

La negatividad barroca. Reflexiones en torno al soneto  
de Góngora *Al conde de Villamediana, celebrando  
el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos*

HUMBERTO HUERGO CARDOSO

Carleton College

hhuergo@carleton.edu

|  |  |
|--|--|
| <b>Título:</b> La negatividad barroca. Reflexiones en torno al soneto de Góngora <i>Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos</i> .   | <b>Title:</b> Baroque Negativity. Reflections on the Sonnet by Góngora <i>To Count Villamediana, Celebrating His Taste in Diamonds, Paintings and Horses</i> .   |
| <b>Resumen:</b> Estudio histórico-filosófico acerca de la amistad entre Góngora y el conde de Villamediana, a partir del soneto “Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”. Junto a la reconstrucción de la pinacoteca del conde, en virtud de las noticias dispersas que existen sobre ella, el trabajo intenta responder tres preguntas de carácter teórico: ¿qué significa la “ostentación” barroca?, ¿dónde radica la “elevación” sublime? y ¿cuál es el rol de la “negatividad” en la estética y la poética barrocas? | <b>Abstract:</b> A historical-philosophical study on the friendship between Góngora and the Count of Villamediana, taking as a point of departure the sonnet “ <i>To the Count of Villamediana, celebrating his taste for diamonds, paintings, and horses</i> .” In addition to reconstructing the Count’s art collection from the scattered accounts that exist about it, the paper seeks to address three theoretical questions: What does Baroque “ostentation” mean? Where does sublime “elevation” lie? And what is the role of negativity in Baroque aesthetics and poetics? |
| <b>Palabras clave:</b> Negatividad, Ostentación, Sublime, Coleccionismo, Joyería, <i>Ut pictura poesis</i> , Góngora, el Conde de Villamediana, Gracián, Pseudo-Longino, Caravaggio, Ticiano, Pintura de borrones.   | <b>Key Words:</b> Negativity, Ostentation, Sublime, Art collecting, Jewelry, <i>Ut pictura poesis</i> , Góngora, Count Villamediana, Gracián, Pseudo-Longinus, Caravaggio, Titian, Painterly brushwork.  |
| <b>Fecha de recepción:</b> 20/8/2025.  | <b>Date of Receipt:</b> 20/8/2025  |
| <b>Fecha de aceptación:</b> 11/10/2025.  | <b>Date of Approval:</b> 11/10/2025.   |

¡Ay, su anillito de plomo,  
Ay, su anillito plomado!

Federico García Lorca, “El lagarto está llorando”

## 1. NO EXISTE LA POESÍA DE CIRCUNSTANCIAS

Las que a otros negó piedras oriente,  
émulas brutas del mayor lucero,  
te las expone en plomo su venero,  
si ya al metal no atadas, más luciente.

Cuanto en tu camarín pincel valiente,  
bien sea natural, bien extranjero,  
afecta mudo voces, y parlero  
silencio en sus vocales tintas miente.

Miembros apenas dio al soplo más puro  
del viento su fecunda madre bella,  
Iris, pompa del Betis, sus colores,

que fuego él espirando, humo ella,  
oro te muerden en su freno duro,  
oh, esplendor generoso de señores<sup>1</sup>.

El soneto *Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos* se considera un poema de circunstancias, es decir, una poesía de tono menor cuyo interés es más histórico que literario. Pero no existe la poesía de circunstancias; sólo existen los lectores circunstanciales. En realidad, el soneto en cuestión es una pieza clave a la hora de entender

---

1 Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, soneto 179, pp. 1418-1424 (p. 1421). En lo sucesivo, abrevio *Son.*, número del soneto y verso. Para el resto de las obras de Góngora, empleo la edición de Antonio Carreira, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000, 2 tomos. En lo sucesivo abrevio *OC*, tomo, número del poema y verso. En el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* y verso. Respecto al conde de Villamediana, empleo las siguientes ediciones: *Las fábulas mitológicas*, ed. Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Reichenberger, 1999; *Poesía inédita completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994; *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992; y *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

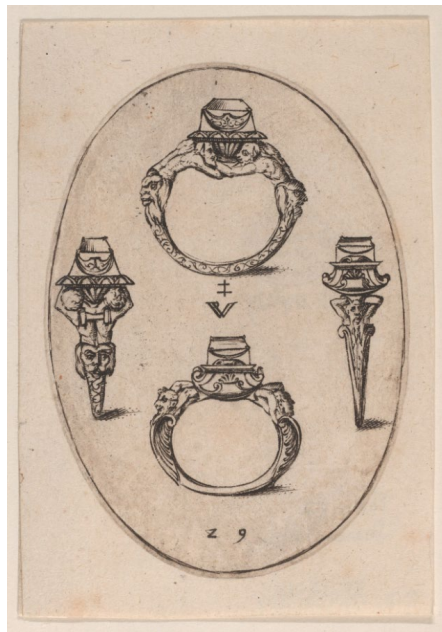
la poética conjunta de Góngora y su amigo; “un índice amistoso —dice Lezama—, [que] da paso a enlaces y misterios de más rebrillos”<sup>2</sup>.

El actual trabajo se divide en dos partes principales. La primera, centrada en la historia del arte, reconstruye la colección de pinturas y joyas del conde de Villamediana, tanto por su valor intrínseco, como por documentar mejor las pinturas que Góngora conocía realmente, en lugar de aquéllas cuyo conocimiento se le atribuye sin mayor fundamento histórico.

La segunda parte es una reflexión estético-filosófica en torno al significado de la sortija celebrada en el primer cuarteto del soneto. ¿Una sortija de diamantes engastados “en plomo” (v. 3)? (láms. 1 y 2). “¿Quién no calificaría de muy necio al artífice que encerrara un diamante de inestimable valor en un cerco de plomo, en una sortija de cobre o en una guarnición de estaño? El artífice se quedaría por necio y el diamante tan infamado por su

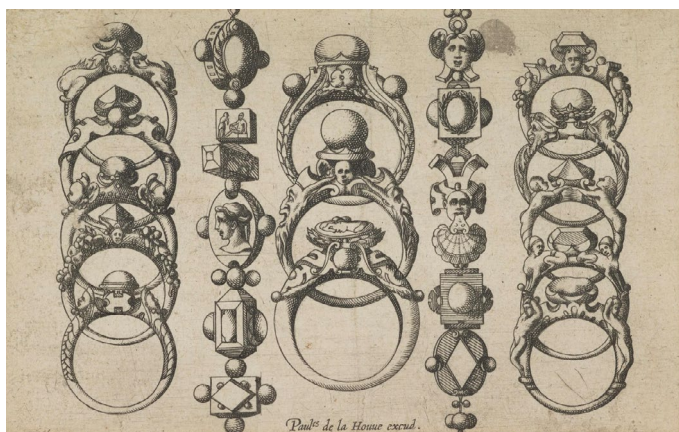
- 
- 2 José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953, pp. 151-182 (pp. 170-171). Sobre la relación entre Góngora y Villamediana, ver, en orden cronológico: Walter Pabst, “Echotexte gongorinisch. Der poetische Dialog des Conde de Villamediana mit Don Luis”, *Romanistisches Jahrbuch*, XL, 1 (1989), pp. 292-307; Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 133-154; Juan Manuel Daza Somoano, “La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana (con nuevas visiones sobre la controversia cultista)”, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 227-242; Daniel Waissbein, “Góngora, príncipe de los poetas de España, y su aparente alabanza del *Faetón* de Villamediana”, *Edad de Oro*, xxxv (2016), pp. 219-238; y David Huerta, “El agua y la urna. Una décima gongorina de 1617 (‘De la *Fábula de Faetón* que escribió el conde de Villamediana)’”, en *El infinito en pie. 8 poemas de Góngora comentados*, ed. Joaquín Roses, Madrid, Renacimiento, 2024, pp. 295-318. Resumen de la cuestión y bibliografía actualizada en Andreas Raphael Schneider-Gibson, *El conde de Villamediana en la literatura española entre los siglos XVII y XIX*, Essen, Universität Duisburg-Essen, 2024 [tesis doctoral], pp. 74-87. No existe ningún estudio detallado del soneto, aunque sí comentarios sueltos de Ernst Brockhaus, *Góngoras Sonnettendichtung*, Bochum-Langendreer, Heinrich Pöppinghaus, 1935, pp. 74-75; Biruté Ciplijauskaitė, ed., *Sonetos completos*, Luis de Góngora, Madrid, Castalia, 1969, pp. 104-105; Dámaso Alonso, ed., *Góngora y el Polifemo*, sexta edición, 3 tomos, Madrid, Gredos, 1974, t. 2, pp. 179-182; Giulia Poggi, ed., *I sonetti*, Luis de Góngora, Roma, Salerno, 1997, pp. 126-127; Antonio Carreira, ed., *Antología poética*, Luis de Góngora, Madrid, Austral, 2015, pp. 598-599, casi todos debidamente recogidos en la edición de los sonetos de Matas Caballero, *op. cit.*, pp. 1418-1424. Lezama Lima y Pabst se refieren expresamente al soneto “Al conde de Villamediana”.

engaste, que ni señor, ni príncipe alguno se lo querría poner en la mano”<sup>3</sup>. Segneri se hace la misma pregunta: “¿Qué artífice ha engastado jamás un diamante en plomo? Si os tocara a vos engastar en una joya aquella perla maravillosa que sirvió a Felipe III de España como elegantísimo pomo de su espada, ¿no escogeríais acaso el esmalte más precioso que se encontrara para tal engaste? Seguro que sí”<sup>4</sup>. O pensemos en el siguiente diálogo entre Rut y Orfá en *La mejor espigadera* (a. de 1634) de Tirso de Molina:



Lám. 1. Pierre Woeiriot de Bouzey II, *Livre d'aneaux d'orfèvrerie* (Lyon: Guillaume Rouillé, 1561) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Inv. 26.57.47.

- 3 Juan Martínez de la Parra, *Luz de verdades católicas*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1705, p. 114.
- 4 Paolo Segneri, *Il divoto di Maria Vergine*, Venecia, Giovanni Battista Indrich, 1678: “Qual artefice ha mai commesso diamante in piombo? Se toccasse a voi l’incastare sopra un gioiello quella perla meravigliosa che servi a Filippo III Re delle Spagne per gentilissimo pomo della sua spada, non scegliereste voi lo smalto più prezioso che si trovasse per tale incastro? Certo che sì” (p. 52). Parece aludir a la Peregrina, la legendaria perla, propiedad de Felipe II, que luce Felipe III en el retrato ecuestre que le hiciera Velázquez (h. 1635, Museo del Prado, Madrid).



Lám. 2. René Boyvin, Sortijas manieristas del tercer tercio del siglo xvi, en Paul de la Houve, *Le livre de bijouterie* (París, h. 1570 y 1600) (Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgo). Inv. P 2911.102

RUT. Si tú hallaras un diamante  
del valor más estimado  
que vio el sol, *aunque engastado*  
*del lapidario ignorante*  
*en un anillo de plomo,*  
¿qué hicieras?  
ORFÁ. ¿Qué? Le realzara,  
y el mejor oro buscara  
para él<sup>5</sup>.

Era bien sabido en la época que los diamantes se engastaban en metales nobles como el oro y la plata, ya que “la plata, las perlas y piedras preciosas, sin el engaste del oro, perdían crédito y estimación”<sup>6</sup>. ¿Qué significa, pues, el gesto iconoclasta del conde de Villamediana y por qué lo celebra Góngora con tanto entusiasmo?<sup>7</sup>.

5 Tirso de Molina, *La mejor espigadera*, ed. crítica Anna Sardaro, Florencia, Alinea, 2013, jornada segunda, vv. 1846-1853. Ver en la misma obra: “Un pobre que casi no tiene / ser que su humildad levante, / y si es ilustre, es *diamante / que engastado en plomo viene*” (Jornada segunda, vv. 1870-1873).

6 Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*, Madrid, Francisco Martínez, 1636, f. 59v.

7 Sobre la joyería de la época, es indispensable María Teresa Jiménez Priego, *Diccionario ilustrado de la joyería*, 3 tomos, Madrid, ACCI, 2017. La entrada “plomo” no

La primera parte del trabajo tiene un carácter empírico. Se trata, en efecto, de resumir todo lo que se sabe hasta el momento de la celebre colección del conde de Villamediana; colección que ya en la época despertó la admiración de Francesco Parravicini, el tesorero general del estado de Milán<sup>8</sup>. En cambio, la segunda adopta un tono más reflexivo. El porqué ya lo explicó Ortega y Gasset hace tiempo: “No hay historia sin datos, sin hechos comprobados. Pero la historia no consiste en los datos”<sup>9</sup>. Por ejemplo, es innegable que “negar” es una de las “palabras-obsesión” (*mots-hantise*)<sup>10</sup> o “palabras-categoría” de Góngora<sup>11</sup>: “Las que a otros negó piedras oriente” (*Son.* 179, v. 1); “concede o niega / (según alternar le plugo)” (*OC*, t. 1, 317, vv. 61-62); “por darlas a tu urna, / las niega” (*OC*, t. 1, 103, vv.

---

abarca más de dos o tres líneas: “Metal blancoazulado suave, pesado y malleable, que funde a 327° C y que, expuesto al aire, se oxida y cubre con una débil capa de color gris. Se ha usado durante miles de años con distintos fines. En la Edad Media, se solía dorar y utilizar para hacer broches y las populares insignias de los peregrinos” (t. 3, p. 82, s. v.). Por ser un metal pesado y de baja ley, apenas se empleaba en la joyería civil.

- 8 Ver al respecto Girolamo Borsieri, “Delle galerie milanesi”, en *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1619, pp. 67-70: “Nobile galleria chiamano i milanesi quella di Don Francesco Parravicini, tesoriere generale dello Stato e mio compatriota [...], che, venuto dalla Spagna con l'affezione per le pitture del conte di Villamediana, non lasciò di spogliarne questa casa privata e quell'altra, per farne quasi un teatro pubblico nella propria” (pp. 67-68). He modernizado la ortografía. La traducción sería: “Noble galería llaman los milaneses a la de don Francesco Parravicini, tesorero general del Estado y compatriota mío [...], que venido de España sintiendo afición por las pinturas del conde de Villamediana, no dejó de despojar de ellas esta casa privada y aquélla, para hacer de la suya casi un teatro público”.
- 9 José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya, y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2023, p. 460.
- 10 Brockhaus, *op. cit.*: “‘Miente’ – eines der *mots-hantise* bei G[óngora].” (p. 74); “‘mi-ente’ – una de las palabras-obsesión en G.”.
- 11 Roland Barthes, *El léxico del autor*, trad. Alan Pauls, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2023: “Semantemas fuertes, ricos, palabras-categoría (y no todas las palabras)” (p. 225). También las denomina “pensamiento-palabra” (pp. 133 y 226) o “noción-valor” (p. 161), esto es, “palabras que dan la impresión de pensar” (p. 133); palabras clave, en otras palabras. “Confusión”, “errante”, “incierto”, “mentir”, “negar”, no son palabras ordinarias del léxico gongorino, sino pensamientos contenidos en palabras, palabras que piensan, al modo de las *Denkbilder* (“imágenes que piensan”) de Walter Benjamin. Por eso, al estudiarlas no solo debemos preguntarnos qué significan, sino, además, qué piensan. Determinar qué piensa un poema no es lo mismo que aclarar qué dice o qué significa.

15-16); “niego estos quicios, niego la cultura” (*OC*, t. 1, 274, v. 26); “o todo me negó a mí, / o todo me negué yo” (*OC*, t. 1, 328, vv. 32-33), etc. El verbo “negar” atraviesa la obra de Góngora de un extremo al otro. En cambio, la negación es un concepto abstracto (“queriendo en negaciones / expresar los conceptos”, escribe Sor Juana) que no está dado en ninguna parte<sup>12</sup>: tenemos que construirlo nosotros mismos a partir del examen de los datos. El concepto liga lo que en la obra está en estado difuso y disperso. Así, yo acumulo negaciones léxicas, circunstanciales, fácticas, reiterativas —palabras-categoría— con el fin de determinar el sentido abstracto de la negación y tratar de responder una pregunta clave: si da, ¿cómo niega? ¿En qué consiste la “alternancia” barroca entre conceder y negar?<sup>13</sup>. Se puede ser riguroso sin ser superficial<sup>14</sup>.

- 
- 12 Sor Juana Inés de la Cruz, “Sabrás, querido Fabio”, en *Obras completas. Lirica personal*, t. 1, ed. Alfonso Méndez Plancarte, cuarta reimpresión, Ciudad de México, F.C.E., 1995, 75, vv. 59-60.
- 13 Sobre la negatividad gongorina, ver Mauricio Molho, “Sobre la metáfora” (1977), en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977: “La metáfora se funda en la implicación de *un saber negante*, no significado, y que por lo mismo se sustrae al discurso” (pp. 13-19 [p. 16]); y Humberto Huergo Cardoso, “Afasia y negación en las *Soledades* de Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 81, 3 (2004), pp. 317-334 (pp. 332-333). El estudio más profundo sobre el tema —el único que hasta ahora ha tomado el toro por los cuernos— sigue siendo José Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951), en *Analecta del reloj*, pp. 183-214, que le reprocha a Góngora su falta de negatividad, o, como la llama Lezama bellamente, “el sí del no” (p. 201), “un no de retiramiento” (pp. 201-202). En otras palabras, para Lezama, Góngora se agota en el lenguaje catafásico, declarativo; dice “sí”, de manera rotunda y escultórica, pero le falta la retirada del “no” en el seno de la propia afirmación; tiene sentido, pero “esconde su contrasentido” (p. 186), refractándose “sin contrastes” (p. 193). Como espero demostrar a lo largo de este trabajo, no es así. Lo propio de la lengua gongorina es, justamente, la retirada del decir en el interior del decir mismo: el no del sí.
- 14 Sobre la unificación de los puntos de vista empírico e ideal, es indispensable Friedrich G. W. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989: “El concepto filosófico de lo bello debe contener en sí mediados los dos extremos indicados, aunando la universalidad metafísica con la determinidad de la particularidad real” (p. 21); “las particularidades llevan en sí la universalidad” (p. 21). La mera erudición, por tanto, no es suficiente: “Si tal erudición ha de valer legítimamente como algo esencial, no puede, sin embargo, ser tomada como lo único y supremo de la relación del espíritu con una obra de arte y con el arte en

## 2. EL CAMARÍN DEL CONDE DE VILLAMEDIANA

Empecemos por los datos empíricos, sin los cuales no hay historia.

El coleccionismo del conde de Villamediana es la deformación de aquella virtud relativa al empleo de las riquezas que Aristóteles llamaba *megaloprépeia* o *magnum facere*<sup>15</sup> y que en los siglos xv y xvi autores como Alessandro Piccolomini (*De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera*)<sup>16</sup> y, todavía más, Giovanni Pontano (*De magnifi-*

---

general. Pues *la doctitud, y éste es su lado deficiente, puede quedarse en el conocimiento de aspectos meramente exteriores, de lo técnico, histórico, etc., y quizás barruntar poco, o incluso no saber nada en absoluto, de la verdadera naturaleza de la obra de arte*" (p. 30). Para ser legítima, la erudición debe trascender el conocimiento meramente empírico. Pero lo contrario no es menos cierto: la universalidad metafísica no fundada en el conocimiento empírico, traiciona lo empírico y se traiciona a sí misma. Sobre el debate entre el historiador y el filósofo —el polvo de los hechos exactos y la nube de las ideas vagas, como lo resume con sarcasmo Foucault—, ver Jacques Leonard y Michel Foucault, *La imposible prisión. Debate con Michel Foucault*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1982. Mi posición es clara: ni lo uno ni lo otro; una nube de polvo, como se dice, a un tiempo empírica y abstracta.

- 15 Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, ed. y trad. Marcelo D. Boeri y Gabriela Rossi, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024: "Es [el magnánimo] el tipo de persona que adquiere cosas bellas e improductivas antes que productivas y útiles" (lib. 4, cap. 3, 1125a10).
- 16 Alessandro Piccolomini, *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera*, Venecia, Giovanni Maria Bonelli, 1542. Existe traducción española de la época a cargo de Juan de Barahona y de Padilla, "De la manificencia", en *Institución de toda la vida del ombre noble*, Sevilla, Alonso Escribano, 1577, ff. 124v-127v: "Manificencia (como suena el nombre) se puede decir el que gastando hace cosas maníficas grandes en especial en negocios públicos o tomados a cargo, o en dinidades en la república", aunque "puede asimismo caer esta virtud den algunas cosas particulares" (ff. 124v-125r). Sobre la historia de la magnificencia, ver, entre otros estudios, Guido Guerzoni, "*Liberalitas, Magnificentia, Splendore: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles*", en *Economic Engagements with Art*, eds. Neil De Marchi y Craufurd D. W. Goodwin, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1999, pp. 332-378; y Sarah Fiona Maclaren, "Lusso, spreco, magnificenza", *Ágalma*, 2 (2002), pp. 43-62. Sobre las teorías de la magnificencia en la España de la época, ver Antonio Urquizar Herrera, "Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento español del siglo xvi", *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 93-111, con referencias a Diego de Valera (*Doctrinal de príncipes*), la *Glosa castellana al Regimiento de príncipes de Egidio Romano*, Pedro de Ribadeneira (*Tratado*

*centia y De splendore*)<sup>17</sup> redefinieron y popularizaron con los nombres de “magnificencia” y “esplendor”, resueltos a justificar el consumo conspicuo de *ornamentis*, es decir, aquellos objetos domésticos “que no han sido adquiridos tanto para el uso, como para el adorno y el esplendor [*ornatum ac nitorem*], como estatuas, pinturas, tapices, reposabrazos, sillas de marfil, colchas entretejidas con gemas, cajitas y cofrecillos con pigmentos árabes, jarrones de cristal y otras cosas de este tipo, con las que se adorna la casa”<sup>18</sup>; sin olvidar las piedras preciosas (“la adquisición de gemas, perlas y piedras preciosas de todo tipo confiere, al parecer, la máxima

---

*de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar sus estados*) y otros autores. Góngora alude al carácter civil de la magnificencia en la *Soledad primera*: “Con gallarda / civil magnificencia, el suegro anciano / cuantos dio el llano / labradores convida / a la prolija rústica comida” (*OC*, t. 1, vv. 852-856).

- 17 Giovanni Pontano, “De magnificencia” y “De splendore”, en *Opere*, Florencia, Filippo Giunta, 1520, t. 1, ff. 115r-124v y ff. 135v-142r, respectivamente. Cito por la edición bilingüe de Francesco Tateo, *I trattati delle virtù sociali*, Giovanni Pontano, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1965, pp. 83-121 y 123-138, respectivamente: “El hombre fuerte realiza grandes hazañas enfrentando el peligro; el hombre magnifico realiza grandes cosas gastando mucho [*Fortis enim obeundis periculis magna facit, at magnificus magnis faciendis sumptibus magnus evadit*]” (p. 86). La diferencia entre la magnificencia y el esplendor atañe al carácter público o privado de las obras acometidas. “La magnificencia deriva su nombre del concepto de grandeza, y se refiere a la construcción, los espectáculos, los regalos, mientras que el esplendor se refiere a lo que brilla especialmente en el adorno del hogar, en el cuidado personal, en el menaje, en el equipamiento de diferentes cosas [*Sed magnificencia ipsa sumpsit nomen a magnitudine, versaturque in aedificiis, spectaculis, muneribus. At splendor, quod in ornamentis domesticis, in cultu corporis, in supelectile, in apparatu rerum diversarum praeclucet*]” (p. 126). Villamediana se destacaba por ambas virtudes: la magnificencia de *La gloria de Niquea* (gasto público), por ejemplo, y el esplendor de los diamantes, las pinturas y los caballos (gasto privado).
- 18 Pontano, “De ornamentis”, *ibidem*: “Ornamenta autem vocamus ea, quae non tam ad usum comparata sunt, quam ad ornatum ac nitorem, ut sunt signa, tabulae pictae, aulea, fulcra, eburneae sellae, stragula gemmis intertexta, pixides et arculae ex Arabicis pigmentis, vascula e christallo et huius generis alia, alia, quibus domus pro tempore ornatur” (p. 131). Tateo traduce: “Chiamiamo oggetti ornamentali quelli che non si acquistano tanto per l’uso, quanto per abbellimento e splendore, come statue, quadri, arazzi, divani, seggi d’avorio, drappi intessuti di gemme, astucci e cofanetti variopinti di stile arabo, vasetti di cristallo e altre cose del genere, con cui si adorna la casa” (p. 272).

gracia del esplendor [*splendoris*]”)<sup>19</sup>; y los caballos (“incluso los caballos del señor mostrarán su esplendor [*splendorem*], no sólo por el brillo del pelaje, sino también por los arneses”)<sup>20</sup>. Con todo, el soneto menciona un detalle llamativo: la pinacoteca del “esplendoroso” conde de Villamediana, *buzzword* (‘palabra de moda’) con la que remata la composición (“oh *esplendor* generoso de señores”), albergaba no sólo pintores “extranjeros”, sino también “naturales”, pintores nacionales:

Cuanto en tu camarín pincel valiente,  
bien sea natural, bien extranjero.

Digo que es un detalle llamativo porque hacia el año 1621, fecha de redacción del soneto, la pintura española no gozaba de popularidad entre la élite local, no digo ya la extranjera, donde más bien era objeto de escarnio. Sin duda, no era equiparable a la pintura flamenca e italiana, como da a entender la correlación distributiva del verso de Góngora —bien sea A, bien B—, con la pintura española a la cabeza<sup>21</sup>. La inmensa mayoría de los pintores que trabajaron en la decoración del Monasterio del Escorial eran italianos, como también lo era (italianos y flamencos) la mayoría de los cuadros de las propias colecciones felipenses. En su primer viaje a España, en el año 1603, Rubens se asombra de “la increíble ineptitud y nulidad de sus pintores [los pintores españoles]”, recalcando que tienen

---

19 Pontano, “De habendis gemmis ac margaritis [*Acerca de la posesión de gemas y perlas*]”, *ibidem*: “Gemmarum igitur atque unionum et omnis generis lapillorum comparatio maximam videtur splendoris gratiam afferre” (p. 136). Tateo traduce: “L’acquisto di gemme, di perle e di pietre preziose d’ogni genere conferisce dunque, a quanto parece, el fascino dello splendore” (p. 276).

20 Pontano, “De ornamentis”, *ibidem*: “Testabuntur etiam equi domini splendorem, non solum nitore cutis, verum etiam ornamentis ipsis” (p. 132). Tateo traduce: “Anche i cavalli del signore dimostreranno il suo splendore, non solo per la lucentezza del pelo, ma anche per i finimenti” (p. 273).

21 Sobre el desprestigio de la pintura española en la época, ver Karin Hellwig, “La reflexión crítica sobre la situación del arte español de la época”, en *La literatura artística española del siglo XVII*, trad. Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor, 1999, pp. 80-93: “Todo apunta a la existencia de una fuerte competencia entre los artistas españoles y los extranjeros llamados a la corte” (p. 86); y Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012: “España, a efectos pictóricos, se consideraba simplemente un receptor de artistas u obras” (p. 79).

“una *maniera* (¡Dios me libre de parecerme en nada!) del todo discrepante de la mía”<sup>22</sup>. Durante su estancia en Madrid en 1610, el pintor italiano Pietro Sorri (?) se admiró de ver “*la poca estimación que de sus naturales pintores* hacían [los cortesanos del patio], siendo hombres que por sus méritos se les debía toda estimación”<sup>23</sup>. Jusepe Martínez explicaba el desconcierto de la siguiente manera: “Estos desconciertos nacen de la grande ignorancia y *poca fe que aquí* [en España] *se tiene de los mismos naturales* y mucho crédito de las naciones extranjeras”<sup>24</sup>. Ribera justifica su decisión de quedarse a vivir en Nápoles con una frase lapidaria: “España es madre piadosa de forasteros y *cruelísima madrastra de los propios naturales*”<sup>25</sup>. A juzgar por las palabras de Palomino, un siglo después el desprestigio de la pintura española seguía vigente: “Los extranjeros no quieren conceder en esta arte [la pintura] el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia”<sup>26</sup>. Por eso mismo escribe su llamado *Parnaso “español” pintoresco laureado* (Madrid, 1724): para reivindicar a los pintores españoles, aunque admite que sus vidas, marcadas por “miserias, ultrajes y desdichas”, desentonan frente a las de los artistas extranjeros, “llenos

---

22 Peter Paul Rubens, Carta de “Pietro Paulo Ruebens a Chieppo”, en *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, ed. y trad. Charles Ruelens, Amberes, Veuve De Backer, 1887: “Il Signor Hannibal vuole che facciamo in un subito molti quadri, con l’aiuto dei pittori spagnoli, la cui voglia io sono piuttosto per secondare che per approvare, considerando la brevità del tempo insieme con l’impedimento dei quadri guasti, oltre l’incredibile insufficienza e dappocaggine di questi pittori, e (che molto importa) maniera (Iddio mi guardi dal rassomigliarsi in niente) totalmente discrepante dalla mia” (t. 1, pp. 144-146 [p. 145]). He modernizado la ortografía. La carta está fechada el 24 de mayo de 1603.

23 Carta de Pietro Sorri (“Pedro Antonio”, en el texto) a Bartolomeo Cavarozzi, citada por Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. María Elena Manrique Ara, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 189. Sobre la debatida identidad de “Pedro Antonio” (¿Pietro Antonio Torri?, ¿Pietro Sorri?), ver las pp. 311-312, n. 496.

24 Martínez, *ibidem*, p. 193.

25 Martínez, *ibidem*, p. 51.

26 Antonio Palomino, “Don Bartolomé Murillo”, en *Vidas*, ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, pp. 290-296: “Los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia” (p. 291).

los más de delicias, honores y opulencias”<sup>27</sup>. En suma, que sus *Vidas* no son las de Vasari (1550 y 1568), aparecidas más de ciento cincuenta años antes<sup>28</sup>.

No eran sólo exageraciones interesadas del gremio, aunque algo habría de ello. De los cuatrocientos cuarenta y siete cuadros del duque de Lerma —“el más rico señor vasallo, de joyas y recámara, que dicen hay en el mundo”—<sup>29</sup> inventariados en 1611 en la Quinta del Prior de Madrid, La Ventosilla y el palacio ducal de Lerma, sólo cuatro retratos, dos de Anthony Mor van Dashorst o Antonio Moro, oriundo de Amberes, y dos de Pantoja de la Cruz, son de pintores “naturales”, aunque muchos de los retratos anónimos de aparato también lo serían<sup>30</sup>. La inmensa mayoría son de artistas italianos y flamencos. Lo mismo digo de la colección del VII conde de Lemos, “amante de las buenas pinturas”<sup>31</sup>. Se pensaría que al haber coincidido en Nápoles con el conde de Villamediana, compartiría sus gustos artísticos, pero no es así. El inventario *post mortem* de las pinturas subastadas en la almoneda realizada en Madrid entre 1623 y 1626 (coincidente con la almoneda del conde de Villamediana) no registra un solo artista español<sup>32</sup>. Tampoco figuran en el inventario de su madre, Ca-

---

27 Antonio Palomino, “Prólogo”, en *El museo pictórico y escala óptica*, segunda ed., 2 tomos, Madrid, Aguilar, 1988, t. 2, pp. 42-46 (p. 45).

28 Ver al respecto Hellwig, “Literatura de vidas”, en *op. cit.*, pp. 55-57: “En la España del siglo XVII no hay una literatura de vidas de artistas como en la Italia del Cinquecento y del Seicento” (p. 55).

29 Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, trad. y notas Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989, p. 167.

30 Sarah Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Nueva York, New York University, 1990 [tesis doctoral], pp. 273-305 (p. 284, Inv. 8, asientos 50-53).

31 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), ed. Francisco Calvo Serraller, tercera ed, Madrid, Turner, 1979: “El conde de Lemos, tan benigno, tan amante de las buenas pinturas, que solo pudo apartarle de su empleo el [empleo] que tiene de la verdad de las verdades” (p. 444).

