal. El primer intento por hacerse con la colección tras la muerte del cardenal lo llevó a cabo Carlos I de Inglaterra, aunque aparentemente no llegó a materializarse en ninguna operación. Asimismo, el rey francés Luis XIII, con la mediación de Richelieu y Mazzarino mostró un decidido interés por adquirir parte de la colección e incluso, si se hubiesen dado las circunstancias adecuadas, toda la villa Ludovisi.⁹ Sin embargo, como veremos a continuación, fue la diplomacia artística de Felipe IV para con la familia Ludovisi la que mejor resultado dio en lo que a la adquisición de pinturas se refiere.

2. LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE NICCOLÒ LUDOVISI

La tradición política de la familia Ludovisi había mostrado siempre una decidida inclinación hacia los intereses españoles. Antes de ser elegido papa, Alessandro Ludovisi ya se había ofrecido a Felipe III como reconocimiento a su labor en pro de la defensa de la fe católica. Asimismo, el apoyo español resultó igualmente determinante para que Ludovisi alcanzase el papado y, de igual manera, durante todo el siglo XVII las relaciones entre los Ludovisi y la monarquía española fueron de ayuda y servicio mutuo.¹⁰ De este modo, Niccolò Ludovisi, hermano de Ludovico y heredero de la villa y la colección del cardenal nepote, ocupó a lo largo de su vida importantes cargos en el entramado administrativo de Felipe IV, amén de otros destacados nombramientos para los que contó con el refrendo del monarca español, tales como príncipe de Salerno y de Venosa, duque de Zagarolo y duque de Fiano. Más allá de las relaciones políticas mantenidas con la corte y la administración de Felipe IV, Niccolò Ludovisi tiene, por méritos propios, un lugar destacado como uno de los grandes donantes de obras de arte para las empresas artísticas regias de aquel siglo.¹¹

No nos detendremos en el análisis individualizado de cada una de las obras que desde 1633 salieron de la pinacoteca de Niccolò Ludovisi con destino a las colecciones reales españolas, pero sí comentaremos las circunstancias que rodearon a los diferentes envíos en los que estas pinturas llegaron a nuestro país. Con lo que se conoce hasta la fecha, se pueden identificar hasta

6. Del Monte, M. (2011).

7. Le Pas de Sécheval, A. (1991), p. 70.

8. Atendiendo a la información recogida en los inventarios, cerca de 60 obras de las aproximadamente 300 que conformaban la colección en 1623 eran de la escuela boloñesa. En 1633, por su parte, eran ya 83 las obras de esta escuela.

9. Le Pas de Sécheval, A. (1991).

10. García Cueto, D. (2006), p. 17.

11. La principal empresa artística del rey español era, por entonces, la decoración del palacio del Buen Retiro, a donde estuvo destinada una buena parte de las obras regaladas por el príncipe Ludovisi.

cuatro envíos mediante los cuales Niccolò Ludovisi hacía entrega al monarca de algunas de las mejores pinturas de su colección. Envíos que, por otro lado, casi siempre estuvieron ligados al proceso de nombramiento o ratificación de los cargos a los que el príncipe optó a lo largo de su vida.



Imagen 4. Tiziano, *La bacanal de los andrios*, 1523-1526.



Imagen 5. Correggio, *Noli me tangere*.
ca. 1525.

López Conde identifica un primer envío de pinturas de Niccolò Ludovisi al conde de Monterrey para que este, a su vez, las hiciera llegar al rey. El envío lo componían dos obras de Tiziano: la *Ofrenda a Venus* y la *Bacanal de los andrios* (Museo del Prado).¹² Un segundo lote de pinturas, esta vez más numeroso, llegó a España en 1644 a través de la intervención del duque Medina de las Torres, a la sazón virrey de Nápoles. Lo comprendieron el *Noli me tangere* de Correggio, la *Sagrada Familia del Roble*, diseñada por Rafael, pero ultimada y retocada por Giulio Romano (ambos en el Museo del Prado);¹³ la *Madonna Aldobrandini* de Tiziano (National Gallery de Londres), la *Madonna del Passeggio* de Rafael (National Gallery de Escocia) y dos obras no identificadas que fueron una *Presentación en el templo* de Veronese y una *Venus dormida* de Tiziano. Estos dos primeros envíos, que trajeron a España algunas de las obras más importantes que conforman las colecciones de nuestro país en la actualidad, estuvieron vinculados a la investidura de Niccolò Ludovisi como príncipe del Piombino, conseguida en 1634 y ratificada por el rey español diez años más tarde.