32 Sobre la colección del VII conde de Lemos, ver Manuela Sáez González, “La colección de pintura italiana del virrey Lemos, don Pedro Fernández de Castro, en la comarca de Monforte”, en Elio Catello, Antonio Delfino y otros, *Ricerche sul ‘600 napoletano*, 2008, Nápoles, Electa, 2009, pp. 111-120; y Manuela Sáez González, *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Servizo de Publicacións da Deputación de Lugo, 2018.

talina de Zúñiga y Sandoval, vi condesa de Lemos<sup>33</sup>. Como han demostrado Burke y Cherry, el interés por la pintura española se concentraba mayormente en los miembros de la alta burguesía — el contador Jerónimo de Alviz, Isabel Ramírez de Vargas, Pedro de Arce, montero de guarda y ensayador de la Casa de la Moneda, Domingo Soria Arteaga, contador de resultas, etc.—, no en las élites nobiliarias, que siempre prefirieron la pintura italiana del siglo xvi (tampoco la de su propio tiempo) y la flamenca<sup>34</sup>. En ese sentido, no es difícil imaginar la reacción de muchos de los contemporáneos de Góngora al leer el soneto: ¿“Pincel valiente, / bien sea natural, bien extranjero”? ¿Es que existe algún pintor valiente natural?”. Por lo demás, el nacionalismo del conde de Villamediana no se limita a la pintura, sino que abarca también a los poetas “que hoy florecen en España”, es decir, él mismo y Góngora<sup>35</sup>. Parece que también se

---

33 Ver al respecto Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, ed. Maria L. Gilbert, 2 tomos, Los Ángeles, California, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997: “The fact that the attributions [en el inventario de la vi condesa de Lemos] were exclusively to Italian artists (in addition to Dürer and Bosch) indicates a distinct bias in the family’s taste” (t. 1, p. 258).

34 Los inventarios pueden consultarse en Burke y Cherry, *ibidem*; así como también en el portal digital —Getty Provenance Index— del The Getty Research Institute, que incluye inventarios que no aparecen en la edición impresa. Según Portús Pérez, el primer espacio público donde la pintura española tomó carta de naturaleza a efectos de la Corte es el salón de Reinos de Felipe IV, construido entre 1630 y 1635 (*op. cit.*, p. 79).

35 Villamediana, *Poesía impresa completa*, p. 1152. El nacionalismo del conde Villamediana aflora con claridad en el pique que tuvo con Cosimo II en Florencia, de cuyo menosprecio hacia los “españoles” y hacia él mismo se queja vivamente en la larga carta que le dirigiera al embajador de Florencia en Roma (¿el marqués Piero Guicciardini?), de la que cito un pasaje: “Diré a V. S. [el embajador de Florencia en Roma] que sólo el gran duque [Cosimo II] en todo el mundo hace más cortesía a los señores de Nápoles que a los de Castilla. Este menosprecio y diferencia no tengo en tan poco mi persona que me mortifique, pensando que el gran duque *no lo hace sino a los de mi nación, con los que no sólo falta a la estimación que el mundo hace a los españoles [...]*, sino también falta a la gratitud particular” (pp. 43-44). Como es de esperar, el bando de Cosimo II niega las imputaciones: “Y en cuanto al señor conde de Villamediana, correo mayor de España, *no tiene razón alguna para quejarse*, porque fue recibido y alojado en el propio Palacio Pitti, en un apartamento donde vivió el gran duque cuando era príncipe y esposo [*Et quanto al signor Conte di Villamediana corriere maggiore di Spagna, egli ha tutti i torti del mondo a dolersi*,

enorgullecía de ser el primero “en hablar puramente la lengua española”<sup>36</sup>. El reconocimiento de parte de Góngora de los pinceles “naturales” es en parte un autorreconocimiento<sup>37</sup>.

Otra cosa es saber a qué pintores “naturales” podría referirse el soneto. El único pintor español del que hay indicios documentales de que pudo haber estado representado en la colección del conde de Villamediana es Juan van der Hamen (ver *infra*), apodado por el propio Góngora “belga gentil” y “dos veces peregrino”, por extranjero y por raro (*Son.* 177, vv. 2 y 9). Es posible que cuando visitó la galería de Giulio Mancini en Roma

---

*perchè egli fu ricevuto et alloggiato nel proprio Palazzo di Pitti in un appartamento dove visse il Gran Duca quando era principe et sposo]*” (citado por Maria Cristina Terzaghi, “Il soggiorno italiano del conte di Villamediana: ‘ut pictura poesis’”, *L’Ellisse*, xiv (2019), pp. 179-198 (pp. 188-189).

- 36 Francisco de Portugal, *Epistolário a D. Rodrigo da Cunha (1616-1631)*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Edições Afrontamento, 2015: “O conde de Villamediana, a quem, por muitas vezes, ouvi que no falar puramente a língua espanhola era o primeiro” (p. 153). Editado desde 1947, el *Epistolario* de Portugal está salpicado de referencias a Villamediana y a Góngora que no han recibido la atención que merecen por parte de la crítica, comprendido Luis Rosales en su biografía del escritor. En mayo de 1622, por ejemplo, escribe: “De Vilhamediana estou buscado, pareceu-me tão bem discreto falando como poetando e Lope de Veiga me mostraram e Dom Luis de Góngora: são dous clérigos engorgueirados [*De Villamediana soy buscado; me pareció tan discreto hablando como poetizando, y me mostraron a Lope de Vega y a don Luis de Góngora: son dos clérigos engolados*]” (pp. 97-98). En agosto comenta que el conde de Villamediana ha revisado su soneto “A la caída de una dama de palacio”: “Tenho-me eu com os seus versos e não com esses que mando feitos a ãa queda da Senhora Dona Francisca de Távora; vai visto pelo Vilhamediana [*Me quedo con sus versos, y no con estos que envió, hechos a la caída de la señora doña Francisca de Távora; los ha visto Villamediana*]” (p. 108-109). A raíz del asesinato del conde escribió: “Anojado escrevo a V. Sr.<sup>a</sup>, porque a morte do conde de Vilhamediana entristeceu as musas e fez grã falta aos engenhos, em faltando ao Góngora tornarão os versos ao ‘Lima que mais brando ali corria’ [*Enojado escribo a Vuestra Merced, porque la muerte del conde de Villamediana entristeció a las musas y causó gran pérdida a los ingenios; faltando Góngora, los versos volverán al ‘Lima, que más suave allí corría’*]” (p. 110). Es decir, faltando Villamediana y Góngora, la poesía volverá a la dulzura pedestre de las *Rimas varias, flores do Lima* (Lisboa, 1597), de Diogo Bernardes.
- 37 Coincido con Weissbein, *op. cit.*, en que en la décima “Cristales el Po desata”, Góngora “utiliza el poema del conde para destacar la inferioridad de la escuela poética italiana, paragonada a la ‘nueva poesía’ española” (p. 238). Algo de ese parangón asoma también en el soneto que aquí estudio.

(ver *infra*), coleccionista de Ribera, se interesara por alguna obra suya. Pero si fue así, no hay prueba documental de ello<sup>38</sup>. Luis Tristán (considerado en la época “pintor extranjero”), Juan Bautista Maíno y Pedro de Orrente —pintores tenebristas educados en Italia— también son candidatos lógicos<sup>39</sup>. Tristán incluso estuvo alguna vez en la casa del conde y conocía bien su colección (ver *infra*).

Dado su interés en la pintura veneciana (llegó a poseer hasta ocho obras de Tiziano, o atribuidas a él), otro pintor local que podría haberle llamado la atención sería El Greco, aunque dudo que en el año 1621 nadie lo considerara un pintor “natural”. Como ha demostrado Hadjinicolaou, “*era un extranjero, y además siempre se le tenía por tal* [cursivas en el original]”<sup>40</sup>. De todos modos, si consideramos a un pintor apodado El Griego “español”, entonces sería un candidato plausible por dos razones: su nombre aparece dos veces en la tasación de bienes de Pompeo Leoni de 1609 (“un lienzo bosquejado del Salvador, de mano de Dominico Greco” y “otro retrato bosquejado de mano de Domingo Greco”)<sup>41</sup>, en cuya al-

---

38 Sobre la debatida “españolidad” de Ribera, ver Miguel Morán Turina, “A vueltas con Ribera y la esencia de lo español”, *Archivo Español de Arte*, LXIX, 274 (abril-junio 1996), pp. 196-202.

39 Sobre la nacionalidad de Tristán, ver Luis Alberto Pérez Velarde, “Luis Tristán, ‘excelente pintor de historias’”, en *Luis Tristán, “excelente pintor de historias”*, ed. Luis Alberto Pérez Velarde, Madrid, Doce Calles, 2024, pp. 15-46: “En este libro [*Libro donde se escriben los nombres de los oficiales de este Arzobispado*] comparece Tristán como ‘pintor extranjero’” (p. 16). Y en nota explica: “El apellido parece ser flamenco o francés y no es raro que tuviera esa procedencia” (p. 16, n. 4). El estudio más completo del artista sigue siendo el catálogo de Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto, *Luis Tristán*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2001.

40 Nicos Hadjinicolaou, “Un pintor forastero en la ciudad”, en *Simposio Internacional El Greco 2014*, Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 113-123 (p. 114).

41 Sobre las colecciones de Pompeo Leoni, son indispensables los estudios de Kelley Helmstutler Di Dio, entre ellos, “*To Demonstrate the Greatness of His Spirit.*” *Leone Leoni and the Casa degli Omenoni*, New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University, 2000 [tesis doctoral], pp. 224-243; “The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid”, *Journal of the History of Collections*, 18, 2 (2006) pp. 137-167; y “Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni: A new document”, *Journal of the History of Collections*, 21, 1 (2009), pp. 1-15. Las referencias a los cuadros del Greco, provienen de la tasación de los bienes de Leoni, celebrada en Madrid en enero de 1609, pp. 467 y 468 de la tesis. El inventario digital disponible en el Getty Provenance Index está muy

moneda nos consta que Villamediana compró al menos un cuadro entre 1609 y 1610, y Góngora había escrito sobre él. Luego, es probable que tuviera algún cuadro suyo, y si era “bosquejado”, como la escenografía de *La gloria de Niquea* (“más hermosa y lucida *entre bosquejos de madera y lienzo* que en la grave opulencia de romanos coliseos”), todavía mejor<sup>42</sup>.

Los pocos pintores mencionados en su poesía son todos anónimos: el destinatario del soneto “A un pintor”<sup>43</sup>; el autor del retrato de una dama mencionado en las dos versiones del soneto “A un retrato”<sup>44</sup>; y una tal “Celia” —pseudónimo poético—, a la que dedica la décima “A una dama hermosa, excelente pintora”<sup>45</sup>.

Sea como sea, no perdamos de vista este temprano elogio de los pintores “naturales”. Como se verá más adelante, resulta tan insólito como engastar un diamante en plomo.

### 3. LOS CUADROS EXTRANJEROS

Los cuadros extranjeros de que se tiene noticia son casi todos de pintura religiosa italiana, aunque no faltan ejemplos de pintura mitológica (núms. 38-40), retratos de nobles españoles (núms. 47 y 50) y retratos

---

incompleto. De las ciento tres pinturas registradas en la tasación, los únicos cuadros de artistas españoles son los retratos nobiliarios de Anthonis Mors y Alonso Sánchez Coello, y “tres chapas pintadas en lámina de cobre de mano de Giorge Martinez [el pintor manierista Gregorio Martínez]” (“*To Demonstrate the Greatness of His Spirit*”, Apéndice 5, p. 464). Salvo El Greco, todos los demás pintores son italianos, aunque el inventario recién descubierto en la Biblioteca Ambrosiana menciona una tabla grande “dipinte le visioni di S.to Anto.o in diverse figure di mostri, di Gier.o Bosco [*pintadas las visiones de san Antonio en diversas figuras de monstruos, de Hieronymus Bosch*]” (“Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni”, p. 5). Como explica Helmstutler, “Pompeo Leoni and his collection in Madrid”: “Leoni logró alcanzar un nivel social tan alto gracias a las batallas que libraron las generaciones previas de artistas italianos, a la predilección del gusto español por el arte italiano y al prestigio del que disfrutaban los artistas extranjeros en la corte española” (“*To Demonstrate the Greatness of His Spirit*”, p. 148).

42 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1153.

43 Villamediana, *Poesía*, p. 45, soneto V.

44 Villamediana, *Poesía impresa completa*, sonetos 269 y 271.

45 Villamediana, *ibidem*, 38.

de tipo (núms. 9, 33, 36-37 y 46). Los pintores más citados son Tiziano (núms. 22-23, 32, 38, 46-49) y Caravaggio (núms. 6, 8, 9, 26-27 y 43), seguidos de Beccafumi (núms. 31, 35, 39-40), Correggio (núms. 5, 20 y 37) y Sebastiano del Piombo (núms. 24 y 33). Cronológicamente, nos movemos, entonces, entre el alto Renacimiento y el Barroco temprano, o, lo que es lo mismo, entre el manierismo y el barroco tenebrista. El pintor más “moderno” del grupo es Caravaggio, muerto en 1610, apenas un año antes de la llegada de Villamediana a Nápoles. Salvo una pintura en tabla procedente de la colección de Felipe II (núm. 45), no hay prueba documental de que coleccionara pintura flamenca, cosa rara en la España de entonces. De la pintura española, como he dicho, apenas hay rastro.

Para evitar perdernos en el mar de detalles que conlleva determinar la procedencia de un cuadro, los hemos repartido en tres grandes grupos, omitiendo los datos que no sean indispensables: las adquisiciones infructuosas realizadas durante su estancia en Italia desde principios de 1611 hasta abril o mayo de 1615 (núms. 1-7); las adquisiciones documentadas en Italia (núms. 8-44); y las registradas en España (núms. 45-50). En total, se trata de unos cincuenta cuadros: una mínima parte de la que debió de ser una de las colecciones más “esplendorosas” del Madrid de la época. De la colección de joyas y piezas de platería (núms. 51-83), nos ocupamos más adelante.

#### 4. LAS ADQUISICIONES INFRUCTUOSAS

Hasta donde se sabe, los cuadros que intentó comprar en vano durante su estadía de casi cinco años en Italia son los siguientes:

1. 13 de abril de 1613. “Algo” del pintor urbinense Federico Barocci. La carta de Francesco Maria II della Rovere, duque de Urbino (de ahí la conexión con Barocci), a su agente en Nápoles, donde estaba asentado el conde Villamediana, dice: “En cuanto al deseo que tiene el señor conde de Villamediana de poseer algo del Baroccio, sepa que mi deseo de complacerlo y servirlo es mucho mayor, pero hay una gran dificultad, por no decir imposibilidad, ya que él solía hacer sólo cosas que le eran encargadas por diferentes personas, las cuales se enviaban fuera, de mano en mano, a

quienes las habían encargado, y las que han quedado en el país están todas en iglesias u otros lugares para los que fueron hechas”<sup>46</sup>.

2-3. El 24 de mayo de 1613, el médico, marchante de pinturas y tradista de arte Giulio Mancini le avisa desde Roma a su hermano Deifebo, marchante en Siena, que en los próximos días, o sea, a principios de junio, pasarían por su estudio el pintor Giovanni Battista Crescenzi y “un personaje español” (Villamediana), y que cree que Crescenzi le hará una oferta “y tratará de comprar para este español”<sup>47</sup>. No sabemos a qué cuadros se refiere, aunque en una segunda carta escrita un mes después, el 28 de junio de 1613, alude a dos: un *San Juan Evangelista* de Caravaggio (hoy perdido) y un *San Juan Bautista* de Annibale Carracci<sup>48</sup>. La carta de

---

46 Carta de Francesco Maria II della Rovere a Girolamo Frachetta, citada por Giorgio Gronau, *Documenti artistici Urbinati*, Florencia, Giulio Cesare Sansoni, 1936: “Quanto al desiderio che ha il S.or Conte di Villamediana d’hauer qualche cosa del Baroccio, sappia che molto maggior l’ho io di poterlo compiacere e seruire, ma u’è difficoltà grandissima, per non dir impossibilità, perchè egli non soleua se non far cose che da diuersi gli erano commesse, le quali si mandauano fuori di mano in mano a chi l’hauea ordinate, et quelle che son restate nel paese, son tutte nelle chiese o ne’luoghi, per li quali furono fatte” (doc. CCXCIX, p. 207). También citan el texto Massimo Moretti, “La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni”, *Accademia Raffaello. Atti e studi*, 2 (2012) y 1/2 (2013), pp. 19-38 (pp. 23-24); y Terzaghi, *op. cit.*, p. 186, entre otros historiadores de arte.

47 Carta de Giulio Mancini a Deifebo Mancini, citada por Michele Maccherini, “Novità su Bartolomeo Manfredi nel carteggio familiare di Giulio Mancini: lo *Sdegno di Marte* e i quadri di Cosimo II granduca di Toscana”, *Prospettiva*, 93/94, Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro: Volume II (enero-abril 1999), pp. 131-141: “Passará di costà, nel ritorno di Firenze che sarà fra 8 o dieci giorni, il Signor Giovambattista Crescenzi, fratello dell’Illustrissimo Cardinale, quel amico del Signor Pomaran(nci) e con un personaggio Spagnuolo. [...] Credo che vi farà motto, e tratterà forse di comperar per questo spagnuolo” (Doc. 7, p. 136). También reproduce un fragmento de la carta Terzaghi, *op. cit.*, pp. 187-188.

48 Sobre el San Juan Bautista de Annibale Carracci, ver Denis Mahon, *Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio*, Roma, Electa, 2001. Carracci es autor de tres San Juan Bautista distintos: el *San Juan Bautista* recientemente localizado (Col. particular), del que existen dos copias y un grabado, y que sería probablemente el que le interesaba al conde de Villamediana; un *San Juan Bautista en un paisaje* (h. 1595, Col. Denis Mahon, en depósito en la Pinacoteca Nazionale di Bologna); y un *San Juan Bautista durmiente* (Col. particular).

Mancini sólo dice: “Les gustaron [a Crescenzi y a Villamediana] nuestras cosas y *se habrían llevado los santos Juan*, y habría dado [Villamediana] más de cien [escudos] y otro tanto en proporción”<sup>49</sup>. Se los habrían llevado, pero por motivos que se desconocen, parece que finalmente no lo hicieron. Respecto a las preferencias artísticas de Giulio Mancini, basta recordar las siguientes palabras de su coetáneo Giovanbattista Rossi: “Primero dirigía [Mancini] la vista por toda la habitación, y *si veía allí algún egregio cuadro oscuro [egregie piceam tabulam]*, inmediatamente se enamoraba de él, pues era un gran conocedor de esas cosas, y se esforzaba por conseguirlo para sí”<sup>50</sup>. En efecto, Mancini no sólo era un amante incondicional de la pintura tenebrista, sino que, además, escribió una de las primeras biografías de Caravaggio<sup>51</sup> y la primera de Ribera<sup>52</sup>, de quien también poseía algún cuadro<sup>53</sup>. Mancini es asimismo el primer biógrafo

- 
- 49 Carta de Giulio Mancini a Deifebo Mancini, citada por Michele Maccherini, “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”, *Prospettiva*, 86 (abril de 1997), pp. 71-92: “Piacquero le nostre cose e haverebbero preso li Sancti Giovanni e haverebbero dato più di 100 e altro a proporzione” (p. 80). Ver igualmente Massimo Moretti, “La Spagna a Urbino”, p. 23; y Massimo Moretti, “Caravaggio in casa di monsignor Fantino e alcuni documenti sui Petrignani e Ferdinando de’ Medici”, en *Il giovane Caravaggio “sine ira et studio”*, ed. Alessandro Zuccari, Roma, De Luca, 2017, pp. 85-95 (p. 89). El inventario *post mortem* de Giulio Mancini ha sido publicado por Michele Nicolaci, “Giulio Mancini, critico e collezionista. Considerazioni intorno al suo inventario dei beni”, en *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, ed. Francesca Parrilla, Roma, Campisano, 2013, pp. 59-77.
- 50 Giovanbattista Rossi, citado por Michele Maccherini, “Giulio Mancini. Commitenza e commercio artistico di opere d’arte fra Siena e Roma”, en *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, Siena, Protagon, 2005, pp. 393-401: “In primis oculos per cubiculum circumferebat, et, si quam ibi egregie pictam aspexisset, continuo adamabat: nam erat rerum istarum intelligentissimus; dabatque operam, ut in suam potestatem perveniret” (pp. 394-395).
- 51 Giulio Mancini, “Di Michelangelo Merisi da Caravaggio”, en *Considerazioni sulla pittura*, ed. Adriana Marucchi, 2 tomos, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, t. 1, pp. 223-226. Redactado entre 1617 y 1621.
- 52 Mancini, “Di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto”, *ibidem*, t. 1, pp. 249-251.
- 53 Nicola Spinosa, *Ribera. L’opera completa*, Nápoles, Electa, 2003, p. 27; Maccherini, “Giulio Mancini”, p. 396; y Silvia Danesi Squarzina, “New Documents on Ribera, ‘pictor in urbe’, 1612-16”, *The Burlington Magazine*, 148, 1237 (2006), pp. 244-251 (p. 145, n. 13).

del Greco, aunque nada indica que tuviera cuadros suyos<sup>54</sup>. Por tanto, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Villamediana estaba familiarizado de primera mano no sólo con la pintura de Caravaggio, sino también con la de sus principales seguidores: Caracciolo (núms. 6 y 7), Annibale Carracci (núm. 7), Cavarozzi (núm. 26), Manfredi (núm. 42) y su compatriota Ribera.

4. 11 de julio de 1613. Una réplica, es decir, una copia del cuadro original realizada por el propio artista, de la célebre *Judit con la cabeza de Holofernes* (h. 1610-1612, Galleria delle Uffizi, Florencia) (lám. 3), de Cristoforo Allori, llamado Bronzino<sup>55</sup>. La carta de puño y letra del conde de Villamediana al caballero Andrea Buonaccorsi dice: “Me haga merced de solisitarme una copia de una Madalena del Corregio que me ofrecio el caballero Bronzini [Cristofano Allori] de copiarme y más [‘además de’] una Judit de su mano”<sup>56</sup>. A pesar de la respuesta de Buonaccorsi en la que le aseguraba que “el uno y el otro han sido comenzados”<sup>57</sup>, lo cierto es que nunca los terminó. Así lo constata la “Nota de cuadros comenzados” de Curzio Picchena, fechada el 15 de marzo de 1620 —cinco años después del regreso del conde a España—, que asienta lo siguiente: “Un cuadro en tela, en él una Judit, *encargado por el Conde de Villa Mediana*”<sup>58</sup>. Lo

---

54 Mancini, “Di \*\*\* detto communemente il Greco”, *op. cit.*, t. 1, pp. 230-231.

55 No debe confundirse con Agnolo di Cosimo, el maestro de Allori, también llamado Bronzino.

56 Carta del conde de Villamediana a Andrea Buonaccorsi, citada por Terzaghi, *op. cit.*, p. 189. Según Fumagalli, *op. cit.*: “La data 11 luglio 1613 che reca la lettera del Villamediana, inviata al cavalier Andrea Buonaccorsi, testimonia che lo spagnolo fu tra i primi a domandare una replica della già nota *Giudita* dell’Allori, eseguita intorno al 1612-1613 [*La fecha 11 de julio de 1613 que lleva la carta de Villamediana, enviada al caballero Andrés Buonaccorsi, atestigua que el español fue uno de los primeros en solicitar una réplica de la ya conocida Judith de Allori, realizada hacia 1612-1613*]” (p. 111, n. 39).

57 “Li quadri che V.S. Ill.ma lassò ord[inar].e al s.re Cristofano Allori detto il Bronzino li facesse, cioe la S.ta Maria Mad[dale].na, Origi[na].le dl Coregio, e di quella Judit di sua inventione, l’uno e ll’altro e cominciato e se lui non fusse ammalato degl’occhi, a quest’hora sarebbono a buonissimo termine” (citado por Fumagalli, *ibidem*, p. 111, n. 39; y por Terzaghi, *op. cit.*, p. 189).

58 Citado por Claudio Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, Florencia, Leo S. Olschki, 1982: “Un quadro in tela dentrovi una Giudita commessomi per il Conte di Villa Mediana” (p. 118). Lo mismo dice el inventario general de los años 1618-

encargó en 1613, pero al parecer nunca lo recibió<sup>59</sup>. Dudo que conociera el poema que su amigo Marino le dedicó al cuadro en *La Galeria* (Venecia, 1620), publicada luego del regreso de Villamediana a España, pero de todos modos vale la pena citar sus palabras: “La bella / viudita feroz / no tiene lengua, ni voz, y sin embargo, habla”<sup>60</sup>. Atención a esto: belleza *feroz* (estética de la crueldad) y lengua *muda* (estética del silencio). ¿Por qué le interesaría al conde de Villamediana un cuadro de tales características y qué tiene que ver con su propia poética de la “violencia bella”<sup>61</sup> y la “elocuencia muda”?<sup>62</sup>. Sí conocía, porque lo tradujo él mismo, el soneto “Onde dorate, e l’onde eran capelli”, publicado en la tercera parte de *La lira* (Venecia, 1614), justo cuando Villamediana estaba en Italia. El último verso alude a la orfebrería: “Di diamante lo scoglio, e’l golfo d’oro”<sup>63</sup>.

---

1624: “Un sim.e dentrovi una sim.e cominc.ta” (citado por Pizzorusso, *ibidem*, p. 120), o sea, ‘Uno similar [‘un cuadro similar’] en él una [Judit] similar encargado’.

- 59 A pesar de la nota de Curzio Picchena, Terzaghi, *op. cit.*, p. 192, avanza la hipótesis de que la copia del cuadro que hoy se guarda en el Buckingham Palace, número de inventario RCIN 404989, procedente de la colección de Carlos I, podría provenir originalmente de la almoneda de Villamediana. Personalmente, no alcanzo a ver con claridad cómo pudo llegar la obra a manos de Villamediana cinco años después de su partida de Italia, cuando hasta marzo de 1620 ni siquiera estaba acabada.
- 60 Giovan Battista Marino, “Giudit con la testa d’Oloferne di Cristoforo Bronzino”, en *La Galeria*, ed. Carlo Caruso, Marco Lardi y otros, Milán, BIT&S, 2024: “Di Betulia la bella / vedovetta feroce / no ha lingua, né voce, e pur favella” (t. 1, p. 223). También escribió sobre el cuadro Gabriello Chiabrera, “Per una Giuditta dipinta dal Sig. Cristoforo Allori, Bronzino”, en *Delle poesie di Gabriello Chiabrera. Parte Prima*, Génova, Giuseppa Gavoni, 1618, p. 30. Hay edición moderna a cargo de Andrea Donnini, *Opera poetica*, 5 tomos, Milán, Res, 2006.
- 61 Villamediana, “Tú que en polo de amor, deidad luciente”: “De tus dos soles la violencia bella” (*Poesía*, p. 142, xxvii, v. 11); y “¿Qué me quieres enemigo?": “Con exquisita violencia / lastima tu variedad” (*Poesía*, p. 512, xix, v. 5).
- 62 Villamediana, “Silva que hizo el autor estando fuera de la corte”: “Del arte se desnuda / la confiada elocuencia muda” (*Poesía*, p. 458, vv. 142-143). Es un motivo corriente en la poesía del autor, lo mismo que en la de Góngora: “Muda parecerá la voz que nombra” (*Fábula de Europa*, en *Fábulas mitológicas*, p. 409, v. 50); “con voces mudas / de oráculo que avisa” (*Poesía*, p. 147, xxxviii, vv. 10-11); “muda, / dará materia, aunque ruda” (*Poesía*, p. 494, x, vv. 10-11), etc. ¿Cómo se reconcilian silencio y voz?
- 63 Giovan Battista Marino, “Onde dorate, e l’onde eran capelli”, en *La lira*, ed. Maurizio Slawinski, 3 tomos, Turín, RES, 2007, t. 2, p. 83.

Villamediana traduce: “Escollo de diamante en golfos de oro”<sup>64</sup>. Diamante engastado en oro, no en plomo. Sea como fuese, según el testimonio del propio Villamediana el cuadro de Bronzino era el único que le faltaba para completar lo que en la primavera de 1614 ya era un “extraordinario” camerín: “Yo deseo algo de mano de Bronsini, habiendo juntado en Italia un estudio de pinturas, que le tengo por muy extraordinario, y sólo de mano de Bronsini no tengo cuadro ninguno”<sup>65</sup>.



Lám. 3. Cristofano Allori, *Judit con la cabeza de Holofernes*  
(h. 1610-1612, Palazzo Pitti, Florencia).

64 Villamediana, “En ondas de los mares no surcados”, en *Poesía*, p. 159, LXI, vv. 13-14. Como recuerda Ruestes, “el poema de Lope fue imitado por Marino en el famoso ‘Onde dorate e l’onde eran capelli’ [...] y éste, a su vez, por Villamediana, quien realiza prácticamente una traducción” (p. 179, nota).

65 Carta del conde de Villamediana a Andrea Cioli, secretario de Cosimo II, citada por Fumagalli, *op. cit.*, p. 111, n. 39.

5. 11 de julio de 1613. Una copia sobre cobre de mano del mismo Cristofano Allori de la *Magdalena en el desierto* (*Magdalena leyendo*), de Correggio, copia que también quedó sin acabar. La “Nota de cuadros comenzados” de Curzio Picchena dice: “Un quadrito en cobre, en él Santa María Magdalena; *encargado por el mismo señor conde* [Villamediana]”<sup>66</sup>. Al tratarse de una pintura sobre cobre y no sobre tela, sería muy parecida a la copia, también realizada sobre cobre, de *Magdalena leyendo*, conservada hoy día en la Galleria Borghese (lám. 4)<sup>67</sup>. En la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde también había una, lo que indica que debió de ser una obra popular<sup>68</sup>. El lienzo original, perdido desde 1945, ha sido redescubierto hace poco por Ekserdjian y se conserva en una colección particular en Estados Unidos<sup>69</sup>.



Lám. 4. Copia anónima después de Correggio, *Magdalena leyendo* (siglo XVII, Galleria Borghese, Florencia). Pintura sobre cobre.

66 “Un quadretto in rame dentrovi S.ta Maria Maddalena comes.mi per il med.mo Sig.or Conte” (citado por Pizzorusso, *op. cit.*, p. 118). Igual en el inventario general de los años 1618-1624: “Un quadretto in rame entrovi una S.ta M.a Mad.a”, ‘Un quadrito en cobre en él una Santa María Magdalena’.

67 Antonio Iommelli, “*Maddalena leggente*, copia da Allegri Antonio detto Correggio”, <<https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/maddalena-leggente>>, (consultado el 9/07/2025).

68 David Ekserdjian, “Correggio’s reclining *Magdalen* rediscovered”, *The Burlington Magazine*, 161, 1396 (julio de 2019), pp. 556-561 (p. 558).

69 Ekserdjian, *ibidem*, pp. 559-560.

6. 27 de agosto de 1613. Una copia de mano de Fabrizio Santafede, Carlo Sellitto o Giovanni Battista Caracciolo, los tres napolitanos, de las *Siete obras de misericordia* de Caravaggio (h. 1607, Pio Monte della Misericordia, Nápoles), una de las obras maestras del pintor<sup>70</sup>. Aunque la venta de la obra estaba estrictamente prohibida (“per nessuno prezzo si possa mai vendere, ma sempre si debba ritenere nella detta chiesa”)<sup>71</sup>, parece que el conde llegó a ofrecer por ella la friolera de 2000 escudos de oro<sup>72</sup>. Según Spike, no se conocen copias del siglo XVII, así que lo más probable es que su deseo —el original o una copia, pero que fuese de Caravaggio— no se cumpliera<sup>73</sup>.

7. Primavera de 1614. Annibale Carracci, *Venus, Adonis y Cupido* (h. 1590, Museo del Prado, Madrid), entonces atribuido a Giovanni Battista Caracciolo, acaso el mejor discípulo de Caravaggio. El inventario de Juan de Lezcano, fechado en 1631, asienta lo siguiente: “Un cuadro original de Caracciolo de Venus y Juno [*sic*] con dios Cupido que se burla de ellos, pintura de mucho precio por la que el conde de Villamediana ofreció al ilustrísimo Lezcano quinientos ducados por él, y no se lo quiso dar”<sup>74</sup>. El

---

70 Las actas del *Libro delle conclusioni particolari fatte dalli signori governatori del Monte della Misericordia* mencionan las presiones del Conde por obtener la copia: “Havendo inteso che il signor Conte di Villamediana ha fatto molte istanze per volere ‘una copia del quadro’ [en español en el original] dell’altare Maggiore della chiesa della Misericordia, hanno concluso che possa detto S.or Conte farlo copiare pur che sia de mano de’ Fabritio Santafede, o Carlo Sellitto, o vero de’ Giò[van] Batt[ist]ta Caracciolo, con che detto quadro non si possa ammuovere dal detto altare” (citado por Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, “pictor praestantissimus”*, Roma, Newton Compton, 1987, p. 497). El estudio más completo es Vincenzo Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Roma, Paparo, 2014, p. 93.

71 *Libro delle conclusioni*, citado por Marini, *ibidem*, p. 497.

72 “Più d’una volta se n’è ritrovato duemila scudi” (*Libro delle conclusioni*, citado por Marini, *ibidem*, p. 497).

73 John T. Spike, *Caravaggio*, segunda ed. corregida, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 2010, p. 300.

74 El asiento del inventario dice: “Un quadro original del Caraciolo de Venus y Gi-nona [*sic*: *Giunone*, ‘Juno’] con dios Cupido que se burla dellos pintura de mucho preçio por que el conde de Villa Mediano [*sic*: Villamediana] ofresció al ylustriamo Lezcano quinientos ducados por el, y no se lo quiso dar el quadro” (citado por Antonio Vannugli, *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgia, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell’Italia del primo Seicento*,

encuentro entre Lezcano y Villamediana tuvo lugar en Roma en la primavera de 1614, ocasión en la que éste último adquirió otras pinturas (núms. 17 y 18). Lezcano, entonces secretario del VII conde de Lemos, poseía una notable colección de cuadros tenebristas (entre ellos, el *Ecce Homo* de Caravaggio recientemente descubierto en Madrid), pero no poseía obras de pintores españoles, ni siquiera de Ribera, de quien estaría informado<sup>75</sup>. Sirva el ejemplo para destacar, una vez más, la singularidad de la colección del conde de Villamediana.

## 5. LAS ADQUISICIONES EXITOSAS DOCUMENTADAS EN ITALIA

El 7 de febrero de 1615, Marcantonio Baviera, entonces embajador residente en Venecia, le comenta desde La Serenísima al duque Della Rovere que “el señor conde de Villa Mediana [...] va comprando una buena cantidad de cuadros de pintura de mano de valientes hombres para enviar a España, que dicen que hasta ahora ha juntado mediante compra en Nápoles, Roma y otras ciudades por valor de veinte mil escudos”<sup>76</sup>. Las cifras que menciona el propio conde de Villamediana son menores, pero aun así extraordinariamente elevadas: “El señor conde [...] todavía se encuentra aquí, en Venecia, y *dice haber gastado alrededor de diez mil ducados en pinturas, joyas y paños de tapicería*”<sup>77</sup>. Según Fumagalli, estando

---

Roma, Scienze e lettere, 2009, p. 466, asiento 115). De Antonio Vannugli, ver también “Il segretario Juan de Lezcano e la sua collezione di dipinti italiani”, en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, eds. José Martínez Milán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, t. 3, pp. 1487-1538 (p. 1542, asiento 115).

- 75 Sobre el *Ecce Homo* de Lezcano, ver Antonio Vannugli, “Il segretario Juan de Lezcano e l'*Ecce Homo* del Caravaggio”, en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, CEEH, 2009, pp. 267-276, escrito antes del reciente descubrimiento del cuadro.
- 76 Carta de Marc'Antonio Baviera al duque Della Rovere, fechada el 7 de febrero de 1615 y citada por Gronau, *op. cit.*, p. 207, n. 2; y Fumagalli, *op. cit.*, 110, n. 37: “Il S.<sup>r</sup> Conte di Villa Mediana... ua comprando buona quantità di quadri di pittura de mano de ualent'huomini per mandar in Spagna, doue dicono hauer fatto raccolta sin'hora per compra in Napoli, Roma el altre città per uentimila scudi”.
- 77 Carta de Marcantonio Baviera al duque Della Rovere, fechada el 14 de febrero de 1615 y citada por Gronau, *ibidem*, p. 207, n. 2; y Fumagalli, *ibidem*, 110-111, n.

en Venecia trató de enviar un agente a Florencia para comprar pinturas “de los estudios de Riccardi [la poderosa familia Medici-Riccardi] y de Bardi [la igualmente poderosa familia Bardi] y de otros lugares”, pero la compra no prosperó porque las leyes de la ciudad prohibían la exportación<sup>78</sup>. Se ve que a Cosimo II de Médici, IV gran duque de Toscana, no le gustó nada el trapicheo, porque un mes después, el 11 de marzo de 1615, el conde de Villamediana le ofrece las siguientes disculpas, que viniendo de él, serían falsas: “Recibí la carta de Vuestra Alteza Serenísima [Cosimo II] y si supiera que en los cuadros [florentinos] había fideicomiso y en la idea de su secretario a Florencia [Curzio Picchena] dificultad, no lo hubiera suplicado a Vuestra Alteza, *yo fui engañado de él en Venecia*, donde le vi. Vuestra Alteza perdone y crea que no tiene mayor criado su casa, en como testificarán todos sus ministros”<sup>79</sup>. La verdad debió de ser lo contrario: sabía perfectamente que los cuadros no se podían exportar, pero aun así trató de hacerlo.

De los muchos cuadros que el conde de Villamediana habrá adquirido en Italia durante su estancia de cinco años, los únicos de los que se tiene noticia cierta son los siguientes treinta y seis:

8. Fecha de adquisición incierta. Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat* (h. 1607, Kunsthistorisches Museum, Viena) (lám. 5). La primera mención de la procedencia del cuadro se debe a Giovan Pietro Bellori, quien en sus *Vite de pittori, scultori et architetti moderni* (Roma, 1672) recuerda que “el conde de Villamediana poseyó una media figura de David”<sup>80</sup>. Como indica el portal del Kunsthistorisches Museum de Viena, a partir de 1623 el cuadro pasó a formar parte de la colección de

---

37: “Il S.<sup>r</sup> Conte... / si troua ancora qui in Venetia et dice hauer speso circa diecimila ducati in pitture, gioie et panni di razzo”.

78 Citado por Fumagalli, *ibidem*, p. 111, n. 37, que reproduce un fragmento de la carta de Curzio Picchena en la que éste explica los inconvenientes del asunto.

79 Carta en español de Villamediana a Andrea Cioli, secretario de Cosimo II, fechada el 11 de marzo de 1615 y citada por Fumagalli, *ibidem*, p. 114; y por Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventario 1513-1883*, tercera ed. ampliada, Roma, Ugo Bozzi, 2023, p. 492.

80 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Boloña, Arnaldo Forni, 2000: “E'l Conte di Villa Mediana hebbe la mezza figura di Davide” (p. 214). Hay traducción parcial al español a cargo de Isabel Morán García, *Vidas de pintores*, Madrid, Akal, 2005, p. 120.

Carlos I de Inglaterra (conocido como “el mayor aficionado a la pintura entre los príncipes del mundo”)<sup>81</sup>, que presumiblemente lo compró en la almoneda de Villamediana celebrada en Madrid ese mismo año<sup>82</sup>, junto con otras pinturas suyas que iremos conociendo (núms. 20, ¿24?, 46, ¿47?)<sup>83</sup>. Por lo que se refiere a Carlos I, entonces príncipe de Gales, Almanza y Mendoza ya mencionaba en una de sus *Cartas* que “es gran estimador deste arte, y así no dejó, *ni en la almoneda del conde de Villamediana ni en la corte*, cosa de estima que no la llevase”<sup>84</sup>. También Carducho recuerda la rapacidad del príncipe: “Muchas de las [pinturas] que

- 
- 81 Citado por Lucy Whitaker & Martin Clayton, *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*, Londres, Royal Collections Enterprises Ltd, 2007: “The greatest amateur of paintings among the princes of the world” (p. 19).
- 82 Digo “presumiblemente” porque a pesar de lo que dice la ficha del Kunsthistorisches Museum de Viena, ni el *Libro de pintura* ni los inventarios post-mortem de Carlos I mencionan un *David con la cabeza de Goliath* de Caravaggio, aunque sí otros cuadros suyos o atribuidos a él.
- 83 Sobre la colección de arte de Carlos I, ver, en orden cronológico, John Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Cambridge University Press, 1983, pp. 80-81; Francis Haskell, “Charles I’s Collection of Pictures”, en *The Late King’s Goods: Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, ed. Arthur MacGregor, Londres, Alistair McAlpine, 1989, pp. 203-231; Jonathan Brown, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Nerea, 1995, pp. 33-40; Jonathan Brown, “Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654”, en *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, ed. Jonathan Brown y John Elliott, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 41-68 (pp. 43-51); Susan Bracken, “Charles I and the Art of Italy in Spain”, en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, ed. David García Cueto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 168-176; y Guido Rebecchini, “Charles I’s visit to Madrid”, en *Charles I, King and Collector*, ed. Per Rumberg y Desmond Shawe-Taylor, Londres, Royal Academy of Arts, 2018, pp. 50-53. De tono más periodístico son los trabajos de Jerry Brotton, “Buying the Renaissance: Prince Charles’s Art Purchases in Madrid, 1623”, en *The Spanish Match: Prince Charles’s Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Nueva York, Routledge, 2006, pp. 9-26; y “Mr. Smith in Madrid”, en *The Sale of the Late King’s Goods. Charles I & His Art Collection*, Oxford, Macmillan, 2006, pp. 78-106. Existen también numerosas crónicas de la época.
- 84 Andrés de Almanza y Mendoza, *Obra periodística*, ed. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001, p. 277.

habemos nombrado estuvieron en grande riesgo cuando estuvo aquí el príncipe de Gales (hoy rey de Inglaterra), que procuró cuanto pudo recoger las pinturas y dibujos originales que pudo haber, no dejándolos por ningún dinero, *y fueron grande parte del residuo de las almonedas del conde de Villamediana y de Pompeo Leoni*, personas que con singular desvelo se preciaron de juntar las mejores cosas que pudieron”<sup>85</sup>. Es raro que no mencione la almoneda del VII conde de Lemos, celebrada en Madrid entre mayo de 1623 y diciembre de 1626, y donde consta que varios miembros del séquito de Carlos I, aunque no él mismo, compraron varios artículos<sup>86</sup>.

- 
- 85 Carducho, *op. cit.*, pp. 435-436. Ver igualmente Lope de Vega, “Dicho y deposición de fray Lope Félix de Vega Carpio”, en *Memorial informatorio por los pintores*, Madrid, Juan González, 1629: “A la segunda pregunta dijo [Lope] [...] que el príncipe de Gales, ahora rey de Inglaterra, cuando vino a España hizo buscar con notable cuidado todas las mejores pinturas que se pudieron hallar, las cuales pagó y estimó con excesivos precios” (ff. 17r-22r [ff. 17v-20v]). Hay edición moderna a cargo de Francisco Calvo Serraller. Según Jerónimo Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. Alfonso de Ceballos, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991: “Llevó [el príncipe de Gales] lindas pinturas del Ticiano y del Mudo [Navarrete el Mudo], y lindas espadas, escopetas y vallestas, y un montante excelente cosa”, valorados en “más de seis mil ducados” (pp. 171-172). Si fue así, las pinturas de Navarrete el Mudo no están asentadas en los inventarios de Carlos I. Bracken, *op. cit.*, pp. 173-175, ha logrado identificar las piezas procedentes de la colección de Leoni —una pintura sobre cobre de *María Magdalena*, obra de Correggio, y un busto de mármol de *Faustina*—, pero no así las de Villamediana.
- 86 Ver al respecto Saéz González, *Coleccionismo y almoneda*: “Este día [10 de mayo de 1623] compró un inglés, criado del príncipe de Gales, una espada esclavona del perillo con guarnición antigua” (p. 320); “el 6 del dicho mayo [de 1623] compró Jacobo Badesfort, inglés, un barilillo de plata dorada” (p. 320); “el mismo día [26 de mayo de 1623] compró don Rodulfo Clar, inglés, un cordon de oro y azero en 150 recales” (p. 332); “el mismo día [29 de mayo de 1623] compró Cipion Ebert una pintura de Santa Catalina en lámina” (p. 335), etc. Es improbable que Carlos I mismo comprara nada porque de lo contrario su nombre figuraría en el libro de remates — *Libro de la quenta y raçon de la hacienda que se bendio en la Almoneda qu'en madrid se hizo*—, sobre todo tratándose del futuro rey de Inglaterra.



Lám. 5: Caravaggio, *David con la cabeza de Goliath*  
(h. 1607, Kunsthistorisches Museum, Viena).

9. Fecha de adquisición incierta. “El retrato de un joven con una flor de azahar en la mano”, del periodo romano de Caravaggio (1592-1606)<sup>87</sup>. No se sabe nada del paradero del cuadro, que, como el anterior, sólo menciona Bellori en sus *Vite*. El tema como tal es comparable a otras obras del propio Caravaggio, como el *Retrato de Fillide Melandroni* (h. 1598, destruido en 1945), quien sostiene una flor de azahar a la altura del pecho. Si la descripción de Bellori está equivocada y no se trata del retrato de *un* joven, sino de *una* joven, podría tratarse de éste: el retrato de la cortesana Melandroni, amante de Caravaggio. (Como la *Muchacha con estola de piel* de Tiziano citado más adelante, que también parece ser el retrato de una cortesana).

10-16. 12 de enero de 1613. “Siete cuadros” de autor y título desconocidos, comprados a Principio Consilio, pintor al servicio de la aristocracia napolitana<sup>88</sup>.

17. 16 de abril de 1614. “Un cuadro de pintura y algunos tapices”, obsequio del cardenal Alessandro Damasceni Peretti en un banquete en

87 Bellori, *op. cit.*: “E’l ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano” (p. 214).

88 Citado por Terzaghi, *op. cit.*, pp. 194-195.

honor del conde de Villamediana y del VIII conde de Lemos, entonces embajador en Roma. El “aviso” de corte indica que “el dicho conde [Villamediana] [...] aceptó el cuadro de pintura excelente pero rechazó firmemente el regalo de los tapices”<sup>89</sup>.

18. 19 de abril de 1614. “Varias pinturas de excelente mano junto con otras cosas similares”, adquiridas en Roma<sup>90</sup>. No se sabe cuántas ni de qué artistas, pero por la fecha y el lugar, no sería raro que algunas de ellas fuesen pinturas tenebristas de Caravaggio o de sus seguidores.

19. 10 de julio de 1614. “Un cuadro de pintura que viene de buena mano”, envió del duque de Urbino, Francesco Maria II della Rovere<sup>91</sup>.

20-29. 11 de marzo de 1615. Listo para zarpar rumbo a España, le escribe desde Génova al gran duque de Toscana, Cosimo II, con quien ya ha tenido algún pique (ver la nota 35), una carta en la que solicita licencia “para sacar ciertas pinturas que tengo pagadas en el Estado

---

89 *Aviso* de corte, citado por Fumagalli, *op. cit.*: “Il detto giorno [16 de abril de 1614] il Duca Gaetano banchettò il Conde di Villa Mediana et seco anco l’Amb.r di Spagna, et essendo il detto Co: andato a visit.re il Card.le M.Alto Ss.Ill.ma havendo relatione, che il Co: haveva Lodato un quadro di pittura, et alcuni razzi, subito ordinò che si staccassero dai muri, et mandassero a donare al detto Conte, il quale accettò il quadro di pittura eccellente, ma ricuso costantem.te il dono delli arazzi” (p. 110, n. 36). La traducción sería: “El dicho día el duque Gaetano [Francesco Gaetano o Caetani] ofreció un banquete al conde de Villa Mediana [*sic*] y también al embajador de España [Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos y embajador en Roma entre 1609 y 1615]. Siendo que el mencionado conde había ido a visitar al cardenal M.Alto SS.Ill.ma [Alessandro Peretti Montalto] y había elogiado un cuadro de pintura y algunos tapices, inmediatamente ordenó que fueran descolgados de las paredes y enviados como regalo al mencionado Conde, quien aceptó el cuadro de pintura excelente pero rechazó firmemente el regalo de los tapices”.

90 *Aviso* de corte, citado por Fumagalli, *ibidem*: “Il s.r Conte di Villamediana sabato andò a baciare il piede a S.B.ne... et Dom.ca fu dal s.r. Gio.batta Crescenzi banchettato [...] havendo questo fatto compra di varie pitture di eccellente mano con altre cose simile” (p. 110, n. 36). La traducción sería: “El señor conde de Villamediana el sábado fue a besar el pie a Su Santidad... y el domingo fue agasajado por el señor Giovanni Battista Crescenzi [...] habiendo hecho la compra de varias pinturas de excelente mano junto con otras cosas similares”.

91 Carta del duque de Urbino a Girolamo Franchetta, citada por Gronau, *op. cit.*, p. 207, n. 2; Fumagalli, *op. cit.*, p. 105; y Terzaghi, *op. cit.*, p. 186, n. 43: “Un quadro di pittura, che uiene da buona mano”.

de Siena, que serán hasta doce cuadros”<sup>92</sup>. La carta va acompañada de una lista de diez cuadros que no tiene nada que ver, ni en el número ni en el título de las obras, con las pinturas compradas y pagadas en Siena (núms. 29-43), así que es posible que provengan de otra parte. Los títulos referidos —diez, y no los doce anunciados— son los siguientes:

20. “De Correggio, un San Juan de cuerpo entero”<sup>93</sup>.

---

92 Carta, en español, de Villamediana a Andrea Cioli, secretario de Cosimo II, citada por Fumagalli, *op. cit.*, Apéndice documental, doc. 2, pp. 114-115 (p. 114); y por Macioce, *op. cit.*, pp. 492-493 (p. 493). Los historiadores del arte no se han ocupado de la figura de Cioli. Lo cierto es que, además de trabajar al servicio de Cosimo II, era coleccionista de pintura él mismo y admirador de los célebres *Essays* (1597, 1612 y 1625) de Francis Bacon, que tradujo al italiano con el título *Saggi morali*, Florencia, Pietro Ceconcelli, 1619; y Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1620. Menciono el dato porque el ensayo “Sobre le belleza” (“Of Beauty”) trata expresamente sobre las joyas y la pintura, temas caros a Villamediana. La traducción de Cioli no tiene desperdicio. Sobre las joyas dice: “La virtud es semejante a una piedra preciosa: *luce mejor engastada sin demasiado oro ni esmalte [meglio legata senza troppo oro o smalto]*” (ed. de 1619, p. 59). También critica la estética de la belleza de Apeles y Durero: “*Apenas existe una belleza excelente que no tenga algún errorzuelo [erroruzo] en las proporciones*. No se puede decir con facilidad si Apeles o Alberto Durero fue el mejor imitador. El uno quiso representar al hombre según proporciones geométricas; el otro, eligiendo de distintos rostros las partes mejores, quiso hacer de ellas un ejemplar excelente. *No creo que tales pinturas hayan gustado a nadie, salvo al pintor que las hizo [Tali pitture io non credo che piacessero ad alcuno se non al pittore che le faceva]*. No es que yo niegue a un pintor la capacidad de hacer un rostro más perfecto que cualquier rostro vivo que haya existido, pero es necesario que ello ocurra por azar [*a caso*] y con cierta felicidad [*una certa felicità*] (como el músico, que a veces da con una melodía excelente), y no por seguir una regla” (ed. de 1619, p. 59). Las dos ideas encuentran su expresión en la poesía, y las joyas, del conde de Villamediana, crítico acérrimo de la belleza orgánica en cualquiera de sus manifestaciones.

93 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Del Correggio / Un San Gio. Tutto intero” (p. 115). El listado entero puede consultarse también en el Getty Provenance Index, Archival Inventory I-2620, que transcribe el manuscrito conservado en el Archivio di Stato di Firenze. El primero en publicarlo, desarrollando las abreviaturas y modernizando la ortografía, parece haber sido Eugenio Casanova, “Esportazione di quadri dallo Stato di Siena”, *Miscellanea Storica Senese*, 11 (noviembre de 1896), pp. 178-183 (p. 179).

21. “De Perino del Vaga, una Piedad con muchos santos”<sup>94</sup>.
- 22-23. “De Tiziano, dos cuadros, o sea, *Madonna* con santos”<sup>95</sup>.
24. “De fray Sebastiano del Piombo, una Santa Lucía”<sup>96</sup>.
25. “De Leonardo da Vinci, una Santa María Magdalena”<sup>97</sup>.
26. “De Michelangelo da Caravaggio, una *Madonna* de [*sic*]”<sup>98</sup>.
27. “Del mismo [de Caravaggio], dos *putti*, que uno toca una flauta y el otro ha depuesto un violín”<sup>99</sup>.
28. “De Moretto, lombardo [Alessandro Moretto], una *Madonna*”<sup>100</sup>.
29. “De Parmigiano [Parmigianino], una *Madonna*”<sup>101</sup>.

Caben un par de aclaraciones.

El *San Juan Bautista* “de cuerpo entero” de Correggio debe de ser copia del panel izquierdo del *Tríptico de la Misericordia* (King’s Gallery, Royal Collection Trust) (lám. 6), adquirida por Carlos I de Inglaterra en la almoneda del propio conde, donde consta que compró otros cuadros de Villamediana (núm. 8, ¿24?, 46, ¿47?)<sup>102</sup>. En efecto, la entrada del *Libro de pinturas* de Carlos I de Inglaterra (*A Book of all such the kings Pictures As are by his Maiests*) indica con claridad que el cuadro procedía de España: “A high narrow peece being a Standing St. John Baptist houlding in his left hand a Cane Cross and with his right hand appoynting forwards. Which peece ju M brought from Spaine. An Intire figure almost soe bigg

---

94 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Pierino dl Vaga / Una Pietà con m.ti Santi” (p. 115).

95 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Titiano / Due Quadri, cioè *Madonna* con Santi” (p. 115).

96 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Fra Bastiano dl Piombo / Una Santa Lucia” (p. 115).

97 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Leonardo da Vinci / Una S.ta Maria Maddalena” (p. 115).

98 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Michelag.o da Caravaggio / Una Mad.a di” (p. 115). El asiento está incompleto, como si el autor de la lista, que no parece ser Villamediana, no lograra identificar el tema del cuadro: ¿la *Madona de Loreto*? ¿La *Madona con el Niño y santa Ana*? ¿La *Madona del Rosario*?

99 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Dell’istesso / Due Putti, che uno suona un flauto, et l’altro ha posato un violin” (p. 115).

100 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Del Moretto Lombardo / Una *Madonna*” (p. 115).

101 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Del Parmigiano / Una *Madonna*” (p. 115).

102 Para una imagen de la reconstrucción del *Tríptico*, ver *Trittico della Misericordia*, en el portal digital de la Fondazione Il Correggio Onlus, <<https://www.fondazioneilcorreggio.it/opera/trittico-della-misericordia/>>, (consultado el 8/07/2025).

as the life”<sup>103</sup>. En el margen: “Done by= Anthonio Corregio”. Es decir: “Una obra alta y estrecha que es san Juan Bautista de pie que sostiene en la mano izquierda una caña en forma de Cruz y con la mano derecha apunta hacia el frente. *La cual obra trajo su majestad de España. Una figura de cuerpo entero* casi tan grande como el natural”. Tanto la descripción del cuadro (“una figura de cuerpo entero”) como el lugar de procedencia (“trajo de España”) coinciden con la copia del conde de Villamediana<sup>104</sup>. De confirmarse mis sospechas, estaríamos ante una de las pocas pinturas adquiridas en Italia cuya llegada a España puede afirmarse con un alto grado de certeza.

---

103 Oliver Millar, ed., *Abraham van Der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I*, The Thirty-Seventh Volume of the Walpole Society 1958-1960, Glasgow, The University Press, 1960, p. 15, asiento 6. Sobre el cuadro, ver Shearman, *op. cit.*, pp. 80-81, quien desconoce la existencia de la copia de Villamediana.

104 Sobre las copias existentes del *San Juan Bautista* de Correggio, ver Gabrielle Fabbrici, “Copie dal *San Giovanni Battista* del *Trittico*: note per una ricerca”, en *Correggio. Il Trittico di Santa Maria della Misericordia in Correggio*, ed. Giuseppe Adani, Margherita Fontanesi y otros, Milán, Silvana, 2011, pp. 302-311. Todas las copias coinciden puntualmente con el ejemplar de Villamediana, comprendida la copia de Carlos I conservada en el Kensington Palace: “*San Giovanni Battista, figura intera di giovenetto grande al naturale*” (p. 306); “*Quadro all'piede di San Giovanni*” (p. 306); “*Un Quadro rappresentante San Giovanni in piedi della scuola del Correggio, alto braccia 2 once 10.1/2 [unos 180 centímetros]*” (p. 306). Sobre la complicada historia del cuadro, ver Claudio Franzoni, “Un processo del 1890 e il *Trittico della Misericordia*”, en *Fondazione Il Correggio Onlus*, 1 de noviembre de 2024. Al no conocer la copia de Villamediana, Franzoni deduce que el cuadro en posesión de Carlos I debió de ser regalo de Felipe IV. Sin embargo, no hay prueba documental de que Felipe IV poseyera un *San Juan Bautista* de Correggio o que se lo hubiera obsequiado a Carlos I, cosa que los inventarios de Carlos I seguramente asentarían, como hacen en otras ocasiones. Yo mismo le he planteado mis reservas al Sr. Franzoni, que se ha mostrado receptivo. Bracken, *op. cit.*, p. 175, incide en el mismo error. Al no conocer la copia de Villamediana, deduce que el cuadro de Carlos I podría tratarse de un regalo o una compra sin identificar. Creo que la carta a Andrea Cioli resuelve el misterio: se trata del *San Juan Bautista* de cuerpo entero del conde de Villamediana.



Lám. 6: Copia anónima después de Correggio, *San Juan Bautista* (h. 1600, Royal Collection Trust). Inv. RCIN 400120.

La *Santa Lucía* de Sebastiano del Piombo podría referirse, aunque no hay ninguna certeza de ello, al *Retrato de una dama con los atributos de Santa Ágata* que figura tanto en el *Libro de pinturas* de Carlos I de Inglaterra como en los inventarios *post mortem* de sus bienes. La entrada de los inventarios dice: “A halfe figure of a Woeman in greene with her haire filleted behind her eares. By Frabastiano de Piumbo [*Una figura de medio cuerpo de una mujer vestida de verde, con el cabello recogido detrás de las orejas. De Fray Sebastiano del Piombo*]”<sup>105</sup>. El original o, al menos, una copia autógrafa, se guarda en la National Gallery de Londres (núm.

---

105 Oliver Millar, ed., *The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651*, The Forty-Third Volume of the Walpole Society 1970-1972, Glasgow, The University Press, 1972, p. 202, asiento 2. La descripción del *Libro de pinturas* dice: “The picture of a certayne woeman painted upon a Board in greene apperell Soe bigg as the life Halfe a figure without a frame [*La imagen de cierta mujer pintada sobre tabla con vestiduras verdes tan grande como el natural figura de medio cuerpo sin marco*]”. En el margen: “sijd tu bi don bij [*said to be done by*] bartolmeo del peumbo [*hecha según se dice por Bartolomeo del Piombo*]” (Millar, *Abraham van Der Doort's Catalogue*, p.41, asiento 20).

de inventario NG24). Otros dos cuadros parecidos son el *Santa Lucía* (*Retrato de una dama con los atributos de Santa Lucía*) (h. 1525, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico), obra de Sebastiano del Piombo, y el *Retrato de una dama como santa Lucía* (h. 1509, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), de Boltraffio.

La *María Magdalena* atribuida a Da Vinci debe de ser una copia de Giovanni Pietro Rizzoli, conocido como Giampetrino, parecida a la que hoy en día cuelga en la Capilla de Los Condestables, en la Catedral de Burgos.

La *Madonna* de Caravaggio podría ser una copia de la *Virgen de los Peregrinos* (*Virgen de Loreto*) (1604, Basilica de Sant'Agostino in Campo Marzio, Roma), tema de uno de los sonetos de Villamediana ("A la casa de Nuestra Señora de Loreto")<sup>106</sup> y obra, además, de la que circulaban numerosas copias en la España de la época<sup>107</sup>. Carlos I de Inglaterra también poseía una copia, que pudo haber adquirido en la almoneda de Villamediana, aunque no hay certeza de ello. El asiento correspondiente del *Libro de pinturas* dice: "Our Ladie, Christ, and Twoe Pilgrimms after Michaell Angelo Carvagio [*Nuestra Señora, Cristo y dos peregrinos después de Michelangelo Caravaggio*]"<sup>108</sup>. Por su parte, Papi cree que podría

---

106 Villamediana, "No colosos, ni pompas de romanos", en *Poesía*, p. 3, II. Sobre la Basílica de la Santa Casa de Loreto la que alude el soneto, ver David García Cueto, "Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el siglo xvii", *Atrio*, 18 (2012), pp. 73-94, <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/559/3905>>, (consultado el 23/07/2025). Según García Cueto, "abundaron los visitantes de origen español, encontrándose no sólo peregrinos anónimos, sino también personalidades de la aristocracia y de las altas jerarquías de la Iglesia" (versión electrónica sin paginar).

107 Al respecto, ver Fernando Marías, "Pintura, diplomacia y censura en la Cappella Paolina: desde Toledo y Madrid hasta Roma", en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, ed. Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi Editore, 2015, pp. 58-86 (p. 60); y Maria Cristina Terzaghi, "Alle origini del naturalismo spagnolo. La *Santa Caterina* del Prado nel contesto delle prime copie da Caravaggio in Spagna. (1610-20 ca.)", en *Las copias de obras maestras*, pp. 89-105 (pp. 98-99).

108 Millar, *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 228, asiento 53. Asentada en los inventarios de los bienes de Carlos I como: "Mary Christ & 2 beggers. Coppie after Caravagio [*María Cristo y dos mendigos. Copia de Caravaggio*]" (Millar, *Inventories*, p. 302, asiento 66).

tratarse del tondo de la *Virgen con Niño* de Cavarozzi, documentada en Madrid<sup>109</sup>.

El cuadro con dos músicos atribuido a Caravaggio es el *Lamento de Aminta* (h. 1613-1615, Col. particular, Turín), obra de Bartolomeo Cavarozzi de la que existen numerosas copias (lám. 7)<sup>110</sup>. Cavarozzi residió en Madrid entre los años 1617-1619, cuando podría haber conocido personalmente a Villamediana<sup>111</sup>. Pintó varias obras en España antes de regresar a Roma en 1619, de las que se conocen la *Sagrada Familia con Santa Catalina* del Museo del Prado, la *Santa Catalina de Alejandría en prisión* del Museo de Bellas Artes de Murcia y el cobre de la *Virgen del Pilar* del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid<sup>112</sup>.

---

109 Gianni Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, p. 65, nota 54.

110 Existe una extensa bibliografía al respecto, de la que yo destacaré Daniele Sanguineti, “Bartolomeo Cavarozzi e le ‘Sacre Famiglie’: tracce per una congiuntura caravaggesca tra Genova e la Spagna”, en *Bartolomeo Cavarozzi ‘Sacre Famiglie’ a confronto*, ed. Daniele Sanguineti, Milán, Skira, 2005, pp. 13-39 (p. 15); Daniele Sanguineti, “Genova 1617: incontro con Bartolomeo Cavarozzi”, en *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*, ed. Gianluca Zanelli, Génova, Sagep, 2017, pp. 31-61 (pp. 33-34); Gianni Papi, “Il primo ‘Lamento di Aminta’ e altri approfondimenti su Bartolomeo Cavarozzi”, *Paragone*, 77, 695 (2008), pp. 39-51; y Gianni Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, pp. 20-23, quien, además, reproduce tres versiones del cuadro (pp. 110, 112 y 146), dos de ellas en paradero desconocido.

111 Sobre el viaje de Cavarozzi a España, ver Marieke von Bernstorff, “Da Roma a Genova e alla corte di Spagna. Il viaggio di Crescenzi, Cavarozzi e Seghers come esempio del *transfer* artistico tra Anversa, Roma e Madrid”, en *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*, ed. Gianluca Zanelli, Génova, Sagep, 2017, pp. 7-29, que aporta pocos datos nuevos.

112 Sobre la huella de Cavarozzi en España, ver Alfonso Pérez Sánchez, *Borgianni, Cavarozzi y Naldi en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964, pp. 20-25, con reproducción en blanco y negro de algunos de los cuadros (lám. 17-23); y, más recientemente, Piers Baker-Bates, “Circa 1600. Italians in Spain: Orazio Borgianni and Bartolomeo Cavarozzi”, en *Artistic Exchanges Between Spain and Italy, 1516-1621: Orrente, Maino, Tristán, Borgianni and Cavarozzi*, Madrid, CEEH, 2024, pp. 103-121. La monografía más completa es Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, pp. 41-52.



Lám. 7: Bartolomeo Cavarozzi según Caravaggio, *Lamento de Aminta* (h. 1613-1615, Col. particular, Turín).

30-44. 20 de abril de 1615. “Quince piezas” (no “hasta doce”, como alegaba Villamediana en la carta del 11 de marzo)<sup>113</sup>, entre lienzos, tablas y cabeceras de cama, procedentes de diversas colecciones —el caballero Colombini, Annibal Simone, Giacomo Credi, Agostino Bardi—, “comprados y pagados en Siena, por mano de Michelangelo Vanni”, pintor amigo de los Mancini (núms. 2-3)<sup>114</sup>. Los títulos asentados en la minuciosa “relación” (*relatione*) de Agostino Chigi con fecha del 20 de abril de 1615 son los siguientes:

30. “Una pintura redonda en tabla con moldura de madera dorada, que es una Virgen María con el Niño Jesús y un san Juan Bautista, que por mucho tiempo recuerdo que siempre he considerado en su mayor parte de mano de Andrea del Sarto”<sup>115</sup>.