Algunos años después se produjo un tercer envío que guardaba relación con la distinción concedida por Felipe IV a Niccolò Ludovisi en 1656, cuando le fue concedida la orden del Toisón de Orden en reconocimiento de la fidelidad mostrada por el príncipe a la defensa de los intereses españoles. Por desgracia, no se conoce cuál fue el contenido exacto de este envío, ni tampoco el número de obras que lo conformaron. Todo cuanto se ha podido precisar al respecto es la identificación de un lienzo de Tiziano, presumiblemente *El caballero del reloj* (Museo del Prado), así como algunos paisajes –sin saber cuántos exactamente– de Domenichino. Junto a estas pinturas se enviaron también unos bufetes y bustos de pórfito que estuvieron destinados al Salón de los Espejos y a la Galería del Mediodía del Alcázar respectivamente. Sea como fuere, este envío debió satisfacer las expectativas del rey español, que tres años después nombró a Niccolò Ludovisi virrey de Aragón.

12. López Conde, R. (2019).

13. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sagrada-familia-del-roble/37938ad8-f4d9-487b-93ac-adf117ffd8ff?searchMeta=sagrada%20familia%20del%20roble> [Consulta: 02/02/2023].

Un último lote de pinturas salió de la colección Ludovisi con rumbo a España, pero en este caso sin guardar relación con ninguna negociación ni nombramiento de cargo alguno. Se debió a la disposición testamentaria del príncipe Ludovisi, muerto el 25 de diciembre de 1664, por la que legaba a la protección de Felipe IV seis de sus mejores obras, de entre las que la única pintura referida era un *retrato de Solimán*, de Tiziano. El resto de obras, escogidas por el embajador de España en Roma, don Pedro Antonio de Aragón, fueron dos obras de Guercino, *Susana y los viejos* (Museo del Prado) y *Lot y sus hijas* (El Escorial); la *Conversión de Saul*, de Guido Reni (El Escorial), la *Fragua de Vulcano* de Bassano (Museo del Prado), y una sexta pintura aún por identificar, pero que, a la luz de los inventarios posteriores hechos del Alcázar, podría tratarse de una *Judith con la cabeza de Holofernes*, también de Guido Reni.¹⁴

3. LA COLECCIÓN LUDOVISI EN ESPAÑA MÁS ALLÁ DEL SIGLO XVII

Los envíos del príncipe Ludovisi no han sido el único cauce por el que las obras de la pinacoteca reunida por Ludovico Ludovisi han alcanzado las colecciones españolas. El proceso de dispersión de toda la colección fue largo y, en ocasiones, muy complejo de rastrear. Sin embargo, se tiene comprobada la presencia en España de obras que en su momento también formaron parte de la colección Ludovisi, pero que debieron ser adquiridas por otros coleccionistas europeos y solo tiempo después llegaron a las colecciones reales españolas.



Imagen 6. *Bernardino Luini, Sagrada Familia, primer tercio del s. XVI.*

14. «Otra pintura de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, de Judic degollando a Olofernes, de mano de Guido Bolonés que aunque por estar maltratada está desmontada en el cuarto bajo para copiarse y también su copia aunque no acabada, estaba esta pintura». «Otra pintura de Judic degollando a Holofernes, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, de mano de Guido Bolonés que por estar maltratada la mandó su magestad copiar y la copia está manchada junto con la original y no está acabada». Inventarios reales (v.3) Real palacio de Madrid (1686, 1694); Pinturas desmontadas del Real Palacio de Madrid (1695), n. 3183 y 4754. La gran cantidad de versiones de este tema atribuidas a Reni dificulta su identificación. No presenta tantas dudas, en cambio, la copia referida, que debe tratarse de la de Juan Carreño de Miranda, actualmente en el Museo del Prado.

Entre estas obras encontramos, por ejemplo, una *Lucrecia dándose muerte* de Guido Reni. Al igual que ocurre con la Judith antes mencionada, es una obra de la que hay numerosas versiones atribuidas al pintor boloñés. Sin embargo, gracias al cruce de inventarios podemos afirmar que la misma que formó parte de la colección Ludovisi, colgó años más tarde de los muros del Alcázar en 1686, precisamente junto a la Judith de Reni.¹⁵ A pesar de ello, no tenemos noticias sobre cómo llegó esta obra a las colecciones reales, si pudo ser a través de una adquisición en algún otro momento o bien pudo formar parte de alguno de los lotes antes mencionados sin que se haya podido precisar con exactitud su contenido.

Asimismo, un segundo retrato femenino, que presumiblemente se trate de *A Young Woman Holding Rose Garlands*, de Tiziano (Apsley House de Londres) formó parte también de la colección Ludovisi¹⁶ y estuvo en España¹⁷ antes de que el duque de Wellington lo interceptase en Vitoria y lo llevase, junto con otras importantes obras, a Londres en el siglo XIX. En este caso fue fácil identificar el lienzo de Tiziano al que nos referimos debido a la corona de rosas que porta la mujer retratada en sus manos, pero se desconoce el cauce mediante el cual esta pintura se integró en las colecciones españolas.

Una última obra que soporta este argumento es un *Jesús y San Juan abrazándose* que se encuentra actualmente en el Museo del Prado. Se trata de una imagen obtenida a raíz de una Sagrada Familia de Bernardino Luini, también conservada en el mismo museo. De acuerdo con Garas, esta imagen es la misma que aparece citada en el inventario de la colección Ludovisi en 1633, aunque en este caso atribuida como una copia de Correggio en lugar de Luini.¹⁸ Sea como fuere, lo cierto es que el registro de esta pintura en España es algo tardío, ya que la primera referencia a su presencia en nuestro país se da en el inventario de las obras de Isabel de Farnesio en el Palacio de la Granja, realizado en 1746.

4. CONCLUSIÓN

Las relaciones artístico-diplomáticas mantenidas entre Niccolò Ludovisi y Felipe IV constituye, a la vista de la calidad y la cantidad de las obras que formaron parte de estos intercambios, uno de los grandes episodios de la diplomacia artística española a lo largo de la historia.

Las pretensiones artísticas de Felipe IV se vieron claramente favorecidas por la afinidad que la familia Ludovisi había mostrado desde siempre hacia la monarquía española. Como hemos visto, el monarca aprovechó la influencia de España en una situación política favorable –al menos en lo que al príncipe Ludovisi se refiere– para hacerse con obras que sirvieron para satisfacer parte de las aspiraciones artísticas del rey.

Si bien es cierto que la colección Ludovisi fue una de las más importantes y deseadas a nivel europeo en la Edad Moderna, no es menos cierto que necesita ser conocida con mayor profundidad. Una de las principales barreras con las que chocamos a la hora de estudiar esta colección es precisamente su dispersión.

La desaparición de la dinastía Ludovisi fue tan solo el punto final de un proceso de decadencia progresiva que había comenzado en el mismo siglo XVII. La dispersión de la colección estuvo sin duda determinada por esta pérdida de poder social y económico de la familia. Una

15. «The Ludovisi picture might have been the one mentioned in the Alcazar inventory of 1686 together with a Judith of about the same size, as originals by Reni» en Garas, K., (1967b), p. 347. Se conservan copias de ambas en el Museo del Prado.

16. Así figura en el inventario de la villa de 1633.

17. Inventariado en la antecámara del rey en 1772.

18. «Due Puttini abbracciati insieme alti pmi due e mezzo cornice dorata vengono dal Correggio». Casi con seguridad, Garas, K. Relaciona esta obra con la del Museo del Prado atribuida a Luini. Garas, K. (1967b), p. 344.