---

113 Carta de Agostino Chigi a Andrea Cioli, proveniente del Archivio di Stato in Firenze, dada a conocer por Casanova, *op. cit.*, y citada posteriormente por numerosos historiadores de arte: “Sono andato oggi a vedere tutte le pitture che Michelagnolo Vanni mi ha detto havere intentione di comprare il sig.<sup>re</sup> Conte di Villamediana che sono quindici pezzi [*Hoy he ido a ver todas las pinturas que Michelangelo Vanni me ha dicho que el señor Conde de Villamediana tiene la intención de comprar, que son quince piezas*]” (p. 181).

114 Carta, en español, de Villamediana a Andrea Cioli, dada a conocer por Fumigalli, *op. cit.*, Apéndice documental, doc. 3, pp. 115-116.

115 Citado por Casanova, *op. cit.*: “Un tondo in tavola con ornamento di legname indo-

31. “Una pintura redonda en tabla de la mano de Domenico Beccafumi, llamado Mecarino [‘Mecherino’], nuestro sienés, sin moldura, que es la Madonna con el Niño Jesús y un san Juanito, y las cabezas y bustos de San José y del beato Juan Colombino”<sup>116</sup>.

32. “Una pintura en lienzo con moldura dorada de la Virgen María con su Hijo y la cabeza y manos de san José, y a los pies un retrato de un anciano que probablemente la mandó hacer. Dicen que es de mano de Tiziano”<sup>117</sup>.

33. “Una pintura en tabla con moldura negra, que es el retrato de un joven de medio cuerpo arriba, vestido a la moda de aquellos tiempos, con un arco de violín en la mano: obra hermosa y bien conservada, como de Rafael de Urbino, aunque otros han creído que es obra de Sebastiano del Piombo”<sup>118</sup>.

34. “Una Santa María Magdalena en tabla, de medio cuerpo arriba, vestida a la antigua y retratada del natural, de mano de Giovanni Antonio Sodona, llamado El Sodoma”<sup>119</sup>.

35. “Una pintura en tabla con moldura dorada muy bella, que es Nuestra Señora con su Niño en brazos y algunos otros santos, obra del mencionado Mecarino [‘Beccafumi’], nuestro sienés; pero obra no del todo acabada y por ello no del todo grata a quien la contempla”<sup>120</sup>.

---

rato, ove è una Vergine Maria con il Bambino et un s. Gio. Battista quale per lungo tempo, che io mi ricordo, sempre ho sentito essersi tenuto dalla maggior parte per mano di Andrea del Sarto” (p. 181).

116 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un tondo in tavola di mano di Dom.co Beccafumi d.º Mecarino nostro sanese, senza alcuno ornamento, ove è la Madonna con il Bambino et un s. Giovannino e le teste e busti di s. Giuseppe e del b. Gio. Colombino” (p. 182).

117 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tela con ornamento indorato, dipentovi Maria Vergine con il suo figliolo e la testa e mani del s. Giuseppe et a’piedi un ritratto d’un vecchio che verisimilm.º lo fece fare. Dicano essere di mano di Titiano” (p. 182).

118 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tavola con ornamento nero. Vi è un ritratto d’un giovane dal mezzo in su vestito all’uso di quei tempi con un arco da violino in mano: opera bellissima e ben conservata, come quella, che è di mano di Raffaello da Urbino sebene altri hanno creduto di fra Bastiano del Piombo” (p. 182).

119 Citado por Casanova, *ibidem*: “Una s. Maria Maddalena in tavola dal mezzo in su, vestita all’antica e ritratta da un naturale di mano di Gio. Antonio Sodona detto il Sodoma” (p. 182).

120 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tavola con ornamento indorato assai bello, ove è Nostra Donna con il suo Bambino in braccio et alcuni altri santi; di mano del soprad.º Mecarino nostro senese; ma opera non in tutto finite, e però di non intero gusto a chi la vede” (p. 182).

36. “Otra pintura en tabla con moldura de una mujer de medio cuerpo arriba, sacada del natural, que dicen de Giulio Romano”<sup>121</sup>.

37. “Otra mujer en tabla, también de medio cuerpo arriba, retratada del natural, con moldura dorada, que dicen de mano de Correggio”<sup>122</sup>.

38. “Una mujer desnuda yacente, entera, con un poco de marco alrededor, que dicen del Tiziano, pero al ver el original, según tengo entendido, en manos del señor cardenal Borghese, y una copia de él en manos del señor cardenal Tonti, también se juzga que ésta aquí es una copia, aunque muy bien ejecutada y hecha”<sup>123</sup>.

39-40. “Dos cabeceras de cama en cada una de las cuales hay una mujer yacente desnuda con algunos querubines juguetones, obra del mencionado Mecarino nuestro, pero no de su mejor estilo”<sup>124</sup>.

41. “Una pintura redonda en tabla con moldura dorada, que es la Virgen María con el Niño Jesús y un san Juan Bautista, que afirma ser obra de Rafael”<sup>125</sup>.

42. “Una pintura en tabla redondeada en la parte superior, con una hermosa moldura dorada, donde está pintado Nuestro Señor con la Madre y algunos ángeles, designado por el propietario [Michelangelo Vanni] como obra de Andrea Mantegna”<sup>126</sup>.

---

121 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un altro quadro con ornamento in tavola di una femmina dal mezzo in su, cavata dal naturale che dicono essere mano di Giulio Romano” (p. 182).

122 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un'altra femmina in tavola pure dal mezzo in su, ritratta dal naturale con ornamento indorato, qual predicano mano del Correggio” (p. 182).

123 Citado por Casanova, *ibidem*: “Una femmina ignuda a diacere tutta intiera con un poca di cornice a torno, nominata per mano di Titiano, ma vedendosene per quant' intendo l'originale nelle mani del sig. Card.le Borghesi et una copia di esso in quelle del sig. Cardinale Tonti, si giudica anco questa qua esser copia, ma assai ben condotta e fatta” (p. 182).

124 Citado por Casanova, *ibidem*: “Due testiere da letto in ciascuna delle quali è una femmina ignuda a diacere con alcuni puttini scherzante di mano del predetto nostro Mecarino ma non della miglior sua maniera” (pp. 182-183).

125 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un tondo in tavola et ornamento indorato con Maria Vergine et il Bambino et un s. Gio. Battista quale afferma essere di mano di Raffaello” (p. 183).

126 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro tondeggiato da capo in tavola con assai bell' ornamento indorato ove è dipinto N. S. con la Madre ed alcuni Angioletti, nominato dal padrone per opera di Andrea Mantegna” (p. 183).

43. “Una pintura en lienzo, que es un Ecce Homo con Pilato y dos soldados, todos de medio cuerpo arriba, e incluso menos, que es una copia que proviene de Michelangelo da Caravaggio, pero bien realizada y bien conservada”<sup>127</sup>.

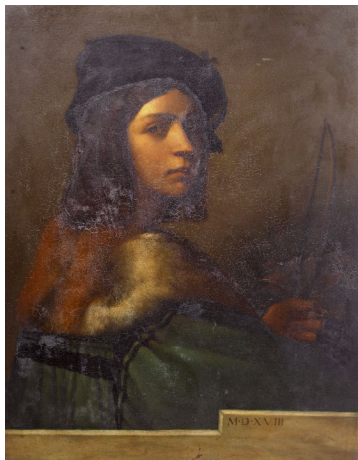
44. “Un icono, o mejor dicho, una tela de altar, donde está pintada la Concepción de la Virgen con otros dos santos, obra de Francesco Vanni”<sup>128</sup>.

Comento brevemente algunas de las partidas.

La tabla redonda de la Madonna con el Niño Jesús y san Juan Bautista niño de Beccafumi sería parecida al tondo de *La Sagrada Familia con san Juan Bautista y un donante* (h. 1528), depositado en el Museo Horne de Florencia.

No se conoce ningún cuadro de Tiziano que coincida con la descripción de Chigi (núm. 32), por lo que es posible que no fuera obra suya.

El *Retrato de un violinista* (1518, Col. Barón Guy de Rothschild, París) (lám. 8), atribuido durante mucho tiempo a Rafael, se considera, efectivamente, obra de Sebastiano del Piombo, cuando no su autorretrato. Circulaban muchas copias, de las cuales ésta podría ser una.



Lám. 8: Sebastiano del Piombo, *Retrato de un violinista* (1518, Col. Barón Guy de Rothschild, París).

127 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tela ove è un Ecce homo con Pilato e due soldati, tutti dal mezzo in su, et anco meno, che è copia che viene da Michel’ Agnolo da Caravaggio, ma ben fatta e ben conservata” (p. 183).

128 Citado por Casanova, *ibidem*: “Una icona, o vogliamo dire tela da altari, ove è dipensa la Concettione della Madonna con due altri Santi di mano di Francesco Vanni” (p. 183).

Sodoma es autor de varias versiones distintas de la *Magdalena penitente*. La aquí descrita, “de medio cuerpo arriba, vestida a la antigua”, no semi-desnuda e hincada de rodillas como en otras versiones, es comparable a otras obras de su círculo, como la *Magdalena* con la inscripción “Melius moritura si infunere no nyi sissem (*sic: Melius me morituram fuisse si non in funere meo nupsissem*) [Yo habría tenido una muerte mejor si no me hubiera casado el mismo día de mi funeral]”, subastada en Christie’s en 2016<sup>129</sup>.

Resulta significativo que comprara una tabla de Beccafumi (núm. 35) “no del todo acabada y por ello no del todo grata a quien la contempla”. Vasari en sus *Vidas* expresa una reserva similar acerca de la *Ascensión de Cristo*: “Esta obra, por cierto, es admirable; mas lo sería aún más si Domenico [Beccafumi] hubiese dado un aire más bello a las cabezas allí donde *tienen un aire poco placentero* [*non molto piacevole*]; porque parece que en la vejez los rostros cobrasen *cierto aire espantado y no muy agraciado* [*spaventata e non molto vaga*”<sup>130</sup>. Surge, pues, la pregunta: en el soneto “Al conde Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”, ¿qué debemos entender por “gusto”? Es claro, por ejemplo, que el manierismo de Beccafumi, de quien compró cuatro obras (núms. 31, 35, 39 y 40), no era del gusto de todos. La descripción de la tabla como tal concuerda con varias obras de Beccafumi y sus seguidores, como *La Virgen y el Niño, con santa Catalina de Siena y san Antonio de Padua* (1539, Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Roma) (lám. 9), *La Virgen con el Niño y los santos Lorenzo y Catalina de Alejandría* (Sotheby’s), *La Virgen con el Niño y los santos Pablo y Galgano* (Pinacoteca

129 Tanto el retrato como la inscripción aluden a la reina Sofonisba, no a María Magdalena, como alega Chigi, y como aparece en el portal de la casa de subastas Christie’s. La fuente literaria es Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXVI-XXX*, ed. y trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos, 1993: “Cuando el sirviente se presentó ante Sofonisba llevando este mensaje junto con el veneno, ella dijo: ‘Acepto el regalo de bodas [la copa con el veneno], y no me desagrada, si es lo máximo que el esposo [Masinisa] pudo ofrecer a su esposa; pero dile lo siguiente: yo habría tenido una muerte mejor si no me hubiera casado el mismo día de mi funeral’” (lib. 30, 15, 7).

130 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, tercera ed., Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1991: “Quest’opera certo è mirabile, ma più sarebbe ancora se Domenico avesse dato bell’aria alle teste, là dove hanno una certa aria non molto piacevole; perciò che pare in vecchiezza e’ pigliasse un’ariaccia di volti spaventata e non molto vaga” (p. 918).

Nazionale, Siena) y otras. Respecto a la estética de lo inacabado, ver adelante la sección “El interés por la pintura de Tiziano”.



Lám. 9: Domenico Beccafumi, *La Virgen y el Niño, con santa Catalina de Siena y san Antonio de Padua* (1539, Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Roma).

Sólo se conoce un retrato de dama de Correggio: *Retrato de una dama* (h. 1520, Museo del Hermitage, San Petersburgo), que coincide bastante bien con la descripción de Chigi (núm. 37). Podría ser una copia de éste.

El desnudo yacente atribuido a Tiziano (núm. 38) no es otro que la *Venus de Urbino* (1538, Galleria degli Uffizi, Florencia). La versión “en manos del cardenal Borghese” a la que alude la relación se considera obra del pintor holandés Lambert Sustris (h. 1565-1569, Galleria Borghese, Roma), de la que ésta sería una copia. Circulaban muchas copias del mismo tema, como las dos depositadas en el Royal Collection Trust (RCIN 406162 y 402661), procedentes de la colección de Carlos I de Inglaterra.

Las pinturas destinadas a las cabeceras de cama a menudo representaban escenas eróticas. No se conoce ninguna obra de este tipo de mano de Beccafumi, aunque Vasari describe una cabecera de cama realizada

por Giovan Francesco Caroto que representa “un joven completamente desnudo, excepto las partes vergonzosas [*un giovane tutto nudo, eccetto le parti vergognose*]”<sup>131</sup>. No resulta extraño, por tanto, que un libertino como el conde de Villamediana deseara tener en su dormitorio una cabecera similar, “por mostrar su brío / en la muy violada cama”, como escribe en una de sus sátiras<sup>132</sup>.

Según Agosti, la tabla atribuida a Mantegna “debía de ser un Matteo di Giovanni o algo por el estilo”<sup>133</sup>.

El *Ecce Homo* de Caravaggio está rodeado de polémica. Las dos posturas principales son la de Papi, que cree que se trata del cuadro, original de Caravaggio, que hoy se conserva en el Santuario del Bambin Gesù de Arenzano<sup>134</sup>; y Terzaghi, que lo identifica con el *Ecce Homo* de Bartolomeo Manfredi (h. 1612), conservado en el Brooks Museum de Memphis, en el estado de Tennessee, en Estados Unidos (lám. 10)<sup>135</sup>.

---

131 Vasari, *ibidem*: “Al conte Giovanfrancesco Giusti dipinse [Caroto], secondo la invenzione di quel signore, un giovane tutto nudo, eccetto le parti vergognose. [...] Questa invenzione, nella quale sono altre belle fantasie e particolari, e la quale fu condotta da Giovanfrancesco con estremo amore e diligenza, serve per testiera d’una lettiera di quel signore in un suo amenissimo luogo detto Santa Maria Stella, presso a Verona [*Para el conde Giovanfrancesco Giusti, pintó, según la invención de aquel señor, a un joven completamente desnudo, excepto en las partes vergonzosas. [...] Esta invención, en la que hay otras bellas fantasías y detalles, y que fue realizada por Giovanfrancesco con sumo amor y diligencia, sirve como cabecera de una cama de ese señor, en un encantador lugar suyo llamado Santa Maria Stella, cerca de Verona*]” (pp. 800-801).

132 Villamediana, *Poesía inédita completa*, 10, vv. 1-2. Sobre este tipo de pinturas, ver Paula Hohti Erichsen, *Artisans, Objects and Everyday Life in Renaissance Italy: The Material Culture of the Middling Class*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, pp. 231-235.

133 Giovanni Agosti, “Su Mantegna, 7 (Nell’Europa del Seicento)”, *Prospettiva*, 115 / 116 (julio-octubre de 2004), pp. 135-158 (p. 136).

134 Gianni Papi, “Riflessione sulla cronologia del *David* Borghese e della *Maddalena orante*. Il *San Giovanni* Corsini: l’esempio di Caravaggio per Spadarino. Un indizio per Georges de la Tour in Italia”, en *Entro l’aria bruna d’una camera rinchiusa. Scritti su Caravaggio e l’ambiente caravaggesco*, Roma, Editori Paparo, 2016, pp. 19-38, con reproducción de cuatro de las versiones.

135 Maria Cristina Terzaghi, “Napoli 1610: copie e copisti di Caravaggio”, en *La copia pittorica a Napoli tra ’500 e ’600. Produzione, collezionismo, esportazione*, ed. David García Cueto y Andrea Zezza, Roma, Artemide, 2018, pp. 61-77 (pp. 64-67);



Lám. 10: Bartolomeo Manfredi, *Ecce Homo*  
(h. 1612, Brooks Museum de Memphis, Tennessee, EE.UU.).

La *Concepción de la Virgen* de Francesco Vanni sería igual o parecida a su *Inmaculada Concepción y los santos Francisco, Dominico, Ludovico de Tolosa y Margarita de Cortona* (1602, Basilica di Santa Margherita, Cortona), modelo repetido otras veces por el artista<sup>136</sup>.

A pesar de las insistentes súplicas del conde a Cosimo II para que le permitiera exportar los cuadros, no hay prueba documental de que ninguna de las pinturas saliera del país. Según la relación de Chigi, algunas de las obras eran piezas “mediocres e inferiores a su valor”<sup>137</sup>. Por tanto, más allá de su enemistad personal con el conde, no parece haber una razón justificada para que Cosimo II denegara el permiso de exportación de todas ellas.

## 6. LAS COMPRAS EXITOSAS DOCUMENTADAS EN ESPAÑA

Las obras documentadas en España, algunas de las cuales podrían provenir de Italia, son las siguientes:

---

“Soggiorno italiano”, p. 187; y “Alle origini del naturalismo Spagnolo”, p. 95.

136 Sobre Francesco Vanni, ver Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 tomos, Siena, Nuova Immagine, 2010, t. 3, pp. 807-1016 (p. 1007).

137 Citado por Casanova, *op. cit.*, p. 182.

45. “Una pintura en tabla al olio del descendimiento de la cruz con seis figuras, la una de Xpo (*sic*: Cristo) y las otras de nuestra Señora, san Juan y la Madalena, Nicodemus y Auarimatias (*sic*: Arimatea) [...] tasada en cien Reales. [...] Rematada en el Conde de Villamediana en quatrocientos y cinquenta reales”, o sea tres veces más que el precio de salida<sup>138</sup>. No se sabe nada del paradero de la obra, que fue adquirida en la almoneada de bienes muebles de Felipe II, celebrada “en las casas de doña María de Aragón, extramuros de la villa de Madrid”<sup>139</sup>, o sea, en el Convento de doña María de Aragón (Colegio de la Encarnación), a partir del 27 de junio de 1608. Por la descripción, y al ser propiedad de Felipe II, podría tratarse de una antigua tabla flamenca, como otras registradas en los inventarios del monarca. La fecha de la compra, entre 1608 y 1609, indica que el coleccionismo de Villamediana no empezó durante su *soggiorno* italiano entre 1611 y 1615, como cabría suponer, sino que ya existía desde antes. Recuerdo, asimismo, que el Colegio de la Encarnación donde se celebró la almoneda albergaba un famoso retablo del Greco, compuesto por seis grandes lienzos —*La Resurrección de Cristo*, la *Crucifixión*, el *Pentecostés*, *La adoración de los pastores*, la *Anunciación* y *El bautismo de Cristo*—, cinco de los cuales se conservan hoy en el Museo del Prado. Podemos afirmar, por tanto, que también conocía de primera mano la obra del cretense, y no precisamente la menos “extravagante”. ¿Coleccionaría cuadros del Greco? Hay razones fundadas para suponerlo.

46. Tiziano, *Muchacha con estola de piel* (1535, Kunsthistorisches Museum, Viena) (lám. 11), proveniente, según indica el portal digital del propio Kunsthistorisches Museum, de la colección madrileña de Pompeo

---

138 “Almoneda de los bienes de Felipe II, 1608-1613”, en *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, pp. 622-623, asiento 1. Los inventarios de Felipe II se conocen desde los años cincuenta, cuando fueron publicados por Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 tomos, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959. La edición de Sánchez Cantón no incluye el libro de remates de la almoneda, donde el nombre de Villamediana figura con frecuencia. La tabla del *Descendimiento* en particular fue citada por Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884, p. 78, que ya menciona la compra de Villamediana.

139 Checa Cremades, *ibidem*, p. 752.

Leoni<sup>140</sup>, en cuya almoneda debió de haberlo comprado Villamediana entre enero de 1609 y marzo de 1610<sup>141</sup>. Hasta el año 1649 formaba parte de la colección del rey Carlos I de Inglaterra, entonces príncipe de Gales, que lo adquirió en la almoneda de Villamediana en el año 1623, junto con otros cuadros suyos. El *Libro de pinturas* de Carlos I indica con claridad la procedencia española del cuadro: “An Itallion woemans picture Houlding with both hands a fured gowne uppon her naked Should<sup>rs</sup> which ju M bought in Spaine halfe a figure Soe bigg as the life”<sup>142</sup>. O sea: “Una pintura italiana de una mujer que sostiene con ambas manos una vestimenta con pieles sobre sus hombros desnudos *que su majestad compró en España* figura de medio cuerpo tan grande como el natural”. “Comprada” en España, no obsequiada, como otras.



Lám. 11: Tiziano, *Muchacha con estola de piel* (1535, Kunsthistorisches Museum, Viena).

140 “Provenienz: Slg. Pompeo Leoni; Slg. Juan Tassis y Peralta, Conde de Villamediana; bis 1649 Slg. König Karl I. von England; 1651 erworben [*Procedencia: Col. de Pompeo Leoni; col. de Juan Tassis y Peralta, Conde de Villamediana; hasta 1649 en la col. del rey Carlos I de Inglaterra; adquirido en 1651*]”.

141 Helmstutler Di Dio, “Federico Borromeo”, p. 2; y “The chief and perhaps only antiquarian in Spain”, p. 157.

142 Millar, *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 16, asiento 12.

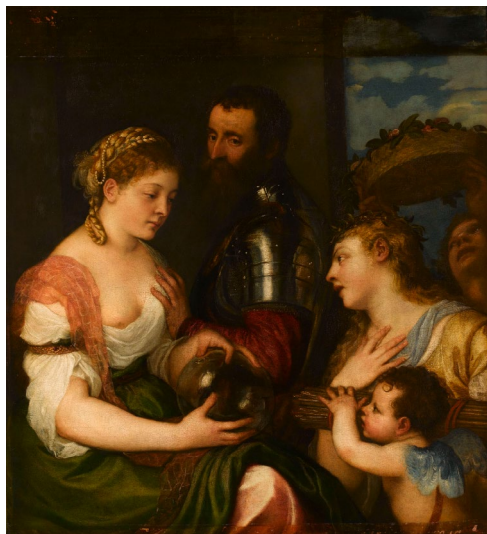
47. Un “retrato” de Tiziano del Alfonso de Ávalos, bien el *Retrato de Alfonso de Ávalos*, VI marqués de Pescara y II marqués del Vasto (c. 1533, Getty Center, Los Ángeles), o, más probablemente, la llamada *Alegoría de Alfonso de Ávalos* (*Alegoría conyugal* o *Alegoría de la separación*) (h. 1532, Musée du Louvre, París) (lám. 12). La anotación marginal de Tristán a las *Vidas* de Vasari sólo dice: “*El quel retrato* [el retrato del marqués de Pescara mencionado por Vasari] *tiene oi* [hoy] *el Conde de Villamediana* en la corte es armado y en pie de las mejores cosas de Tiçiano”<sup>143</sup>. Podría tratarse, como digo, de una copia del *Retrato de Alfonso de Ávalos* del Getty Center, pero como en el *Libro de pinturas* de Carlos I se registra una copia de la *Alegoría* comprada en una almoneda en España, me decanto por éste último. El asiento correspondiente del *Libro de pinturas* dice: “The Picture of the Marquess Gwasto Conteyning 5 halfe figures Soe bigg as y<sup>e</sup> life which ju M bought aufit an Almonedo in Spaine”<sup>144</sup>. Al margen: “Done by Tichian.” O sea, ‘El cuadro del marqués del Vasto contiene cinco figuras de medio cuerpo tan grandes como el natural que su Majestad compró en una almoneda en España’<sup>145</sup>. El portal del Musée du Louvre donde hoy se conserva el cuadro también menciona su procedencia original: “Adquirido en venta pública en España [*acquis en vente publique en Espagne*]”<sup>146</sup>. Si mis pesquisas no están equivocadas, creo que podemos afirmar con relativa certeza: adquirido en la almoneda del conde de Villamediana entre abril y agosto de 1623.

143 Fernando Marías, “Las anotaciones de Luis Tristán a las *Vidas* de Vasari”, en Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Fundación Real de Toledo, 1992, pp. 139-147 (p. 141).

144 Millar, *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 15, asiento 6. Por los inventarios, donde el cuadro aparece asentado como “The family of ye Marquess of Guasto” (Millar, *Inventories*, p. 256, asiento 13), sabemos que fue vendido a John Hutchinson el 24 de mayo de 1650 por £51.

145 Actualmente, en la Royal Collection se guardan dos copias del cuadro (RCIN 402663 y RCIN 402910), ambas, al parecer, de un tal Miguel de la Cruz, pintor español al servicio de Carlos I que asoma frecuentemente en los inventarios de sus colecciones. Sobre la identidad del enigmático pintor, ver Susan Bracken, “Copies of Old Master paintings in Charles I's collection. The role of Michael Cross (fl. 1632-60)”, *The British Art Journal*, 3, 2 (2002), pp. 28-31.

146 Ver la entrada correspondiente a la *Allégorie conjugale* del Musée du Louvre, <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066480>>, (consultado el 23/07/2025).



Lám. 12: Tiziano, *Alegoría conyugal* (*Alegoría de Alfonso de Ávalos*)  
(h. 1532, Musée du Louvre, París). Inv. 754.

48. Tiziano, *Entierro de Cristo*. No se sabe nada del paradero de la obra, mencionada exclusivamente por Luis Tristán en sus anotaciones a las *Vidas* de Vasari: “Yo e bisto 4 sepulcros de Tiziano el uno esta donde e dicho en el Escorial y el otro en Aranjuez y *el otro tiene el conde de Villamediana* y el otro don Melchor Maldonado en Sevilla tesorero de la contratacion”<sup>147</sup>. Tiziano es autor de cuatro versiones del *Entierro de Cristo*, realizadas en los años 1520-1525 (Musée du Louvre), 1557 (perdida), 1559 (originalmente en el Monasterio de El Escorial y actualmente en el Museo del Prado) y 1572 (Museo del Prado, procedente de la colección de Antonio Pérez). La versión de Villamediana sería, pues, una de las tantas copias que circulaban en el país, como la de la Catedral de Salamanca, atribuida a Navarrete “El Mudo”<sup>148</sup>, la de la Catedral de Palencia<sup>149</sup> y la del antiguo

---

147 Marías, *op. cit.*, p. 142.

148 Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 tomos, Londres, Phaidon, 1969, t. 1, p. 92.

149 José Luis Cano de Gardoquí, “*Retablo del Santo Entierro*”, en *Memorias y esplendores*, ed. Antonio-Ignacio Meléndez Alonso, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 1990, pp. 333-334.

Hospital de La Piedad de Benavente<sup>150</sup>, entre otros ejemplos. Nótese, por último, que Tristán dice haber visto el cuadro con sus propios ojos, lo que indica que tenía trato personal con el conde. ¿Poseería también éste un cuadro tenebrista suyo? Es una hipótesis plausible.

49. “Un cuadro de pintura de Ticiano, de valor de mil escudos”, que regaló a Fernando de Acebedo y González, obispo de Osma y arzobispo de Burgos, en octubre de 1621, el mismo año del soneto de Góngora. La relación de Almansa y Mendoza dice: “El jueves, a 9 [de octubre], se despidió del Consejo el señor arzobispo de Burgos, don Fernando de Acebedo, y entró a jurar en el Consejo de Estado. [...] Y el conde de Villamediana ha mostrado ser tan su amigo, que, entre otras muestras que ha dado del amor que a su ilustrísima tiene, le presentaba un cintillo de diamantes y una venera de su hábito de muy gran valor, y una letra [‘letra de cambio’ o ‘pagaré’], aceptada en los tesoreros de la cruzada, de mucha cantidad. El arzobispo no lo aceptó, si bien agradeció mucho tal gallardía y valor, y *el conde le presentó un cuadro de pintura de Ticiano, de valor de mil escudos, para que se acordase de él en Burgos, y éste tomó el arzobispo*”<sup>151</sup>. Las muestras de amistad a las que se refiere Almansa y Mendoza son menos sinceras de lo que parece. Si bien es verdad que lo elogia en tres de sus sonetos, llamándolo en uno de ellos “sacro pastor”<sup>152</sup>, no es menos cierto que otras veces se burla de sus orígenes plebeyos, apodándolo “montañés”, “burgalés”, “presidente al revés”, “el regalo y vicio / de Acebedo el eminente” y otras injurias parecidas<sup>153</sup>. De su colección de pinturas no se sabe nada, lo que acaso permitiría identificar el cuadro de Tiziano. Su afán de grandeza queda reflejado en el complejo palacio que se hizo construir en Hoznayo, en Cantabria<sup>154</sup>, decorado con cua-

150 Fernando Regueras Grande, “Una copia del *Entierro* de Ticiano en el antiguo Hospital de La Piedad (Benavente)”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florín de Ocampo”*, Zamora, C.S.I.C., 1991, pp. 451-476.

151 Almansa y Mendoza, *op. cit.*, pp. 208-209.

152 Villamediana, *Poesía*, sonetos líricos 14, 37 y 39.

153 Citado por Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 102, 268, 272, 277-278, 290 y 292. Ver igualmente Villamediana, *Poesía inédita completa*, 31, v. 15; 32, v. 10; y Diálogos, 39, v. 51, donde continúan las burlas.

154 Celestina Losada Varea, “El Palacio de los Acebedo en Hoznayo”, en *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda, 1590-1638*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007: “La obra cumbre del pleno clasicismo en la arquitectura civil de Cantabria” (pp. 221-231 [p. 231]).

tro estatuas orantes de tres de sus hermanos y de él mismo (1617, Palacio de Los Acebedo, Hoznayo), de mano del escultor soriano Gabriel de Pinedo<sup>155</sup>.

50. Un *Retrato de Isabel de Borbón* (h. 1620, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid) (lám. 13), de Juan Van der Hamen, que “*pudo pertenecer al conde de Villamediana [cursivas nuestras]*”<sup>156</sup>. La hipótesis de Naya Franco se apoya en el hecho de que en el dorso del lienzo recién restaurado se ha encontrado una inscripción, firmada por un tal “Carderera” (el pintor, erudito y coleccionista Valentín Carderera y Solano), que dice: “Doña Ana de Mendoza y de la Cerda (mujer del conde de Villamediana), hija de D. Enrique de Mendoza y Aragón, Hermano del 5º duque del Infantado y Dª Ana de la Cerda su mujer. Carderera)”<sup>157</sup>. Podría ser, entonces, una obra proveniente, bien de la colección del conde, bien de la de su mujer, que habrá heredado algunos de sus cuadros. ¿Poseería también el *Retrato de Luis de Góngora* del mismo pintor (1620, paradero desconocido). Aparte de ser íntimos amigos, las fechas coinciden. Por otra parte, no era raro entre ciertos coleccionistas tener una galería de escritores ilustres, como Tasso, Lope y Góngora<sup>158</sup>. Así, el marqués de Leganés (“otro retrato de Góngora de medio cuerpo”)<sup>159</sup>; Ramírez de Prado (“un retrato de un clérigo de tres cuartos que es de don Luis de Góngora”)<sup>160</sup>; y Pedro de Vallejo (“una cabeza de un retrato de don Luis de Góngora”)<sup>161</sup>.

---

155 Sobre las esculturas, ver el portal digital de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, <[https://fundacionmedinaceli.org/collection\\_author/pinedo-gabriel-de/](https://fundacionmedinaceli.org/collection_author/pinedo-gabriel-de/)>, (consultado el 8/07/2025).

156 Carolina Naya Franco, “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja: El descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el Instituto Valencia de don Juan, pintado por Van der Hamen”, *Ars & Renovatio*, 1 (2013), pp. 194-214 (p. 196). Le agradezco a la autora la generosidad con la que atendió mis consultas sobre joyería. Sobre otros retratos de Van der Hamen en el Instituto de Valencia, ver William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, trad. Salvador Salort, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, pp. 218-219.

157 Naya Franco, *ibidem*, p. 200.

158 Sobre las galerías de personajes ilustres, ver Benito Navarrete Prieto, “De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen”, *Ars*, 6 (2010), pp. 52-64.

159 José Juan Pérez Preciado, “Inventario de los bienes de mayorazgo de la villa de Morata en 1753”, en *El marqués de Leganés y las artes*, 2 tomos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008 [tesis doctoral], t. 2, p. 909, asiento 242.

160 Getty Provenance Index, Archival Inventory E-705, asiento 18, <<https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>>, (consultado el 21/07/2015).

161 Burke y Cherry, *op. cit.*, t. 1, p. 687, asiento 29.



Lám. 13. Juan Van der Hamen, *Retrato de Isabel de Borbón* (h. 1620, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).

## 7. LA COLECCIÓN DE JOYAS Y PLATERÍA

Las noticias sobre las joyas y otras piezas de platería que componían la colección del conde son escasas, en comparación con lo que sería su fabulosa “dactiloteca” (técnicamente, una ‘caja para guardar anillos y piedras preciosas’) (lám. 14)<sup>162</sup>. 51-52) Acabamos de ver que en octubre de 1621, el mismo año en que se redactó el soneto de Góngora en el que celebra su gusto en diamantes, le obsequió al arzobispo de Burgos “un cintillo de diamantes y una venera de su hábito [la Orden de Santiago] de muy gran valor”<sup>163</sup>. 53) Por una carta del propio Góngora a Cristóbal de Heredia,

---

162 Sobre la voz “dactiloteca”, consultar la entrada correspondiente del *Diccionario histórico de la lengua española* (DHLE), <<https://www.rae.es/dhle/dactiloteca>>, (consultado el 8/07/2025).

163 Un ‘cintillo’ o “cinquillo” es “el anillo que lleva cinco piedras engastadas en banda”

sabemos que ese mismo año y ese mismo mes —octubre de 1621—, en la entrada oficial de Felipe IV en Madrid, ni se molestó en recoger “una venera de diamantes, valor de seiscientos escudos”, que se le había caído en medio de una carrera (*OC*, t. 2, p. 398). A éstas habría que añadirles 54) las “pinturas, joyas y paños de tapicería” que compró en Venecia en febrero de 1615, no se sabe cuántas ni de qué tipo<sup>164</sup>; 55) el cintillo en oro con diamantes —no en plomo—, “las tres piezas de rosa y las demás piecicillas tablas”, empeñado con el diamantero portugués Andrés de Baraona<sup>165</sup>; 56) y la gargantilla que le obsequió a una de sus amantes, la

---

(Jiménez Priego, *op. cit.*, t. 1, s. v.). Las veneras o encomiendas “pueden considerarse joyas mixtas, entre el mundo profano y devocional [...], específicas de la joyería española. Son, en origen, hábitos o distinciones de las órdenes militares, Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, a las que se añaden la de San Juan y Malta, y posteriormente, la francesa del Espíritu Santo. [...] El siglo XVII conoce una extraordinaria profusión de estos ejemplares, en un momento en que la profesión pública de las creencias es común a toda la sociedad. Generalmente son privativas del estado noble y, como signo de posición social, los hábitos son joyas ricas, para uso masculino, en su mayoría” (Arbeteta Mira, “La joyería española”, pp. 224-225). De la misma Letizia Arbeteta Mira, ver también “Hábito o venera”, en *Pintura y poesía. Amor y guerra en el Renacimiento*, eds. Paloma Flórez Plaza y Rosario González Martínez, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2002, pp. 431-432.

164 Carta de Marc’Antonio Baviera al duque Della Rovere, citada por Groneau, *op. cit.*, p. 207, n. 2; y por Fumagalli, *op. cit.*, pp. 110-111, n. 37: “Dice [Villamediana] haver speso circa diecimila ducati in pitture, gioie et panni di razzo”.

165 *Por los acreedores del conde de Villamediana. Contra Andrés de Baraona portugués, tratante en diamantes. Sobre la ocultación de un cintillo rico de oro y diamantes que el conde empeñó en su poder*, S. l., s. n., 1625, f. 4r. Este texto inédito acerca de los pleitos que perseguían al conde de Villamediana aun después de su muerte aporta numerosos datos de interés acerca de los tratantes de diamantes portugueses —Andrés de Baraona [¿André de Barahona?], Baltasar Rodríguez [¿Baltasar Rodrigues?] y Juan Bautista de Silva [¿João Batista da Silva?], que frecuentaba Villamediana hasta pocos días antes de su asesinato. El documento menciona también el nombre de su platero particular, Bartolomé Fernando, “persona de mucha puntualidad” (f. 1v), y un dato que desconocíamos hasta ahora: antes de que la muerte lo sorprendiera, el conde de Villamediana tenía pensado regresar a Nápoles. El testimonio de Bautista de Silva, diamantero y amigo personal del conde, a quien visitaba en su casa, dice: “El dicho Baraona le dijo [a Villamediana] le perdonase, que no le había podido sacar antes de donde estaba [el cintillo de diamantes] porque no le había de dar a nadie sino a él, y habiéndolo recebido, se fue Baraona, diciéndole el conde que muy presto le pagaría, antes de que se fuese a Nápoles” (f. 4r). He modernizado

marquesa del Valle, y que al enterarse de que lo engañaba con otro hombre, le arrancó a patadas y bofetadas, como él mismo relata sin el menor remordimiento en el soneto “A la marquesa del Valle le quitó unas joyas y puso las manos”<sup>166</sup>. Las joyas que le quitó, se las repuso a golpes. La crónica de Pinheiro da Veiga, fechada en 1619 (unos catorce años después del suceso), permite hacernos una idea del sadismo de que era capaz el conde:

Entonces don Juan [de Tassis], saltando dentro del coche y echándole mano a la gargantilla, la [*sic*: le] dijo [a la marquesa del Valle]: “—¿Es posible, infame, que lo confieses, y ni aun engañarme quieras? Juro a Dios que vale más la zapatilla de Hierónima [la actriz y directora teatral Jerónima de Burgos] que toda tu bellaquería”. Dicho lo cual, *le dio doscientas patadas y bofetadas, dejándola medio ahogada y dentro del coche, y arrancándole, además, la gargantilla, de tal manera que hubieron de sangrarla tres veces en tres días y quedó*

---

ligeramente la ortografía. Respecto a la intención del conde de pagarle a Baraona los 9.624 reales que le debía, hay razones para ponerlo en duda: era público “que el conde no pagaba y que tenía pleito de acreedores” (f. 2r). En Mercedes Agulló y Cobo, “Plateros madrileños de los siglos xvi y xvii”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46 (2006), pp. 1003-1014, figuran un Juan Bautista (p. 1005) y un Baltasar Rodríguez, platero de oro (p. 1011), que podrían ser los socios de Villamediana. En Madrid nada más, el número de plateros de oro y plata —eran oficios distintos— superaba los seiscientos. Sobre su distribución geográfica en la Villa —calle de Las Platerías, calle de Santiago, calle de Los Tintes, etc.—, ver José del Corral Raya, “Los plateros madrileños en los años centrales del Siglo de Oro”, *Anales Madrileños del Instituto de Estudios Madrileños*, 45 (2005), pp. 95-103.

- 166 Villamediana, “No pierda más quien ha perdido tanto”, *Poesía impresa completa*: “Ayúdanme las piedras [preciosas] a quejarme” (188, v. 12). Sobre la marquesa del Valle, ver Pascual de Gayangos, “Aventuras de Villamediana”, *Revista de España*, 105 (julio-agosto, 1885), pp. 5-29 (pp. 11-16). Esta importante crónica de Tomé Pinheiro da Veiga no ha sido recogida en la traducción al español de su *Fastiginia*. Ver igualmente Gédéon Tallemant des Réaux, “Le comte de Villa-Medina [*sic*]”, en *Historiettes. Mémoires pour servir à l'histoire du xvii<sup>e</sup> siècle* [1657-1659], ed. Louis Monmerqué, París, Alphonse Levasseur, 1834, t. 1, pp. 285-289 (p. 286); Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 22-24 y el apéndice I, pp. 233-239; Narciso Alonso Cortés, *La muerte del conde de Villamediana*, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1928, pp. 52-58; Rosales, *op. cit.*, pp. 166-172; y más recientemente, Carlos Aganzo, *Don de la insolencia. Juan de Tassis, conde de Villamediana*, Madrid, Siruela, 2024, pp. 29-33.

*llena de cardenales*. Hízose, además, el lance público, por la mucha gente que a sus gritos acudió<sup>167</sup>.



Lám. 14: Jacob de Gheyn, *Dactylotecca de Abraham van Goorle, en Dactylotecca seu annulorum sigillarium* [*Dactylotecca o colección de anillos sigilares*] (S. l., s. n., 1601) (Münchener DigitalisierungsZentrum, Múnich). Inv. BV040736612.

La “enseña” que menciona Tallemant des Réaux también permite hacernos una idea de su personalidad: “Una enseña [*enseigne*] en su sombrero<sup>168</sup>, donde había un diablo en las llamas con esta divisa, que se refería a

167 Tomé Pinheiro da Veiga, “Aventuras de Villamediana”, p. 14. Tallemant de Réaux, *op. cit.*, lo cuenta así: “Un día sintió [el conde de Villamediana] tales celos de que esta dama hubiera hablado con su rival durante la comedia en casa del rey, que al salir se metió en su carruaje y la golpeó hasta dejarle cardenales. No contento con ello, le quitó unos pendientes de gran valor y unas perlas que, según decía, él le había regalado” (citado por Gayangos, *op. cit.*, p. 20). La traducción es mía.

168 Las “enseñas” eran unas “placas con decoraciones diversas, que hacen referencia a

él: “Mas pinada / Minos arreperiado [sic: Más penado, menos arrepentido]”<sup>169</sup>. Para que nos hagamos una idea de hasta dónde llegaba la provocación del conde, la enseña de Carlos V que puede verse en el retrato que le hizo Bernhard Strigel (h. 1520, Galleria Borghese, Roma) representa una Virgen con una divisa que dice “O Mater Dei memento mei”, ‘Oh Madre de Dios, acuérdate de mí’, no una imagen del Diablo con una divisa en la que se jacta de su contumacia. ¿Qué relación guarda el malditismo del conde con su gusto en pinturas, diamantes y caballos? ¿Con su propia poesía? ¿Hasta dónde llegan su sadismo y su afán de provocación?

Aparte de estas referencias literarias, sabemos que en la almoneda de Felipe II donde adquirió la tabla del *Descendimiento* (núm. 45), también compró dos joyas civiles (núms. 58-59) y veintitrés piezas de platería (núms. 60-83), como garrafas, salvillas, jarras, frascos, copas, cubertería y otros bienes muebles de lujo<sup>170</sup>. Las joyas fueron tasadas en el año 1602 por Francisco Reynalte, platero de oro de Felipe II, Pedro Cerdeño, marcador de Corte, y Antonio Voto, guardajoyas de su Majestad, y rematadas en la almoneda de 1608 por Hernando de Espejo, también guardajoyas de Felipe II. Las partidas del libro de cuentas de la almoneda son las siguientes:

58. Un “maço de perlas orientales aueneradas [‘acanaladas’] que pesa tres onzas y siete ochavas, tasadas a doscientos y cincuenta Reales la onza

---

un lema personal o un asunto de particular predilección. Constituyen, en origen, una especie de medallas adaptables al uso y evolucionan enriqueciéndose, como el resto de las joyas. Se colocaban preferentemente en las gorras masculinas, al igual que las variantes llamadas impropiaemente ‘medallas’, ya que no están troqueladas [‘grabadas’] por ambas caras” (Arbeteta Mira, “La joyería española”, p. 197).

169 Tallemant des Réaux, “Le comte de Villa-Medina”, *op. cit.*, t. 1, pp. 285-289: “Au lieu de suivre l’ordre du Roi, le comte va au palais avec une enseigne à son chapeau, où il y avoit un diable dans les flammes avec ce mot, qui se rapportoit à lui: Mas pinada / Minos arreperiado” (pp. 286-287). José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 2006, encuentra el relato de Tallemant “inverosímil en grado sumo” (p. 186). Podrá ser, pero el malditismo de Villamediana que lo alimenta es un hecho indisputable. La pregunta no es si el autor de las *Historietas* miente o no, sino más bien por qué inventaría *esa* mentira en particular.

170 Sobre la plata usada en la España de Felipe II, ver Letizia Arbeteta Mira, “Plata al servicio real: la mesa de Felipe II”, en *Estudios de platería. San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmona, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004, pp. 59-80.

que monta tres mil y quatrocientos y sesenta y ocho maravedíes. [...] Rematadas en el conde de Villamediana a trescientos reales la onça”<sup>171</sup>.

59. “Un diamante jaquelado [‘ajedrezado’], açeytoso [‘de color amarillento’]<sup>172</sup>, en punta (‘puntiagudo’, no plano o ‘en tabla’), en un engaste de oro de seis medias lunetas [‘garras’], esmaltadas de negro, blanco y rojo, con un pieçecico de oro [¿‘un aro de oro’?], que pesa tres castellanos y siete tomines, que se compro de Jacouo de Trezo en quinientos ducados, tasado en çiento y setenta ducados”<sup>173</sup>. Se remató “en primero de julio 1608 [...] en el conde de Villamediana en dos mil y nouenta Reales”, o sea, unos veinte ducados más que el precio de salida<sup>174</sup>. Nótese bien: engaste en oro, no en plomo (lám. 15). Se trataba, por otra parte, de una de las pocas joyas cuya procedencia era digna de mención: Jacopo de Trezzo, platero particular de Felipe II —él prefería llamarse “*escultor* de su majestad”—, autor del tabernáculo del altar mayor de la Basílica de El Escorial e “inventor del tallado del diamante, único en el tallado del cristal y otras piedras”<sup>175</sup>. Paolo Morigia recordaba en 1595 que “su Majestad [Felipe II]

171 “Almoneda de los bienes de Felipe II, 1608-1613”, en *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, p. 640, asiento 42. Los inventarios de Felipe II se conocen desde los años cincuenta, cuando fueron publicados por Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 tomos, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959. La edición de Sánchez Cantón no incluye el libro de cuentas de la almoneda, donde el nombre de Villamediana figura en varias ocasiones.

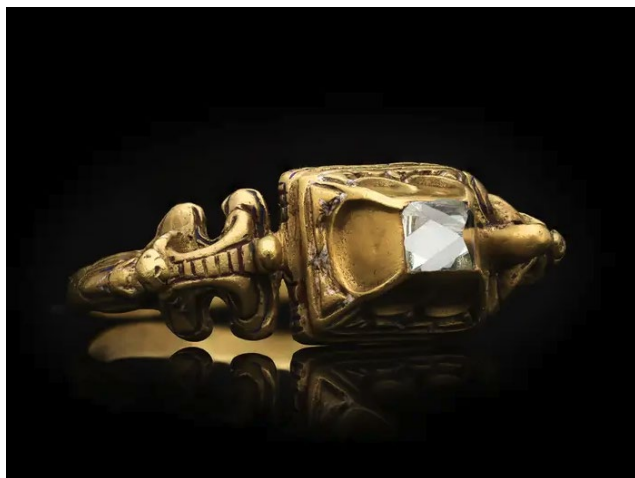
172 Sobre los colores de los diamantes, ver, por ejemplo, Juan de Arfe y Villafañe, *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572: “Hay en ellos [en los diamantes] diferentes especies, porque unos son claros, otros algo amarillos, otros tiran a azules y otros son semejantes en color a los espejos de acero, y éstos son los mejores” (lib. 3, p. 41).

173 Checa Cremades, *op. cit.*, p. 650, asiento 2. En la almoneda de Felipe II se subastaron numerosos diamantes, ninguno de ellos engastado en plomo. He aquí algunas de las entradas: “Un diamante punta pequeño engastado en oro” (p. 650, asiento 1); “una sortija de oro lisa sin ningún esmalte, con un diamante tabla pequeño” (p. 665, asiento 1); “otra sortija de oro, con un letrero por de fuera esmaltado de negro y un diamante punta naípe mayor” (p. 665, asiento 3); “otra sortija de oro sin ningún esmalte y sin ningún esgaste y solía tener un diamante tabla, que fue del Emperador nuestro Señor” (p. 665, asiento 4), etc.

174 Checa Cremades, *ibidem*, p. 650, asiento 2; y p. 757, asiento 96.

175 Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1615: “In-

se complacía en pasar horas enteras disfrutando de su compañía [de Trezzo] y conversando con él de manera familiar”<sup>176</sup>. Pudiendo celebrar *esta* sortija —una sortija en oro esmaltado con diamantes del famosísimo Jacopo de Trezzo, procedente de la colección particular de Felipe II—, ¿qué llevó a Góngora a celebrar una sortija de inferiorísima calidad?



Lám. 15: *Sortija de oro con diamante en punta* (Siglo XVI, Col. particular).

---

ventore d'intagliar il diamante e raro nell'intagliar il christallo e altre pietre” (p. 480). Ver igualmente Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1575: “Jacobo de Trezzo, lombardo de nación, escultor singular y hombre dulce en condición y conversación, joyero de su majestad, ha labrado un diamante tabla tan grande como dos uñas del pulgar juntas, de una piedra cogida en un arroyo allí cabe Madrid, guardando un pedazo de la piedra bruta, para mostrarlo junto con lo labrado, porque se vea de dónde se tomó. En color y resplandor, y todo lo demás que a la vista puede agradar, no dará aquel diamante la ventaja a ninguno de los orientales; y así se puede también creer tiene buena parte de las virtudes que a aquel género de piedras se atribuye” (f. 46v). Sobre el testamento de De Trezzo, su inventario de bienes muebles (comprendidas sus pinturas) y otros documentos, ver Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 310-335.

176 Morigia, *ibidem*: “S. Maestà si compiaceva di starsene a godere le ore intere la sua presenza e ragionare domesticamente con esso lui” (p. 481).

60. “Una garrafilla de cristal sin ningun oro, labrada por de fuera de gallones con una labor de lazos y ojas por el medio. [...] Diola a su Magestad don Pedro de Guzman. [...] Tasada en veynte ducados [...] Rematada en el conde de Villamediana en la tasa”<sup>177</sup>.

61. Un “zestico de oro sin tapador, que tiene alrededor seis puntas del mismo oro y seis rositas y en el suelo, por partes de dentro y de abajo, otras dos. [...] Tasado en treynta y çinco ducados de hechura y el oro a diez y seis reales el castellano, que todo monta sesenta y ocho mil seisçientos y setenta maravedís. [...] Rematado en el conde de Villamediana en setenta mil y seisçientos y cinco maravedís”<sup>178</sup>.

62. “Una salbilla de oro sin pie, labrada de medio relieve de obalos y jarras, niños, beneras y arpias, con un redondo en el medio de una figura sentada en una silla. Que pesa trescientos y ochenta y çinco castellanos, tasada la hechura en treynta ducados y el oro monta mil y trezientos Reales. [...] Rematada en el conde de Villamediana en cinquenta y siete mil y quatroçientos y çinquenta maravedis”<sup>179</sup>.

63. “Una jarrilla de oro de dos asas a manera de olluela, con su pie labrado de medio relieve de figuras al brutesco. [...] Tasada la hechura en veynte ducados y el oro a ley, que monta oro y hechura quarenta y dos mil y çiento y ochenta maravedis. [...] Villamediana / Espejo [Hernando de Espejo, el guardajoyas de Felipe II] / Rematose en el dicho en la tasa”<sup>180</sup>.

64. Uno o dos de “quatro frascos de plata blanca, unos algo mayores que los otros, con sus cadenas, tapadores y tornillos y dos maxcarones a los lados de que asen las cadenas. Con escudos de las armas Reales en el cuerpo de cada uno [...], tasados, que montan nouenta y un mil y ziento y sesenta y dos maravedis. [...] El doctor Antonio Alfonso, dos / Villamediana”<sup>181</sup>.

65. “Un frasco de plata de hechura de pera, chato, con una moldura por medio del cuerpo. [...] Estaba en las alazenias que tenía a cargo Bernardo Cornelio, tenia número treze. Tasada la hechura en tres ducados, digo que se taso la hechura en cuatro ducados, que todo monta quinze mil y quatrozientos y zinquenta maravedis. [...] Rematado en el conde de Villamediana

---

177 Checa Cremades, *op. cit.*, p. 674, asiento 72.

178 *Ibidem*, p. 679, asiento 4.

179 *Ibidem*, pp. 681-682, asiento 51.

180 *Ibidem*, p. 682, asiento 52.

181 *Ibidem*, pp. 685-686, asiento 5.

en onze mil y nuebeçientos maravedis”<sup>182</sup>. La mención de Bernardo Cornelio no es un detalle baladí. Tal como explica Arbeteta Mira: “En el Alcázar de Madrid, muchas de las piezas de vajilla más suntuosas se guardaban en las alacenas llamadas ‘de Bernardo Cornelio’. En su interior había objetos de gran riqueza, algunos de escasa utilidad, que cumplirían, sin duda, una función suntuaria y representativa”<sup>183</sup>. Además de ésta, dos de las piezas de vajilla adquiridas por Villamediana (núms. 66 y 67) procedían, precisamente, de tales alacenas: las más “esplendorosas” y menos utilitarias del Alcázar Real de Madrid. La “utilidad” no entraba en sus cálculos; la *inutilidad*, sí.

66. “Una copa de plata de pie alto, toda lisa, con una moldura de balaustre. Y la copa en triangulo, con tres bebederos hechos a modo de de mechero de candil. [...] Estaua en las alacenas que tenia Bernardo Cornelio. Que monta tres mil y quatroçientos y quarenta y quatro. [...] Rematada en el conde de Villamediana en 3U655 [3.655] maravedis”<sup>184</sup>.

67. “Un barquillo de plata blanca, amelonado, torcido, con su pie y un nudete acanalado, todo liso, que su Magestad mandó hacer conforme a uno de vidrio que se rompio. Que peso siete onças y dos ochauas. Tasada la hechura en tres ducados, estaua en las alhacenas a cargo de Bernardo Cornelio [...], que monta tres mil y çiento y veinte y seis maravedis. [...] Rematose en el conde de Villamediana en la tasa”<sup>185</sup>.

68. “Una pieça de plata para agua que el cuerpo es una bola redonda, lisa, con su pie y tapador. [...] Tasada la hechura en seis ducados, que monta cinco mil y seisçientos y sesenta y siete maravedis. [...] Rematada en el conde de Villamediana en la tasa”<sup>186</sup>.

---

182 *Ibidem*, p. 686, asiento 8.

183 Arbeteta Mira “Plata al servicio real”, p. 78. Ver igualmente Almudena Pérez de Tudela, “Los descargos del oficio del Guardajoyas. Una importante fuente documental para reconstruir la colección de Felipe II”, en *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Doce Calles, 2023, pp. 163-184: “El Rey regaló a su hija mayor en 1593 un pequeño vaso en forma de barco de cristal de roca, grabado con diversos motivos decorativos. Tenía muchos de procedencia italiana, especialmente de Milán, en unas alacenas de planta baja del ‘Cuarto Nuevo’ del alcázar madrileño” (p. 179). Alude a las célebres alacenas de Bernardo Cornelio.

184 Checa Cremades, *op. cit.*, p. 692, asiento 4.

185 *Ibidem*, p. 693, asiento 8.

186 *Ibidem*, pp. 693-694, asiento 12.

69. “Una pieça de plata con hechura de caracol, que tiene una bola redonda y prolongada y un caño largo con cinco roscas, todo liso. [...] Tasada la hechura en tres ducados, que monta tres mil y quinientos y quarenta y dos maravedis. [...] Rematada en el conde de Uillamediuana en la tasa”<sup>187</sup>.

70. Una de “dos cucharas de oro lisas, los cauos cortos, con una canal en medio. [...] Tasada en quinientos y setenta y dos Reales. [...] En 24 de septiembre 1610 se entregaron a Bartolome Hernandez a cuenta de su partida de 244U680 / Villamediana”<sup>188</sup>.

71. “Un brasero de plata para la mesa, con tres pilarejos que siruen de pies y un cauo largo. [...] Tasado a medio ducado cada marco de hechura, que suma seis mil y treçientos y ochenta y seis maravedis. [...] Rematado en el conde de Villamediana en seis mil y seisçientos y treinta maravedis”<sup>189</sup>.

72. “Una caçoleta de plata toda lisa, con dos aldabas y en el medio un escudo de las armas reales. [...] Tasado a medio ducado de hechura cada marco, que monta once mil ducientos y treinta y siete maravedis y medio. [...] Rematado en el conde de Villamediana en onze mil stezientos [sic: setecientos] y doce maravedis”<sup>190</sup>.

73-78. “Seis escudillas de orejas lisas, que cada una tiene una P por señal. [...] Tasadas al peso, que suman veynte y tres mil y duzientasy setenta y tres marauedis. [...] Rematadas en el conde de Villamediana e [sic: a] veinte y quatro mil y Reales”<sup>191</sup>.

79-81. “Tres escudillas de plata, lisas, torneadas, con picos, asas y pies, con un escudo de las armas Reales en cada una. [...] Tasadas al peso. [...] Rematadas en el conde de Villamediana en 10U650 [10.650] maravedis”<sup>192</sup>.

82. “Una garrafilia de plata, lisa, chata, de pie bajo. El cuerpo labrado de punctas a manera de diamantes. Que se hizo de nueuo conforme a otro de bidrio. [...] Tasada la hechura en quatro ducados. [...] Rematada en el conde de Villamediana en quatro mil doçientos y sersenta y nueve”<sup>193</sup>.

---

187 *Ibidem*, p. 694, asiento 15.

188 *Ibidem*, pp. 697-698, asiento 11.

189 *Ibidem*, pp. 699-700, asiento 1.

190 *Ibidem*, p. 700, asiento 5.

191 *Ibidem*, pp. 704-705, asiento 22.

192 *Ibidem*, p. 705, asiento 34.

193 *Ibidem*, p. 706, asiento 47.

83. Uno de “dos servicios de plata pequeños, con diez y seys agujeros en la falda de cada uno de dos en dos y dos asas. Todos lisos, torneados, para servir a su Magestad en la cama. [...] Tasados a ocho Reales cada marchado de hechura. [...] Rematose el uno de estos servicios en Pedro Renz en nombre del duque de Babiera [...] Rematado el otro en el conde de Uillamediana en 25U498 [25.498] maravedis”<sup>194</sup>. Esta reiterada predilección por piezas vinculadas directamente a la figura de Felipe II, como en los asientos 59-60, 64-67 y 79-81, confirma lo que ya es evidente: el conde de Villamediana no adquiriría estos objetos por su utilidad, sino por el prestigio que le conferirían.

## 8. EL PLOMO EN LA MINERALOGÍA Y LA PAREMIOLOGÍA DE LA ÉPOCA

Decía Martínez de la Parra que ningún platero en su sano juicio engastaría un diamante en plomo, ya que “el artífice se quedaría por necio y el diamante tan infamado por su engaste, que ni señor ni príncipe alguno se lo querría poner en la mano”<sup>195</sup>. Antes de estudiar a fondo el gesto iconoclasta conjunto de Villamediana y de Góngora, conviene asentar mejor esta idea, repasando de forma sucinta el significado cultural del plomo en la mineralogía, la paremiología y la literatura de la época, empezando por los primeros: los tratados de mineralogía. Me limito a dos ejemplos representativos entre los muchos posibles<sup>196</sup>. El primero es *De re metallica* (1551 y 1557) de Christoph Entzelt o Christophe Encelius. Dice en el capítulo “Sobre el plomo negro”:

El plomo es atribuido por los alquimistas a Saturno y se llama con su nombre. [...] Es un cuerpo inmundo, imperfecto, formado a partir del mercurio, impuro, no fijo, terroso, feculento, que muestra algo de blancura externamente, pero que en lo oculto es rojo y ha sido engendrado a partir de un azufre combustible, en cierta me-

---

194 *Ibidem*, pp. 707-708, asiento 67.

195 Ver notas 3-5.

196 Sobre los tratados de mineralogía de los siglos XVI y XVII, ver el portal digital The Mineralogical Record, <<https://mineralogicalrecord.com/search-2/>>, (consultado el 11/07/2015).

dida. Le falta pureza, fijación, color, ignición. *En resumen: es un mercurio malo, grosero, de mal sabor y fétido, de virtud débil, como una madre menstruosa que se une al azufre, su esposo leproso o lívido, y de esta unión nace ese hijo saturnino, frío, cuyo nombre es plomo*<sup>197</sup>.

El segundo ejemplo procede del *Musaeum metallicum* (Bolonia, 1648) de Ulisse Aldrovandi, una de las máximas autoridades científicas de su tiempo. El capítulo “De plumbo”, ilustrado con calcografías de Giovanni Battista Coriolano, ocupa más de veinte páginas y abarca cuanto pueda saberse sobre este metal: sinónimos y etimología (*Synonyma et etymvm*), naturaleza y propiedades (*Natura et proprietates*), lugar de origen (*Locus*), epítetos (*Epitheta*), adagios (*Adagia*), simbolismo místico y moral (*Mystica et moralia*), aplicaciones medicinales (*Usus in medicina*), usos bélicos (*Usus in bello*), usos varios (*Usus in variis*), etc. Los adagios hablan por sí solos:

La bajeza y la debilidad de este metal han dado lugar a muchos proverbios. Porque se dice “Luchar con dagas de plomo [*Plumbeis pugionibus dimicare*]” a quienes luchan inútilmente. Del mismo modo, “Degollar con una espada de plomo [*Plumbeo gladio iugulare*]” es un proverbio que se pronuncia sobre un argumento vano y sin valor. [...] Además, se presenta la expresión “Una espada de plomo en una vaina de marfil [*Plumbeus gladius in eburnean vagina*]”, que significa cosas opuestas. Algunos relatan que este dicho proviene del apotegma de Diógenes el Cínico, quien una vez, al observar a un joven adornado con una forma hermosa pero hablando con un lenguaje vulgar, dijo: “Este saca una espada de plomo de una vaina de marfil [*Is ex eburnea vagina plumbeum educit gladium*]”<sup>198</sup>.

---

197 Christoph Entzelt, “De plumbo nigro”, en *De re metallica* (1551), segunda edición, Fráncfort, Christian Egenolph, 1557, pp. 59-60: “Plumbum chimistis tribuitur Saturno et eius nomine appellatur. [...] Plumbum enim est corpus immundum, imperfectum ex argento vivo, impuro, non fixo, terreo, feculento, aliquantulum albo in manifesto, sed rubeo in occulto, et ex tali sulphure adustibili procreatum ex aliqua parte. Deficit illi puritas, fixatio, color, ignitio. In summa, argentum vivum, malum, grossum, mali saporis et foetidum, debilis virtutis, tanquam menstruosa mater, unitur a sulphure marito leproso aut livido, et saturninus ille frigidus nascitur filius, cui nomen est plumbum” (p. 59).

198 Ulisse Aldrovandi, “De plumbo”, en *Musaeum metallicum*, Bolonia, Giovanni Battista Ferroni, 1648, pp. 160-180 (p. 171).

También los hay relacionados con la orfebrería:

Lo opuesto [de una espada de plomo en una vaina de marfil] sería: “Una gema encerrada en un anillo de plomo [*Gemma annulo plumbeo inclusa*], que incluso resulta incongruente [*incongrua*], y es muy similar a aquello que se dijo en el segundo capítulo<sup>199</sup>, a saber, “Un anillo de oro en el hocico de una cerda [*Annulus aureus in nare suilla*]”<sup>200</sup>.

Existen versiones parecidas en todas las lenguas europeas: “Una gema engastada en plomo. [Se dice] de una persona que tiene un bello cuerpo, pero un entendimiento grosero y malicioso”<sup>201</sup>; “La gema de su doctrina está engarzada en plomo sucio y su vino excelente se guarda en una mala barrica. Se dice de un letrado vicioso”<sup>202</sup>; “Es como una hermosa joya engarzada en plomo”<sup>203</sup>.

En inglés también hay varios: “La sabiduría en un pordiosero es un diamante engastado en plomo”<sup>204</sup>; “Una espada de plomo en una vaina de marfil”<sup>205</sup>; “Un buen diamante puede estar mal engastado”<sup>206</sup>; “Luce tan bien como un collar de diamantes en el pescuezo de una cerda”<sup>207</sup>.

---

199 Se refiere al siguiente refrán: “Solet pronunciari aliud adagium de re incongrua et indecenti: ‘Annulus aureus in naribus tuis [*Suele decirse otro proverbio sobre algo incongruente e indecente: ‘Un anillo de oro en tus narices*]’” (p. 59).

200 Aldrovandi, *op. cit.*, p. 171.

201 “Una gemma legata in piombo. D’una persona che ha bel corpo, ma ingegno grosso e perverso” (*Proverbi italiani*, Accademia della Crusca, MS Ser), <[https://www.proverbi-italiani.org/serdonati\\_scheda.asp?IDE=6&IDPC=103631&DIR=pre](https://www.proverbi-italiani.org/serdonati_scheda.asp?IDE=6&IDPC=103631&DIR=pre)>, (consultado el 11/07/2025).

202 “La gemma della sua dottrina è legata in feccioso piombo, e’l suo troppo buon vino è tenuto in cattiva botte. Dicesi d’un letterato vizioso” (Serdonati MS Ser), <[https://www.proverbi-italiani.org/serdonati\\_scheda.asp?ID=78123](https://www.proverbi-italiani.org/serdonati_scheda.asp?ID=78123)>, (consultado el 11/07/2025).

203 “È come una bella gioia legata in piombo” (MS Ser), <[https://www.proverbi-italiani.org/serdonati\\_scheda.asp?ID=90361](https://www.proverbi-italiani.org/serdonati_scheda.asp?ID=90361)>, (consultado el 11/07/2025).

204 Thomas Fuller, ed., *Gnomologia*, Londres, B. Baker, 1732: “Wisdom in a poor man is a diamond set in lead” (p. 53).

205 Fuller, *ibidem*: “A leaden sword in an ivory scabbard” (p. 9).

206 Fuller, *ibidem*: “A fine diamond may be ill-set” (p. 4).

207 Fuller, *ibidem*: “It looks as well as a diamond necklace about a sow’s neck” (p. 128).

En español sólo conozco dos: “So vaina de oro, cuchillo de plomo”, del que existen numerosas variantes<sup>208</sup>; y “Anillo en nariz de puerco.” Cuando una cosa rica y curiosa está mal empleada en quien no luce”<sup>209</sup>.

## 9. ALGUNOS EJEMPLOS LITERARIOS

La literatura de la época se sirve a menudo del contraste entre el plomo y el diamante como ejemplo de necedad, ingratitud, deshonor, desigualdad, desdicha, oscuridad o ruina. *Nunca* se considera una unión natural, sino que siempre implica una incongruencia lógica, “cosas opuestas”. Ya en el *Calila y Dimna* (1251), engastar piedras preciosas en plomo se juzga tan absurdo como invertir el orden natural del cuerpo humano: “Es contado por nescio quien pone en su cabeça el ornamento de sus pies, et en los pies el de la cabeça, *et quien dagastona las girgonças en el plomo*”<sup>210</sup>. Bartolli retoma el motivo y lo interpreta desde una perspectiva ética: “Engastar en plomo una piedra preciosa [...] es otorgar su gracia sin que tenga el mérito de quien la recibe”<sup>211</sup>. Komensky comienza recordando el conocido versículo de Proverbios: “Diadema de oro en rostro de puerco es la erudición en hombre que desprecia la virtud (Prov., 11:22)”<sup>212</sup>. A partir de ahí, desarrolla una reflexión más amplia sobre el vínculo entre conocimiento y virtud: “Así como *las piedras preciosas no se engastan en plomo, sino en oro*, y entre ambos irradian con mayor esplendor, así la ciencia no debe juntarse a la disolución, sino a la virtud, y añade honor la una a la otra”<sup>213</sup>. Desde una perspectiva más artesanal, también Mateo Alemán subraya la importancia del engaste:

---

208 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000, p. 751, 810.

209 *Ibidem*, p. 88, 1875.

210 Hans-Jörg Döhla, *El libro de Calila e Dimna (1251). Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*, Zúrich, Universidad de Zúrich, 2007 [tesis doctoral], p. 169.

211 Daniello Bartoli, *De' simboli trasportati al morale*, Roma, Ignazio de' Lazzari, 1677: “Legare in piombo una gemma [...] è donarla sua grazia senza averne merito chi la riceve” (p. 684).

212 Jan Amos Komensky (Juan Amós Comenio), *Didáctica magna (1632)*, trad. Saturnino López Peces, Madrid, Akal, 1986, p. 80.

213 *Ibidem*, p. 80.

“Si la piedra es finísima, de mucho valor, el oro subido en quilates, y el oficial curioso, cuanto más lo fuere, *tiene más obligación a perfeccionar el engaste*, realzando su obra con tallas, briscados [‘brocados’] y esmaltes, hasta dejar la joya en toda perfección acabada”<sup>214</sup>. Cuanto mejor es el engaste, leemos en la *Segunda parte del romancero general* de Madrigal, mayor es la virtud:

En los nobles la virtud  
es la más preciosa piedra,  
que *cuanto es mejor el engaste*  
*se hace della mayor cuenta*<sup>215</sup>.

Pero cuando el engaste es indigno, el resultado es la desdicha: “*Desdicha grande fue cuando engastaste / en plomo tus diamantes* y vestiste / sobre tal seda paño tan grosero”<sup>216</sup>. Refiriéndose a una casa de campo situada en un *locus horrendus*, Charles Cotton escribe: “So a bright diamond would look, if set / in a vile socket of ignoble jet”, ‘así se vería un diamante brillante, si se engastara / en una vil montura de lignito ignoble’.

Lope recurre con frecuencia a la metáfora del diamante engastado en plomo como símbolo de la excelencia oculta bajo una apariencia humilde o engañosa. En *Las mudanzas de Fortuna*, doña Leonor se refiere a don Juan con estos versos:

Juntas concurren en vos  
estas excelencias dos;  
sois, *aunque en plomo, diamante*;  
*no es el engaste bastante*  
*contra esa luz*<sup>217</sup>.

---

214 Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, Ciudad de México, El Colegio de México, 1950, p. 59.

215 Miguel de Madrigal, “Viendo el monarca del mundo”, en *Segunda parte del romancero general y flor de diversa poesía*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605, f. 102r. Hay edición moderna de Joaquín de Entrambasaguas, 2 tomos, Madrid, CSIC, 1948.

216 Ignacio Arellano, “Poesías atribuidas a Quevedo en un manuscrito de Évora”, *La Perinola*, 16 (2012), pp. 283-317 (p. 292).

217 Lope de Vega y Carpio, *Las mudanzas de Fortuna y los sucesos de don Beltrán de Aragón*, en *Obras completas. Comedias, XIV*, ed. Jesús Gómez y Paloma Gómez, Madrid, Turner, 1998, pp. 677-776 (acto primero, p. 697, sin versificar).

El mismo contraste aparece en *El vaquero de Moraña*, donde Saldaña se admira de ver a la bella Marina vestida en “ropas desiguales”:

Admírase la tierra, el mundo espanta  
de ver tu cuerpo tan hermoso y bello  
en esas ropas desiguales, *como*  
*el índico diamante puesto en plomo*<sup>218</sup>.

En *Los donaires de Matico*, Sancho invierte la fórmula y propone dignificar el valor oculto sustituyendo el plomo por oro:

¡No digas tal!  
*Que engaste de tal metal* [el plomo]  
*quita el valor al diamante,*  
y ese precioso tesoro  
yo haré que se acredite,  
*cuando ese plomo se quite*  
*para poner en él oro*<sup>219</sup>.

La espada de Ramiro en *El testimonio vengado* se ajusta al refrán “So vaina de oro, cuchillo de plomo”:

Aquí en aqueste capote  
y grosero traje, mote  
pareceréis [la espada] sin decoro,  
como pasamos de oro  
en ropilla de picote  
Seréis delantera nueva  
de edificio derribado,  
imagen que bestia os lleva,  
*diamante en plomo engastado,*  
piedra en metal, oro en cueva<sup>220</sup>.

---

218 Lope de Vega y Carpio, *El vaquero de Moraña*, en *Obras completas. Comedias*, XII, Madrid, Turner, 1995, pp. 1-105 (acto segundo, p. 52, sin versificar).

219 Lope de Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, ed. Marco Presotto, Kassel, Reichenberger, 1994, jornada segunda, vv. 1400-1406. He modernizado la ortografía.

220 Lope de Vega Carpio, *El testimonio vengado*, en *Obras completas. Comedias*, IX, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994, pp. 97-179 (jornada tercera, pp. 159-160, sin versificar).

Vestida en hábito de villano, Dona en *Los locos del cielo* parece:

Bálsamo en brazo grosero,  
*diamante en plomo escondido*,  
cubierto y manchado acero,  
sol de tinieblas vestido<sup>221</sup>.

## 10. LA OFENSA DEL GUSTO

Ante este cúmulo de testimonios, es inevitable preguntarse: si engastar diamantes en plomo es el *summum* de la incongruencia, ¿por qué se jactan de ello el conde de Villamediana y Góngora? La respuesta de Salcedo Coronel se queda corta:

Don Juan de Tassis, conde de Villamediana, gran mecenas de don Luis, fue quien con más diligencia y cuidado, sin perdonar gasto alguno, recogió en España excelentísimos diamantes, los cuales hacía engastar en plomo, cosa poco usada hasta su tiempo, y que hoy hacen los curiosos para mejor lucimiento de la piedra y conocimiento de su fondo<sup>222</sup>.

Es verdad que antes del conde de Villamediana no era común engastar diamantes en plomo y que después de él sólo lo hacía un puñado de exquisitos<sup>223</sup>. Nunca fue una práctica extendida, sino una extravagancia deliberada, introducida o promovida por el propio Villamediana con el fin de escandalizar. En efecto, los inventarios de bienes muebles de la época que yo he consultado, empezando por el inventario de la almoneda de Felipe II donde el conde de Villamediana compró una sortija en oro con diamantes, obra de Jacopo de Trezzo (núm. 59), no registran ni una

---

221 Lope de Vega y Carpio, *Los locos por el cielo*, en *Obras completas. Comedias, X*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994, pp. 1-94 (acto tercero, p. 83, sin versificar).

222 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora*, tomo segundo, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, p. 238.

223 Alonso, *op. cit.*: “En la época de Góngora, algunos exquisitos engastaban las piedras preciosas en plomo, es decir, con desprecio del engaste” (t. 2, p. 181).

sola sortija en plomo<sup>224</sup>. Lo normal antes, durante y después del conde de Villamediana era el engaste en oro, tal como confirman todos los tratados de orfebrería y lapidarios de la época (Juan de Arfe<sup>225</sup>, Cleandro Arnobio<sup>226</sup>, Anselmus de Boodt<sup>227</sup>, Benvenuto Cellini<sup>228</sup>, Gaspar de Morales<sup>229</sup>, Thomas Nicols<sup>230</sup> y Pierre Woeiriot...)<sup>231</sup>; las ordenanzas de la platería de

---

224 Ver la nota 173. En el romance “Una hermosa pastorcilla”, de Francisco de Trillo y Figueroa, la humilde pastora posee “cuatro anillos de plomo / engastados en cuatro piedras, / hijas de una hermosa fuente / que era el sur de aquella sierra”, es decir, cuatro guijas comunes: una sortija en plomo con piedras de río. Es claramente la versión paródica de una sortija nobiliaria. Cito por la edición de Almudena Marín Cobos, *Edición y estudio de las Poesías varias de Francisco de Trillo y Figueroa*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015 [tesis doctoral], romance VIII, p. 223, vv. 29-32.

225 Arfe y Villafañe, *op. cit.*; y *Quilatador de la plata, oro y piedras*, ed. ampliada, Madrid, Guillermo Drouy, 1598. Sobre el tipo de sortijas confeccionadas en la España de la época, ver el *Libro de dibujos*, reproducido íntegramente en Francisco de Paula Cots Morató, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia. Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004 [tesis doctoral], pp. 111-750, <<https://roderic.uv.es/items/fb4af737-d349-4be7-a530-ad0833c12329>, (consultado el 10/07/2025). Le agradezco al autor la generosidad con la que atendió mis consultas.

226 Cleandro Arnobio, *Tesoro delle gioie*, Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1619. No menciona el plomo en absoluto.

227 Anselmus de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Leiden, Joannis Maire, 1636. No menciona sortijas de plomo, pero sí dice que “el peso de las piedras falsas proviene del plomo y de los metales [*gravitas factitiarum a plumbo et metallis provenit*]” (p. 65). La primera edición es de 1609.

228 Benvenuto Cellini, *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'arte della scultura*, Florencia, Valente Panizzi & Marco Pero, 1568. El uso del plomo se limita a los moldes de prueba.

229 Gaspar de Morales, *Libro de las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, Madrid, Luis Sánchez, 1605. Hay edición moderna a cargo de Juan Carlos Ruiz Sierra, *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, Gaspar de Morales, Madrid, Editora Nacional, 1977.

230 Thomas Nicols, *A Lapidary, or, The History of Pretious [sic] Stones*, Cambridge, Thomas Buck, 1652.

231 Pierre Woeiriot, *Livre d'anneaux d'orfèverie* (1561), introd. Diana Scarisbrick, Oxford, Ashmolean Museum, 1978: “Je de mon premier et propre estat, orfèvre, qui des arts manuels tracte le plus précieux et plus incorruptible subiect, qui est l'or, comme le nom de l'art le monstre [*Yo, de mi primer y propio estado, orfebre, que trato*

Madrid de los años 1604, 1611 y 1624 (“que ningún platero pueda hacer ni vender cadenas de cobre ni latón”)<sup>232</sup>; y todos los historiadores modernos, entre otros, Arbeteta Mira<sup>233</sup>, Scarisbrick<sup>234</sup> y Pérez Rufi<sup>235</sup>. Para estar seguro —los datos filológicos importan—, lo he consultado personalmente con tres especialistas en la materia —Francisco de Paula Cots Morató, Natalia Horcajo Palomero y Carolina Naya Franco— y los tres me han contestado lo mismo: “No he visto sortijas engastadas en plomo. Las Ordenanzas, el cuerpo legal de Oficio y luego Colegio, obligan taxativamente a trabajar las piedras finas —piedras preciosas y perlas— sólo en materiales nobles: oro y plata, el platino vendría después”<sup>236</sup>.

---

*el más precioso e incorruptible de los sujetos entre las artes manuales, que es el oro, como lo muestra el nombre del arte]*”. No hay orfebres de plomo; orfebre, por definición, es aquel que trabaja con metales preciosos e incorruptibles, como el oro y la plata.

- 232 “Que ningún platero pueda hazer ni vender cadenas de cobra [*sic*: cobre] ni latón, trencillines, cruces, annys Deyes [*Agnus Dei*], brazaletes, arracadas ni otra ninguna cosa que sea para gala o ornamento de hombre o mugger salvo que si las tales cosas se hizieren se dejen ver claramente del metal que son, sin estar doradas ni plateadas, por evitar los muchos engaños que cada día se hazen” (José Manuel Cruz Valdovinos, *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico*, Madrid, Universidad Complutense, 1975 [tesis doctoral], t. 4, Documento 3, p. 42).
- 233 Letizia Arbeteta Mira, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid, Nerea, 1998: “Durante el reinado de Felipe II las joyas españolas son de oro, normalmente realizadas en veinte quilates, macizas, pesadas, con esmaltes embutidos en la masa de metal” (p. 28).
- 234 Diana Scarisbrick, *Rings: Jewelry of Power, Love and Loyalty*, London, Thames & Hudson, 2007: “En el siglo XVII se introduce la plata en los anillos con diamantes, pero para las gemas de colores el engaste sigue siendo de oro” (p. 247).
- 235 María Isabel Pérez Rufi, *El diseño de joyas en España. 1740-1800*, 2 tomos, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015 [tesis doctoral]: “Los metales preciosos usados comúnmente son el oro y la plata. [...] En general, se puede decir que el español tiende hacia la policromía de las joyas: se realizan monturas de oro, plata o plata dorada tanto para los diamantes como para las piedras de color” (t. 1, p. 56).
- 236 Francisco de Paula Cots Morató, carta del 9 de mayo de 2025. Sus libros más recientes son *La liberalidad del arte en las Españas del siglo XVII: “Lo negosi de fer art lo ofisi”*, Castellón, Societat Castellonenca de Cultura, 2022; y *La cofradía, arte y oficio de plateros de Valencia*, 2 tomos, Castellón, Societat Castellonenca de Cultura, 2021, estudios que él mismo ha tenido la generosidad de enviarme. La respuesta de Natalia Horcajo Palomero, historiadora del arte e investigadora de la joyería de los siglos XVI y XVII, es parecida: “En el siglo XVI y también en el XVII, no he encontrado ninguna referencia a joyas que tuviesen sus diamantes engastados en

Por lo mismo, dudo que el uso del plomo por parte del conde de Villamediana respondiera meramente al propósito de resaltar el brillo del diamante, como si el plomo en sí mismo no tuviera ningún valor. Lo tenía, y marcadamente negativo desde todos los puntos de vista: metalúrgico (“es metal impuro, imperfecto, no fijo, como se muestra bien por la facilidad con que se funde y por la mucha escoria y terestridad que deja fundiéndose”)<sup>237</sup>; astrológico (“el plomo es atribuido por los alquimistas a Saturno y se llama con su nombre”)<sup>238</sup>; anímico (“Entre los metales mismos se halla la amistad y enemistad que entre las demás cosas. Sólo del

---

plomo; se engastaban en oro” (Carta del 25 de febrero de 2024). Su tesis doctoral se titula *Joyería europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, <<https://docta.ucm.es/entities/publication/a7a266e4-6c2b-48b4-a876-fa30e7ea46ea>>, (consultada el 10/07/2025). Según Carolina Naya Franco, profesora de Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y especialista en gemología: “El plomo, que yo tenga documentado entre las élites nobiliarias, se usaba en esa época para ballestas de interiores de petos y joyas de oro de mucho peso, para no desgarrar los tejidos. Así que, en principio, se entiende correcto lo que canta Martínez de la Parra.” Se refiere a las palabras de Martínez de la Parra, citadas en la nota 3, de que engastar diamantes en plomo es una necedad, consulta que también le hice. Su libro más reciente es *Bijoux anciens: un álbum inédito de dibujos de joyas en la Biblioteca de Archeologia e Storia dell'Arte de Roma (ca. 1680-1820)*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2021.

237 Bernardo Pérez de Vargas, “De la naturaleza y generación del plomo”, en *De re metallica*, Madrid, Pierres Cosin, 1569, ff. 35v-36r (f. 35v). Hay edición moderna a cargo de Guillermo Herráez Cubino, Salamanca, CILUS, 2000. Es plagio de Vanoccio Biringuccio, “De la manera del plombo et de sua generatione”, en *De la pirotechnia, 1540*, ed. crítica Aldo Mieli, Bari, Società tipografica editrice barese, 1914: “Per soprabbondare molta acquosità et per avere ancora le altre sostenze a tale effetto concorrenti, male mistioni fatte et in esso grande impurità, ed è chiamato metallo imperfecto e lebroso, e poco fisso, come apparentemente dimostra per la facil sua liquabilità et per convertirsi facilmente buona parte in scoria quasi terreste” (ff. 13r-15r [f. 13r]). He modernizado la ortografía.

238 Entzelt, *op. cit.*: “Plumbum chimistis tribuitur Saturno et eius nomine appellatur” (p. 59). Igual en Aldrovandi, *op. cit.*: “Los profesores de alquimia llaman a este plomo negro Saturno [*Alchemiae professores hoc nigrum plumbum Saturnum nominant*]” (p. 160). Aludiendo a ello, Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid Cátedra, 1985, escribe: “Dicen que, siendo / el plomo de natura helada y fría, / ... / muestra que el melancólico terrestre / es fuerza que en amor flojo se muestre” (xxxiii, vv. 459-464).

plomo es amigo el estaño; a los demás destruye y aborrece”<sup>239</sup>; moral (“es metal grosero, obscuro, pesado y fétido, pues mancha la mano de quien lo toca. Todas estas condiciones padece con fuerza el pecador, pues es grosero cuando se hincha de soberbia, obscuro por su ignorancia, grave e indecente por su pereza, y fétido por su deshonesto y pernicioso liviandad”)<sup>240</sup>; proverbial (“‘Una gema encerrada en un anillo de plomo’, que incluso resulta incongruente”)<sup>241</sup>; y literario (“diamante en plomo escondido, / cubierto y manchado acero, / sol de tinieblas vestido”)<sup>242</sup>. En efecto, para resaltar el brillo de los diamantes no se usaba el plomo, sino los diamantes tintados en negro<sup>243</sup> y los *specchietti* o “espeuelos”<sup>244</sup>, como puede verse,

239 Álvaro Alonso Barba, “De la antipatía y simpatía que hay entre los metales”, en *Arte de los metales*, Madrid, Imprenta del Reino, 1640, ff. 59v-60r (f. 60r). Hay ed. moderna a cargo de María Teresa Cantillo, Maribel Tena y José Ángel Vázquez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 107.

240 Aldrovandi, *op. cit.*: “Immo plumbum est metallum crassum, obscurum, ponderosum et faedum, quoniam manus pertractantium maculat. Peccans has omnes fortitur [*sic*: fortiter] conditiones, est enim crassus, dum fastu intumescit, ignorantia obscurus, pigritia gravis et inhonesta et pernitiōsa libidine faedus” (p. 172).

241 Ver la nota 200.

242 Ver la nota 221.

243 Sobre la moda de teñir los diamantes, ver Naya Franco, “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja”: “En cuanto a las gemas, todas las alhajas que porta Isabel [en el *Retrato de Isabel de Borbón* de Van der Hamen que posiblemente perteneciera al conde Villamediana] presentan diamantes tintados en negro. Se conservan varios retratos de damas que portan joyas con diamantes tintados del primer cuarto del XVII. Letizia Arbeteta recoge varios de ellos, que en su mayoría se exhiben en el Kunsthistorisches Museum de Viena. También algunas fuentes bibliográficas sincrónicas especializadas se refieren a esta moda de oscurecer los diamantes: podían ser tintados por completo, tiñendo la totalidad de la base de la gema; tan sólo en alguna de sus facetas, o se les podía aplicar —en el fondo del metal bajo la culata de la gema— un espejuelo o fina lámina de vidrio tintada, que permitía *evocar esos reflejos oscuros*” (p. 209). Arfe y Villafañe da el asunto por sabido: “La tinta de los diamantes es cosa notoria a todos los joyeros y por esto no es necesario tratar della” (*op. cit.*, ed. 1598, p. 102).

244 Sobre los *specchietti* o “espeuelos” que se colocaban en la culata de los diamantes para aumentar los destellos de la piedra, ver Cellini, *op. cit.*, lib. 1, f. 9v; Arnobio, *op. cit.*, p. 37; y, en España, Arfe y Villafañe, *ibidem*, quien no aprueba su uso: “Está prohibido, y no se ponen espejuelos, sino tinta o terciopelo” (p. 119). La explicación de Nicols, *op. cit.*, es particularmente esclarecedora: “Besides this tincturing of the substance of the gem, there is a use of foils and *bractee*, which jewellers have for the setting off of the

por ejemplo, en el retrato de *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (1585-1588, Museo del Prado, Madrid), de Sánchez Coello (lám. 16). La glosa de Salcedo Coronel demuestra que no ha entendido bien la dialéctica barroca, que no consiste simplemente en la antítesis del plomo y el diamante, sino en su mediación (*Vermittlung*) o conexión interna<sup>245</sup>, en “la junta [*accoppiamento*] de dos términos incompatibles, el uno positivo y el otro negativo”<sup>246</sup>. Los términos se acoplan a pesar de su manifiesta incompatibilidad, como si se necesitaran mutuamente. Pues “¿quién es el sol sin eclipses, el diamante sin raza [‘defecto’, ‘tacha’]”<sup>247</sup>, la

---

beauty of diaphanous and transparent stones; and the use of these is very necessary, for whatsoever diaphanous gems are included in their *cystis* or settings and enclosures of gold, as in rings or ouches, they send forth no rays or splendour unless they have under them a *bractea*, leaf, or foil, which may *instar speculi* repercusse and reverberate the light, and by this means delight the eye with rays and sparklings” (p. 25). He modernizado la ortografía. La traducción sería: “Además de la tintura de la sustancia de la gema, existe el uso de hojas metálicas y *bracteae*, que los joyeros emplean para realzar la belleza de las piedras diáfanas y transparentes; y el uso de éstas es muy necesario, pues *cualquier gema diáfana que esté encastrada en su cystis, o en monturas y engastes de oro, como los anillos o broches, no emite rayos ni esplendor alguno a menos que tenga debajo una bractea, hoja o lámina que actúe instar speculi* [a manera de espejo] y refleje y haga reverberar la luz, deleitando así al ojo con destellos y centelleos”.

245 En términos hegelianos, la mediación o *Vermittlung* es el proceso por el cual los opuestos se relacionan, se transforman y se superan (*aufgehoben*) en una síntesis que resuelve la contradicción sin negarla del todo. La “antítesis” barroca implica, en muchos casos, una auténtica *Aufhebung*, en la que la contradicción no es simplemente neutralizada, sino asumida y elevada como tal contradicción a un nivel superior. Hegel mismo aborda la diferencia entre la oposición meramente formal y la oposición genuinamente dialéctica en numerosos pasajes de sus *Lecciones de estética*.

246 Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista*, trad. fray Miguel de Sequeiros, 2 tomos, Madrid, Antonio Marín, 1741, t. 2, cap. 7, pp. 41-42. El original italiano, *Il cannocchiale aristotelico* (1654), ed. August Buck, Berlín, Gehlen, 1968, dice: “L'accoppiamento di due termini incompatibili, l'un positivo e l'altro negativo” (cap. 7, p. 446).

247 El término técnico es *pelo*: “En las piedras preciosas es una raya de algún color extraño, que es defecto y las hace perder mucha parte de su valor. Lat. *In lapillis extranea linea*” (*Diccionario de Autoridades*, s.v.). Sobre los orígenes de la voz “raza” y sus implicaciones ideológicas, ver Ana M. Gómez Bravo, “The Origins of Raza: Racializing Difference in Early Spain”, *Interfaces* 7 (2020), pp. 64-114: “The vocabulary of gemology, minerals, and precious metals points to an association of *raza* with cracks, hairlines and stains, always in the context of defect” (p. 80).

reina de lo florido sin espinas?”, se pregunta Gracián<sup>248</sup>. En otras palabras, ¿qué sería la belleza sin aquello que la contradiga internamente? Y él mismo responde sin titubear: “Más melindre de confiado que cultura de discreto”<sup>249</sup>. Por oposición a la discreción, “melindre” designa en el siglo XVII la necia confianza en una belleza libre de contradicción interna, no mediada por lo negativo. Para que el sol brille más —y en este saber consiste la discreción— tiene que eclipsarse, para que la rosa sea Rosa tiene que herir<sup>250</sup> y para que el diamante sea Diamante, “la última esencia del cristal”, como escribe Pellicer en el prólogo a los *Cristales de Helicon* de Salcedo Coronel<sup>251</sup>, tiene que estar manchado. La mancha que niega la plenitud del objeto, eso mismo le confiere su máximo esplendor. La montura de plomo representa el eclipse, la mancha y la espina del diamante; el momento negativo que le confiere a la belleza su sentido último. ¿Es un defecto esta mancha? Un “defecto sin defecto”, dice Gracián<sup>252</sup>; “mancha

---

248 Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. Manuel Arroyo Stephens, 2 tomos, Madrid, Turner, 1993, t. 2, p. 39.

249 Gracián, *ibidem*, t. 2, p. 39.

250 Así, por ejemplo, en el poema “La pensée” de Jean Godard: “Je ne connois point cette rose / que par son espine qui poind [*No conozco esta rosa / sino por la espina que hiere*]” (Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, segunda ed., 2 tomos, París, Armand Colin, 1968, t. 1, p. 94). Como la “agudeza”, el objeto se conoce por la “pointe”, por la punta que hiere.

251 “Al que leyere”, en García de Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650: “Haciéndole su fineza perder el nombre de cristal, cobra el de diamante, que no es otra cosa que una última esencia del cristal, cuyo resplendor le levanta de una terrena reliquia de las estrellas, a ser estrella de los ojos, ojos de los anillos, pupila de los collares, pompa de las coronas, real adorno de las cabezas, delicia de las sienes y consejero de las orejas” (sin paginar).

252 Gracián, *op. cit.*: “Hay defectos sin defecto” (t. 2, p. 39). El defecto sin defecto es “perfección de la misma perfección” (t. 2, p. 30), que sin él está incompleta.

sin mancha”<sup>253</sup>; mancha hermosa<sup>254</sup>. Defecto a secas sería ignorar del todo la perfección. Pero elevar el propio defecto al cuadrado y convertirlo en arte, hacer del *defecto* un arte, eso es otra cosa muy distinta. En realidad, el conde de Villamediana mandó hacerse una sortija en plomo (“diamantes, los cuales *hacía engastar en plomo*, cosa poco usada”), no porque fuese costumbre de la época, que no lo era, sino porque lo seducía la vileza del metal<sup>255</sup>. El brillo del diamante no le basta; añora también su eclipse, “sombra donde el fuego es más perfecto”<sup>256</sup>. El plomo es la perfección

253 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve instruzione pressa alle Ricche minere della pittura veneziana* (1660), ed. Anna Pallucchini, Venecia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966: “Machie, senza conclusion, / machie senza machie, / anzi splendori [*manchas, sin conclusión, / manchas sin mancha, / más bien esplendores*]” (p. 67, vv. 25-26). La pregunta que corresponde es: ¿Cómo se determina la diferencia entre la mancha a secas y la mancha sin mancha? Sobre la teoría de la mancha de Boschini, ver Humberto Huergo Cardoso, “Marco Boschini”, en *Con tan grande furia. Escritos sobre Tintoretto, 1545-1780*, Madrid, Casimiro, 2021, pp. 172-189. Sobre la estética de la mancha en la poesía de Góngora, ver Humberto Huergo Cardoso, “Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco”, *Creneida*, 5 (2017), pp. 280-332.

254 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994: “No sólo será estrella [Felipe III] que en perpetuas eternidades *manche hermosamente de luz* la parte que le toca del cielo; sol y ejemplo será de singulares virtudes a la tierra” (p. 195). La réplica de Juan de Jáuregui, *Apología por la verdad*, Madrid, Juan Delgado, 1625, no se hizo esperar: “‘Estrella que en eternidades *manche hermosamente de luz* la parte que le toca del cielo’. Ríese V. m. [Paravicino] como suele (quizá con pura sencillez) de que *la luz manche* [cursivas en el original]. Aun si dijera que es traslación atrevida, o poética, pudiera ponerse en disputa” (f. 17r.). Cuestiona uno de los pilares de la estética barroca: la belleza negativa de la mancha.

255 Los plateros de oro y plata no hacían normalmente sortijas de plomo, así que la sortija del conde de Villamediana debió de ser un encargo especial, posiblemente a su platero particular, Bartolomé Fernando, o a alguno de sus amigos diamanteros portugueses, como Andrés de Baraona, Baltasar Rodríguez y Juan Bautista de Silva. Ver la nota 165. En términos generales, concuerdo con Bataille en que el conde de Villamediana parece gobernado por un deseo de “bajeza” irreprimible. Ver al respecto Georges Bataille, “El dedo gordo”, en *La conjuración sagrada. Ensayos, 1929-1939*, ed. y trad. Silvio Martoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 46-49 (pp. 48-49).

256 Villamediana, “¿Quién me podrá valer en tanto aprieto?”, en *Poesía impresa completa*: “Todos los peligros son conmigo / y de aquel sol la sombra en vano sigo, / donde el fuego de amor es más perfeto” (120, vv. 2-3). Es un motivo recurrente en

negativa del diamante; “con rayos negros es sol”<sup>257</sup>. Para comprobarlo, basta escuchar sus versos con atención flotante. Se jacta continuamente de su contumacia: “No pretendo ejemplo ni escarmiento”<sup>258</sup>. No se tolera a sí mismo: “Buscando siempre lo que nunca hallo, / no me puedo sufrir a mí conmigo”<sup>259</sup>. No entiende de fines: “Sigo un fin que no lo tiene”<sup>260</sup>. El error lo hechiza: “¡Oh peligroso error, oh hechizo fuerte!”<sup>261</sup>. El peligro lo persigue: “El miedo / deste peligro siempre me ha seguido”<sup>262</sup>. Entre la razón y la voluntad, se decanta por la voluntad: “Halla razones / la voluntad, que a la razón sujeta, / porque nace invencible, apasionada”<sup>263</sup>. Su alma se alimenta del veneno que la consume: “Y del veneno que en alma tiene / ambición alimenta generosa”<sup>264</sup>. Nada mitiga su voluntad de aniquilamiento: “No hay término de espanto peligroso / que al afecto resuelto le mitigue”<sup>265</sup>. Que a nosotros este ideario maldito, de tintes nietzscheanos<sup>266</sup>, nos parezca incomprensible e incluso reprobable, le es

---

la poesía de Villamediana: “Sólo de sombras me sustento” (*ibidem*, 120, v. 13); “la dicha negra” (*ibidem*, 149, v. 14), etc. La sombra es la perfección negativa del sol; dicha, pero negra.

257 Villamediana, “Francelisa la más bella”, *ibidem*, 398, v. 18.

258 Villamediana, “Nadie escuche mi voz y triste acento”, en *Poesía*, p. 129, I, v. 5.

259 Villamediana, “Buscando siempre lo que nunca hallo”, en *Poesía impresa completa*, 113, vv. 1-2.

260 Villamediana, “Deseos de un imposible”, *ibidem*, 85, v. 13.

261 Villamediana, “El alma sólo que lo siente toca”, *ibidem*, 108, v. 9.

262 Villamediana, “Después de haber pasado mil contrastes”, *ibidem*, 97, vv. 10-11.

263 Villamediana, “De aquella pura imagen prometida”, *ibidem*, 119, vv. 10-11.

264 Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, xxxiii, vv. 259-260.

265 Villamediana, *ibidem*, cxxiv, vv. 989-990.

266 Valdría la pena estudiar a fondo la relación entre la “voluntad de más” (*Wille zum Mehr*) de Nietzsche y la de Villamediana. He aquí algunos ejemplos: “Solo la *voluntad* es atrevida” (*Poesía*, p. 134, v. 5); “razón y *voluntad* fuerzan su intento” (*Fábula de Faetón*, lxxii, v. 569); “ciego por *voluntad* y por destino” (*Poesía*, p. 129, ii, v. 8); “mucha *voluntad* / y ningún entendimiento” (*ibidem*, p. 489, ix, vv. 71-72), etc. La pregunta que cabe es: ¿qué *quiere* el conde de Villamediana? Dudo que la respuesta sea: amores, diamantes, pinturas y caballos. Todo eso ya lo tenía y no parece que saciara ni su “voluntad desbordante y derrochadora” (Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos [1885-1889]*, ed. Diego Sánchez Meca, trad. Juan Luis Vermal y Juan B. Llinares, Madrid, Tecnos, 2006, t. 4, p. 378); ni su “voluntad de aniquilación” (Friedrich Nietzsche, *Pensamientos alciónicos*, ed. Inmaculada Hoyos Sánchez, trad. Jaime Aspiunza y otros, Madrid, Tecnos, 2023, p. 404). Nietzsche mismo deno-

indiferente. Es más, lo prefiere, se enorgullece de ello. Como el apóstata Tommaso Roccabella, no escribe para los ingenios “de cutis delicado y recto juicio”, sino para los discretos, como él y como Góngora:

Se desdeñan los de cutis delicado y recto juicio de que se engasten los diamantes en plomo. [...] El exceso de la virtud es vicioso, si no para sí, para otros<sup>267</sup>.



Lám. 16: Antonio Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (Detalle del peto de oro con perlas y diamantes tintados en negro) (1595-1588, Museo del Prado, Madrid).

---

mina al siglo XVII “el siglo de la voluntad fuerte; también el de la pasión fuerte” (*Fragments póstumos*, t. 4, p. 291). Si es así, Villamediana representaría un ejemplo paradigmático, pero, como digo, habría que estudiar el asunto con detenimiento. Limitarse a los tópicos del petrarquismo es insuficiente.

267 Tommaso Roccabella, *El príncipe deliberante*, trad. Sebastián de Ucedo, Colonia, 1678, p. 27. He corregido ligeramente la traducción, que en términos generales es excelente.

El original italiano dice: “A’ più vili molto meno, perché s’ha a sdegno da chi ha delicato gusto e retto giudizio che siano legati in piombo i diamanti”<sup>268</sup>; “a los más viles, mucho menos, porque *se tiene por indigno, para quien posee gusto delicado y recto juicio, que sean engastados en plomo los diamantes*”. Entendamos: los ingenios de gusto delicado y juicio recto, los ingenios viles, *esos* reculan ante la idea de engastar un diamante en plomo. Al melindre le ofende la mancha; el exceso de virtud del Discreto se le antoja vicioso. En cambio, “el hombre de plausible noticia”<sup>269</sup>, “el buen entendedor”<sup>270</sup> —los Roccabella, Villamediana y Góngora de este mundo— se ufanan de ello por la razón que aduce el primero: “El hombre prudente no siempre desprecia las cosas imperfectas [*L’uomo prudente non sempre disprezza le cose imperfette*]. Quien tiene valor e industria sabe extraer incluso el oro del plomo, y con polvo vilísimo añadir luz al diamante. En la feria del mundo, ella [la prudencia] es el último anillo”<sup>271</sup>. No hay anillo más valioso que la prudencia barroca, prudencia que no desprecia en principio la imperfección, sino que extrae de ella misma la perfección. La perfección del diamante se extrae del plomo que lo envilece. Más aún, en su infinita liberalidad, dice Roccabella, Dios no distingue entre el oro y el plomo, ni entre un diamante verdadero y uno falso: “Es munificencia de Dios dar el mismo valor al plomo que al oro [*dar prezzo uguale al piombo che all’oro*], recibir por diamante el cristal [*ricever per diamante il cristallo*], cristal cuya luz todavía proviene de Él”<sup>272</sup>. Y añade todavía: “De un ingenio de plomo se pueden sacar consejos de oro [*Da un’ingegno di*

268 Tommaso Roccabella, *Prencipe deliberante*, Venecia, Antonio Pinelli, 1628, p. 49. He modernizado ligeramente la ortografía. Existen tres ediciones del texto, todas venecianas: 1628, 1633 y 1646, sin contar con la traducción al español del año 1678.

269 Gracián, *op. cit.*, t. 2, pp. 114-118.

270 *Ibidem*, t. 2, pp. 123-126.

271 Tommaso Roccabella, *Prencipe pratico*, Venecia, Giovanni Pietro Pinelli, 1645: “L’uomo prudente non sempre disprezza le cose imperfette. Chi ha valore ed industria sa cavare anche l’oro dal piombo, con polvere vilissima aggiunger luce al diamante. Nella ferie del mondo ella è l’ultimo anello” (p. 29). He modernizado la ortografía. La primera edición es del año 1634.

272 Tommaso Roccabella, *Iddio operante*, Venecia, Giovanni Pietro Pinelli, 1645: “Può con un’opera meritoria disporsi alla beatitudine, ma questa è munificenza d’Iddio dar prezzo uguale al piombo che all’oro, ricever per diamante il cristallo, cristallo che la luce ancora riconosce da lui” (p. 94). La primera edición es del año 1628.

*piombo può cavarsi un consiglio c'habbia dell'aureo*]. Y si el fiel del príncipe es de oro, muchas veces se podrá engastar útilmente con el metal de otro<sup>273</sup>. En definitiva, la función del plomo no consiste simplemente en resaltar el brillo del diamante negándose a sí mismo. Consiste más bien en superar (*aufheben*) el brillo del diamante obligándolo a asumir aquello que lo niega. Sólo así esquivaba el melindre. El sentido de la obra barroca se mide a partir de la contradicción interna que es capaz de asumir sin destruirse del todo. Lo que cae forma parte del edificio<sup>274</sup>; lo deficiente se vuelve acontecimiento.

## 11. LA NOCIÓN DE “HUMILDAD”

La obra del conde de Villamediana que resume mejor su poética del defecto es la introducción en prosa de *La gloria de Niquea* (1622), “invención”, si no exclusiva de Góngora, como opinan Angulo y Pulgar, Alfonso Reyes, Lezama Lima y otros, al menos sí trufada de versos gongorinos, como toda la obra del conde<sup>275</sup>. Refiriéndose a los jardines de la Isla de

---

273 Tommaso Roccabella, “Introducción de la obra”, en *El príncipe deliberante*, p. 3. El original dice: “Da un'ingegno di piombo può cavarsi un consiglio c'habbia dell'aureo. E s'aureo è l'ingegno del prencipe, co'l metallo di un'altro spesso utilmente si liga [*De un ingenio de plomo se puede extraer un consejo que tenga oro. Y si aureo es el ingenio del príncipe, con el metal de otro a menudo se liga útilmente*]” (*Prencipe deliberante*, p. 5).

274 David Huerta, “La grieta en el muro”, en *El desprendimiento. Antología poética 1972-2020*, eds. David Huerta y Jordi Doce, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021: “Una pared caediza / —que sin embargo forma parte del edificio. / Lo que cae forma parte del edificio” (p. 366). Sobre Huerta, ver las notas 2 y 344.

275 Como es sabido, la voz “invención” se debe a Antonio Hurtado de Mendoza, “Sitio de Aranjuez”, en *El fénix castellano*, Lisboa, Miguel Manescal, 1690: “Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de ‘comedia’ y se le [*sic*: les] da de ‘invención’” (pp. 426-445 [p. 428]). Respecto al papel que Góngora puede haber desempeñado en la redacción de la obra —menor, según mi opinión—, ver Felipe Pedraza Jiménez, “El entorno literario de una fiesta teatral”, en *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, ed. Felipe Pedraza Jiménez y María Teresa Chaves Montoya, Madrid, Doce Calles, 1991, pp. 7-11; y Sergio Rodríguez Nicolás, “Panegírico al rey Felipe IV en *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana”, *Criticón*, 147 (2023), pp. 97-117: “En resumen, defienden la atribución de la prosa

Aranjuez donde la noche del 15 de mayo de 1622 se produjo el estreno de la obra, dice Villamediana:

Celebró la antigüedad artificiosos jardines, frondosas selvas y amenos bosques [...] que desde aquellos dorados siglos ha llegado a los nuestros su venerable respeto; mas de la suerte que los pequeños arroyos pierden su limitado curso en las aguas de un profundo río, *así van perdiendo su fabulosa pompa aquellas mentidas amenidades a la más humilde descripción de nuestro español Paraíso*<sup>276</sup>.

La palabra “humilde” en boca de una de las figuras menos humildes de la Europa del siglo XVII, como era el conde de Villamediana, rechina. ¿A qué se refiere? La respuesta se encuentra un poco más abajo:

Tiene en brazos de la verdad tan nativo asiento, que *lo bruto de sus bosques desafía con bizarra ostentación a los mejores aciertos del arte*, si bien en su florida competencia se engaza lo agreste y lo oculto [*sic*: ¿culto?] con brazos de tan ingeniosa unión, que dudan las primaveras a quién deban más lucidos efectos de su abundante copia<sup>277</sup>.

La “humildad” de la descripción se refiere, pues, a la tosquedad (“lo bruto de sus bosques”) con la que los Jardines de Aranjuez<sup>278</sup>, engace o unión

---

a Villamediana críticos como Cotarelo, Rosales o Chaves Montoya y la rechazan otros como el propio Miñana y Reyes” (edición digital sin paginar, párrafo 7).

276 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1151.

277 Villamediana, “[Descripción de Aranjuez]”, en *Poesía impresa incompleta*, p. 1151.

“Lo agreste y lo *oculto*” no son términos antitéticos. Quizá la lectura correcta sea “lo agreste y lo *culto*”, como en la *Fábula de Europa*: “El jardín *culto* en opresión marchita” (*Fábulas mitológicas*, v. 149); o en la silva “Ya la común hidropesía de viento”: “inculto es *culto*” (*Poesía*, p. 462, v. 298). Los Jardines de Aranjuez representan el “engace” o la “unión ingeniosa” entre lo inculto y lo culto; la cultura está mediada por la incultura y viceversa. Muy distinta es la descripción de Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, donde no hay “engace” dialéctico: “No saliendo [los Jardines de Aranjuez] de los términos de casa de campo, merece nombre de palacio generoso, *sino con tanta cultura en que es ordinaria la variedad*, ya en todo lo florido de sus jardines, ya en lo galean de sus prados” (p. 426). Omite toda referencia a lo “bruto” y lo “agreste”.

278 “Tosco, informe, sin pulimento, sin orden ni figura” (*Diccionario de Autoridades*, s. v. *bruto*).

ingeniosa de lo agreste y lo culto (?), compiten con las excelencias del “arte” de la antigüedad clásica. Pues bien, lo mismo se puede decir de la “ingeniosa unión” del plomo y las piedras preciosas en el soneto de Góngora, “émulas *brutas* del mayor lucero” (v. 2). Se trata, efectivamente, del desafío que los peores desaciertos de lo bruto les lanzan a los mejores aciertos del arte, como el “*humilde* engaste” (“a piedra tal alta humilde engaste”) del soneto que empieza “Divino sol, que lícitos espantos”, dedicado a san Francisco Javier<sup>279</sup>.

Será precisamente en estos “humildes” jardines, situados en “la más *humilde* —repite el adjetivo— ribera del Jarama y Tajo”, no en la soberbia ribera de los ríos Anfriso y Peneo de la antigüedad clásica (“perdonen Anfriso y Peneo, y conténtense con la veneración que han tenido”)<sup>280</sup>, donde Villamediana determinará levantar la “traza” o el aparato escénico de su nueva comedia<sup>281</sup>. Lo que antes se denominaba “humildad” recibe ahora el nombre de “debilidad”, entendida no como carencia, sino como elección estética deliberada:

Aquí [en los Jardines de la Isla] la arquitectura animó su soberbia traza, que, si bien no la vio ejecutada en pórfidos y jaspes, *ostentó vanaglorias, aunque en materias débiles*, viéndose más hermosa y lucida entre bosquejos de madera y lienzo que en la grave opulencia de romanos coliseos<sup>282</sup>.

---

279 Villamediana, “Divino sol, que lícitos espantos”: “De tu fraternidad humilde aceta, / bien que a piedra tan alta, humilde engaste / de religiosa unión, ofrenda pía” (*Poesía*, p. 7, x, vv. 13-14).

280 Comparar, una vez más, con la descripción de Hurtado de Mendoza, que omite el elemento clave: la humildad. “Tiene a su cargo lo menos de su hermosura [de los Jardines de Aranjuez], los dos más celebrados ríos de Castilla” (*op. cit.*, p. 426).

281 Sobre Cesare Fontana, ver María Teresa Chaves Montoya, “La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de Oro*, ed. Bernardo José García García y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 325-345 (pp. 326-336); y Sabina de Cavi, *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, quien, sin embargo, atribuye *La gloria de Niquea* a Lope de Vega (p. 49).

282 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, pp. 1152-1153. Comparar con el soneto “A la casa de nuestra Señora de Loreto”, *Poesía*, pp. 3-4, II, que emplea un vocabulario muy parecido: “No colosos, ni pompas de romanos, /

¿Por qué celebra Villamediana el aspecto deleznable de la soberbia traza de Cesare Fontana —soberbia, aunque deleznable— en lugar de celebrar, como hace Hurtado de Mendoza en su crónica del mismo suceso —“Sitio de Aranjuez”— las “pilastras, cornijas [*sic*: cornizas] y chapiteles de orden dórico”, las “galerías de balaustres de oro, plata y azul”, el “toldo imitado de la serenidad de la noche” y las “muchas estatuas de bronce”?<sup>283</sup> Y la respuesta es: Porque no cree en la opulencia meramente positiva —melindre de confiado— de Hurtado de Mendoza, sino que inmediatamente la supera (*aufheben*), contraponiéndole un elemento negativo que al mismo tiempo la consagra y la denigra: los débiles “bosquejos de madera y lien-

---

son de mi admiración el argumento” (vv. 1-2). Y termina: “Y a la humildad triunfante, y a su gloria / devoto ofrezca el corazón cristiano / verdadero dolor, llanto piadoso” (vv. 12-14). No admira la pompa clásica, sino la humildad cristiana.

- 283 Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, p. 429. Aunque ambos autores se refieren al mismo evento —la representación de *La gloria de Niquea* en los jardines de Aranjuez— la fastuosa descripción de Hurtado de Mendoza contrasta con la “humilde descripción” de Villamediana. Por lo mismo, no comprendo cómo María Teresa Chaves Montoya, “*La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*”, en *La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, puede decir que: “En la introducción que el mismo Villamediana hace a *La gloria de Niquea* en la impresión de 1629 se refiere a la traza del teatro como de inspiración clásica, relacionándolo [*sic*: relacionándola] con los ‘romanos coliseos’” (pp. 43-130; p. 50). Villamediana no se refiere a la traza del teatro como de inspiración clásica, sino que a todo lo largo de la introducción *opone* la humildad de los Jardines de Aranjuez y la debilidad de los materiales de la traza de Cesare Fontana a la plenitud orgánica de la literatura y la arquitectura clásicas. La segunda versión no es menos desafortunada: “En la introducción a la edición de 1629 de *La gloria de Niquea*, Villamediana hace referencia a la magnificencia y grandiosidad del teatro *levantado ‘a imitación de los romanos coliseos’* y a su naturaleza efímera, pues fue realizado en ‘materiales débiles’ (madera y lienzo) en lugar de ‘pórfidos y jaspes’, sin detenerse en su descripción” (María Teresa Chaves Montoya, “La escenografía del teatro cortesano”, p. 333). El texto no dice que el teatro se levantara “*a imitación de los romanos coliseos*”. Por el contrario, dice que por estar hecha con materiales débiles, su traza era “más hermosa y lucida [...] que la grave opulencia de romanos coliseos”. La frase “a imitación de” se debe a Chaves Montoya, no a Villamediana. Lo mismo digo sobre la tesis de Gareth A. Davies, “La fiesta de Aranjuez: 1622”, *Gramma y Cal*, 1 (1995), pp. 51-72, de que “el marco bucólico de Aranjuez era, en efecto, una extensión del mundo de la antigüedad clásica” (p. 57). El marco, *agreste*, aunque culto, de Aranjuez no sólo no es una “extensión” del *locus amoenus* clásico, sino que lo desmiente y deslucen de manera categórica: “Ya los ojos, testigos fieles de lo que admiran en nuestro sitio [Aranjuez], desmienten aquella pintura y deslucen la mal viva color de sus pinceles” (p. 1152).

zo”, como si toda la producción fuese una pintura de borrones. En términos estrictamente benjaminianos, estamos ante un auténtico *Trauerspiel* barroco (literalmente, ‘comedia luctuosa’), entendiendo por *Trauerspiel* aquel “teatro estupendo y triste” (Paravicino)<sup>284</sup> —estupendo, aunque triste— donde el lujo y el luto intercambian sus luces; en suma, una vez más, una sortija de diamantes, en plomo. La ostentación de la vanagloria pasa necesariamente por la debilidad de los materiales<sup>285</sup>.

## 12. ¿CUÁL “OSTENTACIÓN” BARROCA?

¿Qué clase de ostentación es ésta y cómo llegó el Barroco a semejante idea? Pocos lo han explicado mejor que Gracián en su “Hombre de ostentación”. Puesto que lo propio de la belleza es mostrarse, la apariencia, pero la apariencia no puede deberse a la vanidad, porque entonces carecería de “humildad”, la astuta Vulpeja propone una “reforma” de la ostentación, que consiste en lo siguiente:

Que se le mande seriamente al Pavón, y criminalmente se le ordene, que todas las veces que despliegue al viento la variedad de su bizarria haya de recoger la vista a la fealdad de sus pies, *de modo que el levantar plumajes y el bajar los ojos todo sea uno*, que yo aseguro que esto sólo baste a reformar su ostentación<sup>286</sup>.

---

284 Fray Hortensio Paravicino, “A una agonía con un Cristo”, en *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002: “Pendiente a morir de un leño / (teatro estupendo y triste)” (5, vv. 1-2).

285 Sobre la afinidad entre el luto y la ostentación, ver Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012: “El *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo [*Spiel*, ‘comedia’] que nos ponga tristes como aquel en el que el luto encuentra al fin su satisfacción: es decir, un espectáculo [*Spiel*] para tristes. Propia de éstos es cierta ostentación [*Ihnen eignet eine gewisse Ostentation*]” (p. 113). El *Trauerspiel* no es un espectáculo que nos ponga tristes, cuanto la tristeza elevada a la categoría del espectáculo, como la suntuosa cámara sepulcral del Panteón de Reyes del Monasterio del Escorial, obra, no por casualidad, de un amigo íntimo de Villamediana: Giovanni Battista Crescenzi.

286 Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 144.

Más allá de la fábula del pavo real, ¿qué quiere decir la frase “bajar los ojos”? ¿De qué manera bajaría los ojos la pintura, por ejemplo?<sup>287</sup>. ¿La poesía? ¿La tramoya de Cesare Fontana? ¿La misma orfebrería? Acabamos de verlo: Bajar los ojos significa debilitar la *phainesthai* (‘aparecer’, ‘manifestarse’, ‘mostrarse’) constitutiva de lo bello de tal manera que brillar y apagarse sean una sola y la misma cosa: “una ausencia que nos llega” como tal ausencia, sin renunciar al deber de retirarse<sup>288</sup>. La “reforma” de la ostentación cumple dos cosas contrarias mediante una y la misma operación: revelar el sentido y mantenerlo velado. Sin necesidad de invocar la célebre *aletheia* heideggeriana, es legítimo afirmar que en el Barroco el despliegue y el repliegue del sentido se pertenecen mutuamente<sup>289</sup>. Porque el objeto se ausenta, porque hiere, porque está hecho con materiales deleznales y humildes, *por eso* nos llega. Lo que llega al alma es un corte, una punzada —la *agudeza*, la *pointe* incisiva del concepto— cuyo sentido se nos escapa. Si el objeto sólo se diera, entonces no nos llegaría: su aparecer no hiere. “Para [que] la vista pudiera darles atención —precisa Villamediana— fue importante cubrirse el rostro, que, *a dejarse ver, pienso que perdieran su lustre la pompa y grandeza de los trajes, y su valor las piedras*”<sup>290</sup>. El lustre negativo de la pompa está subordinado al acto de cubrirse el rostro. Cubrirse el rostro descubre la grandeza de los trajes y las piedras preciosas, que sin el obstáculo del antifaz pasarían desapercibidos. Donde el objeto se pierde de vista, ahí precisamente despierta la atención: “Donde os perdía mi vista / os cobraba mi atención” (*OC*, t. 1, 383, vv. 27-28).

287 Sobre la pintura que baja los ojos, ver Michael Fried, *Absortion and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, California, University of California Press, 1980: “Cierta contención [*restraint*] deliberada” (p. 63).

288 José de Ormaza (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), ed. Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985: “Con desvío nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca” (p. 192).

289 Sobre la *aletheia*, ver, entre otros textos de Martin Heidegger, su seminal “La doctrina platónica de la verdad”, en *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, pp. 173-198: “La verdad es un sustraerse según el modo del desencubrimiento. El ocultamiento puede tener diversas formas: recluir, guardar, esconder, cubrir, velar, simular” (p. 187). En el mismo sentido Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. José Vázquez y Umbelina Larraceta, Barcelona, Paidós, 1989: “Plegar no se opone a desplegar” (p. 16).

290 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1154.

De *esta* manera, dice Villamediana, “*así van perdiendo su fabulosa pompa aquellas mentidas amenidades a la más humilde descripción de nuestro español Paraíso*”<sup>291</sup>. La fabulosa pompa del *locus amoenus* cede su mentida amenidad, su falso deleite bucólico a la agreste humildad de los Jardines de Aranjuez. Conviene, pues, distinguir con claridad —pocas veces se hace— dos tipos muy distintos de “pompa”, dos tipos de ostentación: una, mentirosa, que se deja ver, que se agota en la visibilidad (la pompa vulgar o positiva); y otra, humilde, que sin dejar de aparecer, todavía así permanece escondida (la pompa discreta o negativa). No antes ni después de aparecer, sino en el instante mismo en que aparece, “de modo que el levantar plumajes y el bajar los ojos *todo sea uno*”. Un solo objeto que al levantar la vista baja los ojos. Una sola pintura que al aparecer, amaga con borrarse. Un solo sentido que se ausenta al llegar. Lo contrario es vulgar: “Siempre fue vulgar la ostentación, nace del desvanecimiento. Solicita la aversión, y con los cuerdos está muy desacreditada”<sup>292</sup>. ¿Cuándo es vulgar la ostentación? Cuando se agota en el aparecer. En tanto que ausencia que llega, la discreción exige un momento de repliegue que hiere al alma al revelarse.

### 13. EL INTERÉS POR LA PINTURA DE TIZIANO

Tras lo dicho —la ostentación barroca se retrae al aparecer—, quizá se comprenda mejor el interés del conde de Villamediana por la llamada *pittura di macchie* o pintura de borrones de Tiziano, de quien poseía ocho cuadros: *Sagrada familia con donante* (núm. 32), una copia de la *Venus de Urbino* (núm. 38), *Muchacha con estola de piel* (núm. 46), *Alegoría de Alfonso de Ávalos* (núm. 47), una copia del *Entierro de Cristo* (núm. 48), y dos *Madonna* con santos (núms. 22-23) y “un cuadro de pintura” (núm. 49) difíciles de identificar. ¿Qué podría interesarle del pintor? Más allá de su fama, la estética de lo inacabado de la pintura de borrones, a la que alude en varias de sus composiciones, como los “bosquejos de madera y lienzo” de *La gloria de Niquea*<sup>293</sup> y las “manchas” esclarecidas de la espada

---

291 Villamediana, *ibidem*, p. 1151.

292 Gracián, *op. cit.*, t. 2, pp. 141-142.

293 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1153.

de Enrique IV (“éste que con las manchas de su acero / a los rayos del sol émulo es claro”) <sup>294</sup>, agudeza que repite en la *Fábula de Apolo y Dafne* (“mancha esclarecida en terso acero”) <sup>295</sup>. El borrón es el precio que la pintura paga por pretender mostrarlo todo. Ya no es simplemente el comienzo tentativo del cuadro, sino su expresión acabada *en tanto que inacabada*. Lo acabado es sólo el punto de partida; lo verdaderamente difícil es lograr la perfección inacabada del borrón. El conde de Villamediana lo expresa de la siguiente manera, tan estupenda y triste como todas las suyas: “án-sia animada *en no formado canto*” <sup>296</sup>; o bien: “*ni con formada voz, ni con bramido, / imperceptible*” <sup>297</sup>. Como la pintura de borrones, la poesía, la propia *Fábula de Faetón* representa el susurro imperceptible entre el canto formado y el bramido sin forma; entre el “arte” y lo “bruto” <sup>298</sup>. Todo transcurre en el intervalo diabólico “entre” la forma y la falta de forma, sin renunciar del todo al sentido, pero tampoco sin plegarse a él <sup>299</sup>. Hace ya mucho, Ortega lo formuló con toda precisión: “Lo mejor de Góngora tiene un carácter de exhuberancia inconfortable. [...] Es lo informe y lo

294 Villamediana, *Poesía*, p. 229, xvii, vv. 1-2. La *lectio faciliior* de Ruiz Casanova, *Poesía impresa completa*, arruina la agudeza: “Éste que con las *armas* de su acero / a los rayos del sol émulo es claro” (317, vv. 1-2). Sobre las numerosas erratas de la edición de Ruiz Casanova, ver María Carmen Pinilla, “Ecolios a la poesía impresa de Villamediana”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 29-46.

295 Villamediana, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Fábulas mitológicas*: “¡Oh, mancha esclarecida en terso acero!” (iv, v. 32).

296 Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, xiv, v. 106.

297 Villamediana, *ibidem*, xxiii, vv. 178-179.

298 Compárese con la belleza de Niquea en *La gloria de Niquea*: “Luz que serena / se reconoce y no se determina / o como imperceptible o como ajena” (p. 1191). Sin dejar de ser reconocible, el objeto se mantiene indeterminado, bien porque cae por debajo de los sentidos, bien porque resulta demasiado extraño.

299 Sobre el intervalo diabólico en la teoría musical de los siglos xvi y xvii, ver Božena Čiurlionienė, “Prohibition versus Apotheosis of the Tritone: A Historical Perspective”, *Musicology & Cultural Science*, 20, 2 (2019), pp. 67-78: “El nombre *Diabolus in musica* [‘el diablo en la música’] se refería al intervalo del tritono, que los teóricos y compositores consideraban el más peligroso” (p. 69); y Emanuele Raganato, “*Diabolus in musica*: il simbolo del ‘male’ nella storia della musica occidentale”, *Orbis Idearum*, 8, 2 (2020), pp. 69-82 (pp. 73-74). La breve definición del *Diccionario de Autoridades* está bien formulada: “Es un intervalo muy desapacible, compuesto de tres tonos, y consiste en la razón de 45 a 32” (s. v. *tritono*).

caótico dentro del afán mismo que quiere crear formas”<sup>300</sup>. Lo informe no se opone simplemente a la forma, sino que la modula desde dentro. “*Inculto es culto*, pues, este desvío / de mi plectro canoro / (si puede ser canoro plectro mío)”, dice el conde de Villamediana, y, encima, citando a Góngora<sup>301</sup>. La incultura no es simplemente la antítesis de la cultura. Antes bien, la verdadera cultura, la “cultura de discreto”, no los “melindres de confiado”, consiste en un desvío *inculto* con respecto a la cultura misma; lo informe le es constitutivo.

#### 14. EL INTERÉS POR LA PINTURA DE CARAVAGGIO

Después de Tiziano, el segundo pintor mejor representado en la colección era Caravaggio, la “ruina y fin de la pintura”<sup>302</sup>, del que poseía al menos cinco cuadros documentados, sin contar las compras infructuosas: *David con la cabeza de Goliath* (núm. 8); *Retrato de un joven con una flor de azahar* (núm. 9); una *Madonna* sin identificar que podría ser copia de la *Virgen de Loreto* (núm. 26); el *Lamento de Aminta*, atribuido a Caravaggio, pero en realidad obra de Cavarozzi (núm. 27); y un *Ecce Homo*, que parece ser obra de Bartolomeo Manfredi (núm. 43).

El interés por Caravaggio tenía un componente autobiográfico. Efectivamente, quien conozca la vida de ambos, no dejará de sorprenderse por las semejanzas: libertinaje, ánimo pendenciero, promiscuidad (sin excluir los rumores de sodomía), afición por el juego (*Los fulleros* [h. 1594, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas], destierro o huida de la justicia, muerte

---

300 José Ortega y Gasset, “Góngora, 1627-1927”, en *El espíritu de la letra*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 153-167 (pp. 161-162). Hay buena edición moderna a cargo de Ricardo Senabre Sampere, *El espíritu de la letra*, Madrid, Cátedra, 1985.

301 Villamediana, “Ya la común hidropesía de viento”, en *Poesía*, p. 462, vv. 298-300. Alude a los famosos tercetos de Góngora “¡Mal haya el que señores idolatra!”, “¿Valió por dicha al leño mío canoro, / *si puede ser canoro leño mío*, / clavijas de marfil o trastes de oro?” (*OC*, t. 1, 202, vv. 46-48). En juego está la “canoricidad” de la poesía, si se me permite el neologismo. ¿Puede ser melodiosa la poesía de Góngora? El propio Góngora lo pone en duda. La acuidad de Ortega vuelve a sorprender: “El ‘culto’ Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara” (“Góngora, 1627-1927”, p. 162).

302 Carducho, *op. cit.*: “Oí decir a un celoso de nuestra profesión que la venida deste hombre [Caravaggio] al mundo sería presagio de ruina y fin de la pintura” (lib. 6, p. 271).

súbita, rodeada de misterio... El epíteto que les corresponde a los dos es el mismo que Ortega reserva para Don Juan, figura con quien Villamediana se ha visto identificado más de una vez: “heroísmo *negativo*”, la sed de gloria llevada hasta el límite de la infamia<sup>303</sup>.

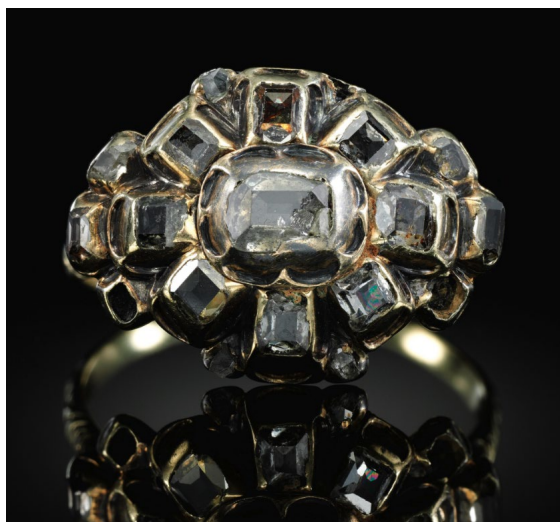
En cuanto a la pintura de Caravaggio como tal, tanto como la “exquisita violencia” del *David con la cabeza de Goliat*, que adquirió en Italia, le interesaría su célebre *chiaroscuro*, esto es, la pertenencia recíproca del día y la noche, como el “nocturno día” (*Sol.* 1, v. 76) y el “nocturno sol” (*OC*, t. 1, 310, v. 10) de Góngora. ¿Qué otra cosa es la sortija en plomo con diamantes con la que Villamediana se proponía ofender el gusto de sus coétaneos sino un sol nocturno en miniatura? (lám. 17). La luz del diamante se mira en la noche del plomo. Si es verdad, como lamentaban Carducho y Poussin, que Caravaggio “había venido al mundo para destruir la pintura [*détruire la peinture*]”<sup>304</sup>, de Villamediana se podría decir, como, de hecho, Francisco Cascales dijo de Góngora, que pretendía “destruir la poesía”<sup>305</sup>. La similitud de la pintura y de la poesía —*ut pictura poesis*— pasa, en este caso, por la destrucción. Así como la pintura

303 José Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, ed. José Luis Molinuevo, Madrid, Tecnos, 1995: “Es preciso, pues, repensar hasta su raíz profunda ese heroísmo negativo de Don Juan” (p. 266).

304 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architects*, 6 tomos, Trévoux, L’Imprimerie de S[on]. A[ltesse]. S[érénissime]., 1725: “M. Poussin [...] ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu’il étoit venu au monde pour détruire la peinture [*el Sr. Poussin [...] no soportaba a Caravaggio y decía que había venido al mundo para destruir la pintura*]” (t. 3, p. 194). Ver al respecto Louis Marin, *Détruire la peinture*, París, Flammarion 1977, que insiste en el carácter antitético y autodestructivo de la pintura de Caravaggio. Fernando Checa Cremades emplea la misma frase —destruir la pintura— en relación con la pintura de borrones veneciana. Ver su “Pintura veneciana del siglo XVI. De la creación de la belleza a la destrucción de la pintura”, en *El Renacimiento en Venecia*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2017: “En el ocaso del Renacimiento pictórico veneciano se experimenta un particular regusto por algo que bien podríamos llamar ‘la destrucción de la idea de belleza’ e, incluso, ‘destrucción de la pintura’” (pp. 15-37 [p. 33]).

305 Francisco de Cascales y Francisco del Villar, *Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora*, en *Una controversia epistolar en torno a Góngora*, ed. Mercedes Blanco, Margherita Mulas y Juan Manuel Daza Somoano, París, e-Spania Books, 2019: “¿Qué ha pretendido nuestro poeta [Góngora]? Yo lo diré; destruir la poesía” (p. 84).

añora el borrón, así también la poesía. O para ser rigurosamente fiel a la letra del texto de Horacio, así como hay una pintura que atrae de cerca [*si propius stes*, ‘si te acercas’] y otra de lejos [*si longius abstes*, ‘si te mantienes alejado’], aquélla clara y ésta oscura, así también hay dos clases de poesía, una clara y cercana, y otra oscura y lejana<sup>306</sup>. Evidentemente, la poesía de Góngora y de Villamediana pertenecen al segundo tipo: pintura oscura y lejana, como la pintura de borrones de Tiziano y el claroscuro caravaggesco. Ya esté lejos o cerca, el sentido se mantiene siempre incierto: “Al principio distante, / vecina luego, pero siempre incierta” (*Sol.* 2, vv. 711-712). El sentido no cede: sin dejar de estar lejos, siempre está cerca, y sin dejar de estar cerca, siempre se mantiene alejado.



Lám. 17: Sortija en oro esmaltado con diamantes en tablas (finales del siglo xvii, Col. particular).

306 Horacio, *Arte poética*, ed. bilingüe Juan Gil, Madrid, Dykinson, 2010, vv. 361-364. Los lectores de los siglos xvi y xvii interpretaron el pasaje a partir de la única pintura de “lejos” que conocían: la pintura de borrones veneciana. Así, por ejemplo, Juan Villén de Biedma en su edición comentada del texto, *Q. Horacio Flacco poeta lyrico latino. Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana. Por el doctor Villén de Biedma*, Granada, Sebastián de Mena, 1599: “En nuestros tiempos la pintura de Ticiano tuvo esto, que quiso ser mirada de lejos” (f. 326v).

## 15. EXCURSO SOBRE EL *CHIAROSCURO* EN UN ROMANCE DE GÓNGORA

Aunque está claro que desde que se instaló en Madrid en 1617 Góngora conocía de primera mano los Caravaggio del conde de Villamediana, la única vez que emplea el término *chiaroscuro* en su sentido técnico no es en alusión a la obra de Merisi, sino a algún nocturno de la Natividad, como *La adoración de los pastores* de los Bassano<sup>307</sup>, o, todavía mejor, la del Greco (lám. 18), de fácil acceso en distintas iglesias de Toledo y Madrid<sup>308</sup> y disponible, además, en estampas de excepcional calidad<sup>309</sup>; en cualquier caso, pintura “de lejos”. El pasaje, del que existen dos versiones, una del

---

307 Sobre las múltiples versiones del “nocturno de la Navidad” de los Bassano —*La adoración de los pastores*— que circulaban en España, ver Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 106-109; y José María Ruiz Manero, *Los Bassano en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, pp. 106-111, 156-160, 208, 252-259 y 320-322.

308 De las ocho versiones documentadas de *La adoración de los pastores* del Greco, entre originales y copias de taller, Góngora conocería al menos tres: *La adoración de los pastores* (1577-1579, Colección Fundación Botín, Santander), originalmente en el retablo del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo; *La adoración de los pastores* (h. 1596-1600, Museo Nacional de Arte de Rumanía), originalmente en el Colegio de la Encarnación de Madrid; y la más soberbia de todas, *La adoración de los pastores* (1612-1614) del Museo del Prado, también comisionada para el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y considerada la última pintura salida de la mano del Greco antes de su muerte en abril de 1614, fecha del soneto de Góngora. También conocería el *Nacimiento* (1603-1605) de la Capilla Mayor del Hospital de la Caridad de Illescas. Como explica José Álvarez Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid, Silex, 1993: “El Greco produjo a lo largo de su carrera un número relativamente abundante de cuadros con la *Adoración de los pastores*. [...] En el momento de morir tenía en su taller hasta ocho cuadros más de este tema. Ello indica la aceptación que tuvieron sus interpretaciones” (p. 222). Sobre los cuadros que albergaba originalmente el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, ver la reciente publicación de Leticia Ruiz Gómez, *El Greco. Santo Domingo el Antiguo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2025.

309 Ver al respecto María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, “El Greco en blanco y negro: reflexiones en torno a las estampas de Diego de Astor”, en *El Greco. Simposio Internacional 2014*, Toledo, Fundación El Greco, 2024, pp. 171-190: “La primera de las estampas conservadas, la *Adoración de los pastores*, está fechada en 1605. Diversos factores nos permiten asegurar que es uno de los más notables ejemplares de la obra gráfica realizada en el siglo XVII” (p. 177).

año 1613 y otra, más explícita, del 1616, es el siguiente:

*Un no sé qué celestial,  
que tiene de obscuro y claro,  
para safiro, muy raro,  
muy azul para cristal,  
la niega con llave tal,  
que cierra el paso al denuedo*  
(OC, t. 1, 263, vv. 41-46)<sup>310</sup>.



Lám. 18: El Greco, *La adoración de los pastores*  
(1577-1579, Colección Fundación Botín, Santander).

310 Comparar, por ejemplo, con la descripción del padre José de Sigüenza de *La adoración de los pastores* de Navarrete el Mudo (h. 1572-1575, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), que emplea un vocabulario parecido: “Reverberan estas luces de unas partes en otras; ayúdanse para hacer claros y oscuros diferentes, cosa de mucho ingenio” (*Fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1963, p. 243).

La versión del 1616 menciona expresamente el portal del Nacimiento, claro a pesar de la noche:

Tanto he visto celestial,  
tan luminoso, tan raro,  
que (a pesar) hallarás claro,  
(de la noche) este portal  
(OC, t. 1, 346, vv. 29-32).

En ambas versiones, el *chiaroscuro* posee un sentido sagrado que trasciende el simple tenebrismo. La luz que emana del Niño Jesús, dice el poema, tiene un no sé qué celestial, claro y oscuro al mismo tiempo, demasiado raro para ser un simple zafiro color cielo y demasiado intenso, demasiado azul para ser simplemente cristalino. Un resplandor así negaba la visión del objeto de tal modo, lo guardaba bajo llave con tal celo, que cerraba el paso al denuedo y era imposible llegar a él. Pregunto: ¿qué niega el paso al afán de alcanzar el objeto? ¿Qué nos impide ver y entender? La misma luz extrañamente celestial del zafiro, claroscuro tan raro como cristalino, que abre el paso a la vez que lo cierra, negándonos aquello mismo que concede; “fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta” (Sol. 2, vv. 79-80)<sup>311</sup>. La escrupulosidad del verso no excluye de ninguna manera la incertidumbre del decir. Antes bien, la determina con mayor propiedad. *Porque* la escrupulosidad de la lengua es extrema, por eso mismo el sentido cuasisagrado del verso, su “mudo horror divino” (Son., 149, v. 1), se mantiene a un tiempo abierto y cerrado. Existe una poesía clara, un *trobar leu*, que abre el paso al entendimiento, y una poesía hermética, un *trobar clus*, que lo cierra. El claroscuro de Góngora, de origen sagrado, no es ninguna de las dos cosas: el camino está expedito, pero todavía así, no se puede pasar<sup>312</sup>. La escrupulosidad de

311 Sobre el carácter metapoético de estos versos, ver Nadine Ly, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, ed. Emre Özmen, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020, pp. 113, 119 y 201.

312 Sobre la dimensión teológica del claroscuro caravaggesco, ver Marini, *op. cit.*, p. 36; y su más reciente “Caravaggio y España: momentos de historia y de pintura entre la naturaleza y la fe”, en *Caravaggio*, ed. Claudio Strinati y Rossella Vodret, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 29-48. Sobre el tenebrismo barroco en general, ver Maria Rzepińska, “Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological

la lengua consiste, precisamente, en idear la manera de impedir el canto, sin negarlo del todo<sup>313</sup>, de acuerdo con el axioma gracianesco de que “más es la mitad que el todo”<sup>314</sup>.

## 16. EXCURSO SOBRE LA POESÍA COMO HABLAR *CHIAROSCURO*

Los versos que acabo de citar de Góngora acerca del *chiaroscuro* pictórico se entienden mejor a la luz del siguiente pasaje de *Della poetica* (Ferrara, 1586) de Francesco Patrizi, que define de forma categórica la poesía como un hablar claroscuro que a la vez se entiende y no se entiende. Sus palabras son éstas:

Es el enigma un hablar claro y oscuro, entendido y no entendido [*un parlare chiaro scuro, inteso e non inteso*]; el cual no sólo reside en la manera y en los hallazgos del poema, y en los conceptos más particulares, mas está también en la lengua poética [*è anco nella lingua poetica*], la cual por ello ha parecido casi forastera, porque ha sido clara y oscura [*è stata chiara e scura*], así en los modos de hablar, como en el juntar las voces, y en las palabras asimismo, y en sus figuras. Y de igual suerte el enigma claro y oscuro [*lo enimma chiaro e scuro*] cubre y viste la medida de las palabras, que son los versos<sup>315</sup>.

---

Background”, *Artibus et Historiae* 13, 7 (1986), pp. 91-112, repleto de observaciones valiosas.

313 Luis de Góngora: “Del rüido / de la sonante esfera / a la una luciente y otra fiera / el piscatorio cántico impedido” (*Sol.* 2, vv. 618-621). “Impedido” es uno de los conceptos capitales —pensamientos-palabra— de la poesía de Góngora. Nada más en las *Soledades* se repite una decena de veces: “De venablos impedido” (*Sol.*, Dedicatoria, v. 5); “dulcemente impedido / de canoro instrumento” (*Sol.* 1, vv. 238-239); “de recíprocos nudos impedidos” (*Sol.* 1, v. 970), etc. “Aquellas que los árboles *apenas / dejan ser torres*”, dice el viejo cabrero de las Soledad Primera (vv. 212-213). Las cosas apenas llegan a ser. ¿Qué impide su plena realización?

314 Baltasar Gracián, *op cit.*: “Más es la mitad que el todo”, porque una mitad en alarde y otra en empeño más es que un todo declarado” (t. 2, p. 9); “siempre fue la mitad menos lo real de lo imaginado” (p. 124). Lo más real del objeto es aquello que le falta, la parte menos.

315 Francesco Patrizi, *Della poetica*, ed. Danilo Aguzzi Barbagli, 3 tomos, Florencia, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-1971: “È lo enimma un parlare

Empeñarse en separar lo claro de lo oscuro en la poesía de Góngora es un error, ya que la poesía, por definición, es aquella palabra que brilla, como el carbunclo de las *Soledades*, en el interior de la oscuridad. No hay un Góngora claro y otro oscuro; es siempre claro y oscuro a la vez, siempre cerrado pero siempre abierto. Si hay algo que entender es esto: un “no sé qué” que se entiende y no se entiende. Lo entendido está envuelto en lo no entendido y es inseparable de ello<sup>316</sup>.

## 17. EL PUESTO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

No es fácil visualizar qué harían pintores “extranjeros” de la talla de Tiziano y Caravaggio junto a los humildes pinceles “naturales” que también conformaban la pinacoteca del conde. Más allá de su nacionalismo (“nuestro español Paraíso”)<sup>317</sup>, ¿cómo se explica la afición de Villamediana por la pintura española cuando muchos en su entorno, como Pompeo Leoni, el VII conde de Lemos y su madre, y Juan de Lezcana, o la ignoraban de plano, o le daban de lado? La pintura española representa el plomo de la colección, y su papel, negativo, consiste en atenuar el brillo diamantino de la pintura italiana, sirviéndole de contrapeso. No es un

---

chiaro scuro, inteso e non inteso; il quale non solo è nella maniera, e ne’ trovati del poema, e ne’ concetti più particolari, ma è anco nella lingua poetica, la quale perciò è paruta quasi forestiera, perchè è stata chiara e scura, così ne’ modi del favellare, e nel congiungere le voci, e nelle parole eziandio, e nelle lor figure. E similmente lo enimma chiaro e scuro copre e veste la misura delle parole, che sono i versi” (t. 2, p. 250).

316 Sobre la poética del “no sé qué”, ver, entre otros, fray Dominique Bouhours, “Le je ne say quoy”, en *Les entretiens d’Ariste et d’Eugene*, París, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671, pp. 237-257: “Ce ne seroit plus un je sçay quoy, si l’on sçavoit ce que c’est; sa nature est d’estre incomprehensible & inesplicable” (p. 239); traducido íntegramente en Paolo D’Angelo y Stefano Velotti, eds., *El “no sé qué”. Historia de una idea estética*, Madrid, Casimiro, 2021: “No sería ya un no sé qué, si se supiese lo que es; su naturaleza es ser incomprensible e inexplicable” (p. 104).

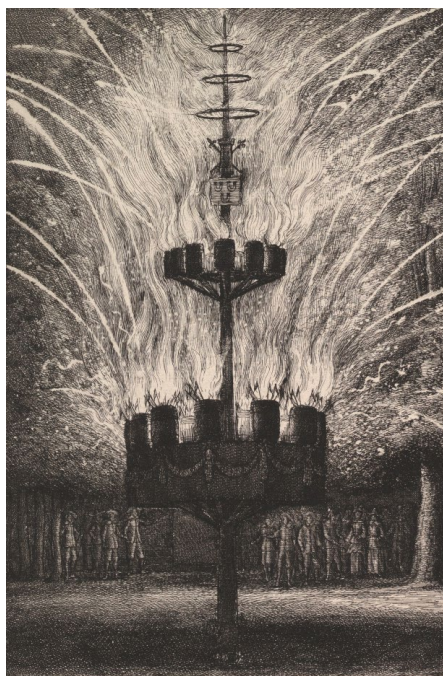
317 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1151. Toda la obra está salpicada de frases parecidas: “Los [poetas] que hoy florecen en España, que no son inferiores a los latinos” (p. 1152); “prodigios españoles” (p. 1157, v. 46); “el honor de las Españas” (p. 1161, v. 128); “los ingenios más lucidos de España” (p. 1189); “ninfas bellas / del Paraíso español” (p. 1202, vv. 1005-1006), etc. Ver igualmente la nota 35.

juicio de valor. No dudo de que la pinacoteca de conde contara con los mejores cuadros españoles del momento —El Greco, Van der Hamen, Mor, Sánchez Coello, Tristán, Orrente, Maíno, acaso un Ribera de la etapa romana—, antes de la entrada en escena de Velázquez. Se trata, más bien, de una necesidad poética. El soneto en su totalidad descansa en tres pares de antítesis: diamante / plomo (vv. 1-4), pincel extranjero / pincel natural (vv. 5-6) y potro de fuego / yegua de humo (v. 12). En esta ecuación, a la pintura española le corresponden necesariamente el plomo y el humo, y a la italiana, el diamante y el fuego. La notación proporcional sería:  $A : B :: C : D$ . Esto es, la pintura española es al plomo y al humo lo que la pintura italiana es al diamante y al fuego: su antítesis dialéctica. Así como el plomo es la perfección negativa del diamante, y el humo la del fuego, así también la pintura española constituye el reverso necesario de la pintura italiana. En este sentido, el “esplendor” (v. 14) del conde de Villamediana no coincide del todo con el que postulaba Pontano en su seminal “De splendore”. En ambos casos se trata de un gasto estrafulario (Pontano y Piccolomini dirían “magnificante”) en bienes de lujo de uso privado y sin valor utilitario: diamantes, pinturas y caballos. “Con caballos en el establo [...] y en los dedos nervosos sortijas esmaltadas, engastadas con diamantes en punta finísimos y grandísimos”, precisa Torquato Alessandri<sup>318</sup>. Pero en el caso del conde Villamediana ese lujo aparece ensombrecido por un elemento que lo desmiente: el plomo, el humo y, digámoslo así, la “marca” España. Más que “esplendor”, acaso convenga hablar de “combustión”: el resplandor de los cuerpos que arden al brillar, como los fuegos artificiales, explícitamente fúnebres, de la *Soledad primera* (OC, t. 1, vv. 680-686) (lám. 19)<sup>319</sup>. Varios versos de Góngora

318 Torquato Alessandri, *Il cavalier compito*, Viterbo, Girolamo Discepolo, 1609: “Con cavalli in stalla [...] e delle nerbutte dita smaltati anelli da diamanti in punta finissimi e grossissimi incastrati” (p. 89).

319 Comparar, por ejemplo, con el soneto sobre los fuegos artificiales de Honoré Laugier de Porchère, “Sur la mort de Polémandre comparée à un fusée [*Sobre la muerte de Polémandre, comparada con un cohete*]”, en Rousset, *op. cit.*: “Trait de poudre enflammé, qu’un œil de feu desserre, / à qui le luire est vivre, et le vivre est monter, / que l’on voit resplendir, que l’on voit éclater, / or comme une comète, or comme un Tonnerre [*Proyector de pólvora inflamada, que un ojo de fuego desata, / para quien brillar es vivir, y vivir es ascender, / que se ve resplandecer, que se ve estallar, / ahora como un cometa, ahora como un trueno*]” (t. 1, p. 124, vv. 1-4). Y concluye: “Le sort qui de

aluden al tema: “No esplendor soberano, *sombra sí*” (*OC*, t. 1, 410, vv. 11-12); “*sombras son eritreos esplendores*” (*OC*, t. 1, 330, v. 11); “a pesar de esplendores tantos, *piensa / fragante luto hacer la nube densa*” (*OC*, t. 1, 354, vv. 2-3); “*húrtale al esplendor [...] / la atención toda*” (*OC*, t. 1, 363, vv. 13-15); “*negando a tu bello vulto, / el esplendor*” (*OC*, t. 1, 411, vv. 26-28); “fue esplendor, *ya noche oscura*” (*OC*, t. 450, v. 6), etc. El lujo y el luto no dejan de enfrentarse. Siempre que puede, le hurta al esplendor una parte de la atención que reclama, envolviéndolo en una densa nube de incienso funerario (“fragante luto”).



Lám. 19: Wenceslaus Hollar, *Fuegos artificiales en Hemissem* (Detalle) (h. 1650, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Inv. 20.81.2.32.

---

l'effet te dérobe le prix, / te laisse au moins l'honneur de l'avoir entrepris; / et c'est en quoi ta gloire égale ton dommage [*La suerte que del efecto te roba el premio, / te deja al menos el honor de haberlo emprendido; / y es en eso que tu gloria iguala tu desgracia*]” (vv. 9-11). Resplandecer es estallar; la gloria del objeto pasa por su desgracia.

## 18. “LAS QUE A OTROS NEGÓ PIEDRAS”

¿Qué esboza o qué amaga —poesía de borriones— el soneto de Góngora sin decirlo del todo, y sin querer decirlo del todo?<sup>320</sup> El primer cuarteto abre con una negación:

Las que a otros negó piedras oriente,  
émulas brutas del mayor lucero,  
te las expone en plomo su venero,  
si ya al metal no atadas más luciente.

Las —sobreentendido— piedras preciosas que las minas del lejano oriente les niegan a otros, imitaciones toscas de la luz del Sol<sup>321</sup>, las vetas de sus

---

320 Sobre el ideal del borrón, ver Juan Ramón Jiménez, *Obras. Antología de prosa crítica (Crítica y evocación)*, prólogo Francisco Silvera, Madrid, Visor, 2013: “Las poesías ideales no pueden ser más que boceto y en boceto, precisamente, son superiores” (t. 1, pp. 77-78). Parecida es la formulación de Paul Valéry, *Cuadernos (1894-1945)*, ed. Andrés Sánchez Robayna, trad. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007: “Nada más hermoso que un hermoso borrador. Decir esto cuando vuelva a hablar de poesía. Mitificación del Borrón (barrer — errar — *radere* [raer], *rasum* [raspado]). Un poema completo sería el poema *de ese Poema*” (p. 433). El original dice: “Rien de plus beau qu’un beau brouillon. Dire ceci quand je reparlerai poésie. Mytification de la Rature. (rattiser — rater — *radere*, *rasum*.) Un poème complet serait le poème *de ce Poème*” (*Cahiers*, ed. Judith Robinson, 2 tomos, París, Gallimard, 1974, t. 2, p. 1118). Sobre la poética barroca del “amago”, ver, entre otros, Colodrero Villalobos, *Divinos versos o carmenes sagrados*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja, 1656: “Harto hace quien amaga” (f. 42v, v. 8); y Jacinto Arnal de Bolea, “Excesos del mundo”, en *El Forastero*: “Misterios discurriendo, / esquicio [‘bosquejo’, del italiano *schizzo*] solamente disponiendo, / amago solamente dibujando”. Cito por la edición de Nicola Usai, *El Forastero de Jacinto Arnal de Bolea: Estudio y edición*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015 [tesis doctoral], p. 360, vv. 36-38. No es necesario completar la obra; no hay que dar el golpe, basta con amagar: “En el amago se ve” (Hortensio Paravicino, *La Gridonia*, ed. Manuel Calderón, Madrid, CSIC, 2009, p. 48, v. 342). En términos generales, es legítimo decir que la obra barroca no significa, sino que amaga el significar. “Nunca obra lo que indica: apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad” (Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 197).

321 Émulas “brutas” en referencia a “las piedras preciosas en sus minerales y vetas, que están ásperas y, como dicen, *brutas y sin pulimento, y así, inútiles para el engaste rico*

rocas te las conceden a ti, oh conde de Villamediana, para que las luzcas en una sortija de plomo, si ya no de oro.

El núcleo del sintagma nominal “las piedras” —piedras— está escindiendo del determinante “las” por efecto del hipérbaton. Además, “exponer” es cultismo y las voces “diamante”, “sol” y “oro” han sido omitidas completamente<sup>322</sup>.

Como anota Brockhaus, el sintagma “émulas brutas del mayor lucero” —los diamantes sin tallar— recuerda el ojo pineal de Polifemo, “émulo casi del mayor lucero” (*Polifemo*, OC, t. 1, v. 52)<sup>323</sup>. Las octavas de *La gloria de Niquea* (que algunos atribuyen a Góngora) también repiten unos versos parecidos: “Cuántas guijas, / *émulas del diamante, guardan brutas*, / apuren las del Tajo rubias hijas / en los tersos cristales de sus grutas”<sup>324</sup>.

---

y estimado” (Fray Pedro Simón, *Primera parte de noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*, Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1627, cap. 4, p. 11). Ver igualmente Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. Rubén Páez Patiño, 3 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977-1985: “Oveja perdida he sido / y *bruto diamante* soy” (t. 2, p. 418); y Tirso de Molina, *El bandolero*, ed. André Nougué, Madrid, Castalia, 1979: “Si libros y experiencias no le trabajan, será *diamante bruto* y margarita [‘perla’] en concha, plata sin ensaye [‘prueba de calidad’] y oro entre la arena” (p. 134). El nombre técnico de los diamantes brutos es “naife”, del francés *naïf*, ‘nativo’. Así en Juan de Arfe, *Quitador de la plata* (ed. 1572): “Lábranse [los diamantes] en diversas formas, según vienen de su nacimiento cuando son rústicos, que los llaman naifes” (f. 41v). Ver igualmente la entrada correspondiente del *Diccionario de Autoridades*: “Diamante bruto y sin labrar. Lat. *Impolitus adamas*” (s.v. *naife*). Aunque el poema no dice que los diamantes del conde fuesen naifes, lo insinúa.

322 Sobre el cultismo “exponer”, ver Poggi, *op. cit.*: “*Expone*: cultismo del tardo lessico gongorino (nei sonetti compare, per la prima volta, in chiave burlesca, nel 187” (p. 126, n. 3).

323 Brockhaus, *op. cit.*: “Die orientalischen Steine sind, selbst wenn noch unbearbeitet, ‘nacheiferer des größten Morgensternes’ (d. i.: der Sonne) (v. 2). Denselben Vergleich wendet G[óngora]. auf das einzige Auge Polyphems an [*Las piedras orientales son, incluso cuando aún no han sido trabajadas, ‘emuladoras del mayor de los astros matutinos (es decir, el sol)’*] (v. 2). Góngora emplea la misma comparación en relación con el único ojo de Polifemo: ‘de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero’” (p. 74). En realidad, es sintagma común en Góngora: “Luciente, / émulo del diamante, limpio acero” (OC, t. 1, 332, vv. 1-2); “émulo luciente, / un diamante” (OC, t. 1, 336, vv. 2-3); “émula su materia del diamante” (OC, t. 1, 363, v. 4).

324 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1158, vv. 73-76.

Las ninfas que habitan en las grutas submarinas del Tajo purifican cuantas pepitas de oro, émulas brutas del diamante, ocultan en sus aguas.

No hace falta insistir en el valor simbólico del plomo en los siglos XVI y XVII. No hay metal más vil por su impureza, color, humedad, blandura y fetidez, hasta el punto de ser considerado, como hemos visto, el engendro saturnino de un padre leproso y una madre menstruosa. No hay prueba documental de que se empleara comúnmente en la joyería civil, aunque sí se usaba en la confección de piezas litúrgicas, como cruces, custodias, navetas y relicarios, siempre que no estuvieran en contacto directo con el cuerpo y la sangre de Cristo<sup>325</sup>; “reliquias engastadas en plomo, *por humildad*”, como puntualiza Arce de Otárola<sup>326</sup>. Lejos de ser la norma, se trata de una *boutade* más del conde de Villamediana, como llevar una enseña con la imagen del diablo (núm. 56) o vestirse mal adrede, alegando que “andar siempre bien vestido que era cosa de escudero”<sup>327</sup>. Engastar

---

325 Ver al respecto Raquel Cilla López, *Investigación y puesta en valor de la platería antigua en Biskaia*, San Sebastián, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2022: “Al tratarse de elementos que no estaban en contacto directo con el cuerpo o la sangre de Cristo, podían [los contenedores para los Santos Óleos] confeccionarse de otros *materiales menos nobles y más baratos, como estaño, plomo o latón*” (t. 1, p. 170). Aun así, no era raro dorar el plomo para tratar de ennoblecerlo. Ver al respecto María Reyes Candela Garrigós, *La platería en la comarca de la Huerta de Valencia. Siglos XIV al XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016 [tesis doctoral]: “El bronce, latón u otros materiales menos costosos se empleaban en piezas más humildes o de uso cotidiano, *si bien era habitual la técnica de plateado o dorado sobre estos objetos para proporcionarles un aspecto más lujoso*” (p. 105). Las ordenanzas de los plateros prohibían dorar las sortijas hechas con metales de baja ley.

326 Juan Arce de Otárola, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar Ariza, 2 tomos, Madrid, Turner, 1995: “Ésa es la devoción de Galterio, que traía las reliquias engastadas en plomo, *por humildad*” (t. 1, p. 543).

327 Francisco de Portugal, *Arte de galantería*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012: “El aseo y lucimiento cuanto más, cuanto mejor, puesto que [‘aunque’] decía un gran cortesano [Villamediana] que andar siempre bien vestido que era cosa de escudero” (p. 112). Como anota Freitas Carvahhlo: “Será de contrastar esta opinião do conde de Villamediana com o luxo espectacular com que ele próprio se costumava vestir [*Habrá que contrastar esta opinión del conde de Villamediana con el lujo espectacular con que él mismo acostumbraba vestir*]” (p. 112). En realidad, ambas cosas son ciertas: unas veces vestía con un lujo deslumbrante y otras andaba hecho un esperpento, tanto así que “trayendo un vestido mal hecho refiriendo una cabeza mala [‘índice de estar

siempre los diamantes en oro es cosa de hidalguetes como el amo del Lazarillo: ostentación vulgar. La ostentación “humilde” —ostentación, pero humilde— es muy otra cosa.

Tampoco es cierto que el plomo sirviese únicamente para resaltar el brillo del diamante, como alega Salcedo. Su función es más bien la contraria: hurtarle al diamante la atención que reclama, tiñendo de luto su esplendor; lo que Gracián denomina “reformular” la ostentación, sin negarla del todo. “Oro atractivo, *plomo desdeñoso*”, dice el propio conde de Villamediana<sup>328</sup>. El plomo deprecia y desprecia el brillo del diamante. Paravicino es más incisivo: “Mancha hermosa en los diamantes”<sup>329</sup>. La mancha que desdeña el brillo del diamante, *eso* lo hermosea. Celebrar, como hace Góngora, un diamante engastado en plomo es celebrar la aparición negativa de un sentido que se oculta al brillar. Pudo celebrar muchos otros, pero escogió *éste* porque era el más deleznable y el menos ostentoso, y, en definitiva, el más acorde con su propia poética de la negatividad. Si pensamos en la lengua de Góngora como un “sí arruinado de nóes”, que diría Jiménez, un decir arrepentido de decir, al diamante le corresponde el

---

mal de la cabeza’], le dijeron [a Villamediana] que parecía que la cabeza le había hecho el sastre y el vestido el poeta” (p. 165). Sobre la reputación de vestir mal de los sastres, ver Denah Lida, “Refranes judeo-españoles de Esmirna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, 1 (1958), pp. 1-35: “El xastre tiene todo descuzido”; “Sastre, mal vestido; zapatero, mal calzado”; “No hay sastre bien vestido ni zapatero bien calzado” (p. 11, núm. 106).

328 Villamediana, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Fábulas mitológicas*, IV, v. 437. Sobre el contraste entre el oro y el plomo, ver, entre otros, El Tostado (Alonso Fernández de Madrigal), *Sobre los dioses de los gentiles*, eds. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995: “Oro es el mejor de los metales e devió ser para significar la mejor cosa; *plomo es de poco valor e devió significar cosa peor*” (p. 291); y Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, novena ed., Madrid, Cátedra, 2018: “En fin, el oro y la dádiva es una de las más fuertes saetas que el amor tiene y con la que más corazonas subjeta; bien al revés de la de plomo, *metal bajo y menospreciado*” (lib. 4, p. 428). El plomo es la antítesis del oro en tanto que “apolíneo metal” (Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, XLVII, v. 370), con todas las connotaciones de lo “apolíneo” en la historia de la filosofía occidental.

329 Fray Hortensio Paravicino, “Ya, Clori, las opiniones”, *Poesías completas*, 110, v. 33. Ver igualmente la traducción de los *Essays* de Bacon a cargo de Cioli, citada en la nota 92.

“sí” y al plomo el “no”<sup>330</sup>. Los dos juntos “significan repugnancia, porque el ‘sí’ es particular afirmativa y el ‘no’, negativa”<sup>331</sup>.

En el soneto “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler” (*Son.* 175), del año anterior, 1620 en vez de 1621, emplea una solución parecida. Como esta vez la sortija es de oro de ley (“un diamante, ingeniosamente / en oro también el aprisionado”, vv. 3-4), pero aun así no tiene permitido brillar sin trabas, lo tiñe, ay, de sangre: “Mas, ay, que insidioso latón breve / en los cristales de su bella mano / sacrílego divina sangre bebe” (vv. 9-11). ¿Por qué debería la dama pincharse el dedo anular al tratar de quitarse la sortija, se pregunta uno? ¿Cuál es la función de este “accidente” sacrílego? Profanar la “esencia” de la sortija, claro está, sin olvidar las agudísimas palabras de Gracián: “Sin él [el despejo], la mejor ejecución es muerta; la mayor perfección, desabrida. *No es tan accidente que no sea el principal alguna vez*”<sup>332</sup>. Lo accidental se intensifica hasta convertirse en lo esencial. Sin pincharse el dedo, la belleza perfecta de la mano resulta desabrida. La energía del “no” —la insidia— no puede faltar. La rosa se conoce por la espina que hierde<sup>333</sup>.

## 19. NO CUALQUIER “ELEVACIÓN” ES SUBLIME

En cuanto a la lengua del poema, ella misma se debate, como las minas del lejano oriente, entre negar y exponer el sentido, “como si dijeras —dice

330 Juan Ramón Jiménez, “Sé que mi obra es lo mismo”, en *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1972, p. 985, v. 7. Paul Celan es más programático: “Sprich— / Doch scheide das Nein nicht vom Ja” [*Habla— / Pero no divides el No del Sí*] (“Habla tú también”, en *