situación crítica que culminó con la desaparición de la dinastía a comienzos del siglo XVIII en su rama masculina y solo unos años más tarde en su vertiente femenina, pasando a denominarse entonces Ludovisi-Boncompagni. Sin lugar a dudas, esta circunstancia ha resultado definitiva en el hecho de que la colección no se haya podido conservar como sí lo han hecho otras de las grandes familias del siglo XVII, dificultando en gran medida el conocimiento y puesta en valor de la que fue una de las mayores colecciones de arte de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- BENTZ, K. M. (2013). “The Arfterlife of the Cesi Garden: family Identity, Politics, and Memory in Early Modern Rome” en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 72, n. 2, pp. 134-165.
- CANDILIO, D. y PALMA VENTUCCI, B. (2012). “Alcune novità sulla dispersione della collezione Ludovisi” en *Eidola: International Journal of Ancient Art Histori*, 9, pp. 141-163.
- CARAMANNA, C. (2004). “La fortuna delle opere di Jacopo Bassano nelle raccolte antiche: novità sulle presenze bassanesche nella collezione Ludovisi” en *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, 25, pp. 173-187.
- COLOMER, J. L. (2006). “Guido Reni en las colecciones reales españolas” en Colomer, J. L., Serra Desfilis, A. (coord). *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, pp. 213-240. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- DEL MONTE, M. (2011). “Guercino. Gli affreschi del Casino Ludovisi” en Vidret, R. y Gozzi, F., *Guercino, 1591-1666. Capolavori da Cento e da Roma*, pp- 159-161. Florencia: Giunti Editore.
- GARAS, K. (1967a). “The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-I” en *The Burlington Magazine*, 109, n. 770, pp. 287-291.
- GARAS, K. (1967b). “The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-I” en *The Burlington Magazine*, 109, n. 771, pp. 339-349.
- GARCÍA CUETO, D. (2005a). “Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su Embajada en Roma (1654-1657)” en *Archivo español de arte*, 78, n. 311, pp. 317-322.
- GARCÍA CUETO, D. (2005b). “Noticia de dos regalos para Felipe IV, obras de Gian Lorenzo Bernini”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, pp. 383-393.
- GARCÍA CUETO, D. (2006). *Seicento boloñés y siglo de oro español*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- GARCÍA CUETO, D. (2016). “La llegada de pintura y escultura del Seicento a las colecciones reales españoles durante el reinado de Felipe IV: adquisiciones y regalos de la aristocracia” en Redín Michaus, G. *De Caravaggio a Bernini: obras maestras del seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, catálogo de exposición. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Inventarios reales (v.3) Real Palacio de Madrid (1686, 1694; Pinturas desmontadas del Real Palacio de Madrid (1695).
- <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v3-real-palacio-de-madrid-1686/84de23d7-541a-4690-b843-0252bab56764> [Consulta: 02 de febrero de 2023]

- Inventarios reales (v. 7) Real sitio de la Granja de San Ildefonso (1746); Inventario de bienes tras la muerte de Felipe V. tasación de pinturas para su colocación en el Real Sitio del Buen Retiro (1747); Palacio del Real Sitio de San Ildefonso (1746).
- <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v7-real-sitio-de-la-granja-de/59cacia4-fdd4-43da-b60d-5c16edreb683> [Consulta: 02 de febrero de 2023]
- LE PAS DE SÉCHEVAL, A. (1991). “Les collections Ludovisi et la politique artistique royale française au XVIIe siècle. Une tentative d’achat à la fin du règne de Louis XIII” en *Revue de l’Art*, n. 94, pp. 69-73.
- LÓPEZ CONDE, R. (2019). “Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias” en *LOCVS AMOENVS*, 17, pp. 45-65.
- MENA MARQUÉS, M. B. (2000). “La colección de pintura de Carlo Maratti” en Pérez Gallardo, H. (coord.) *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, pp. 194-202. Madrid: Patrimonio Nacional.
- MORSELLI, R. (1998). *Collezionisti e quadrerie nella Bologna del Seicento*, Documents for the History of Collecting: Italian Inventories. Los Ángeles: Getty Trust Publications.
- MORSELLI, R. (2012). “Guido Reni from Bologna to Rome and back” en Vodret, R. *Cara-vaggio’s Rome 1600-1630*, pp. 285-294. Milán: Skirà Editore.
- MORSELLI, R. (2014). “Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni” en Magnani, L. *Collezionismo e spazi del collezionismo*, pp. 245-252. Roma: Gangemi Editore.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2006). “España y la fortuna crítica de los pintores boloñeses” en Colomer, J. L., Serra Desfilis, A. (coord.) *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, pp. 297-212. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- WOOD, C. H. (1992). “The Ludovisi Collection of Paintings in 1623” en *The Burlington Magazine*, 134, n. 1073, pp. 515-523.

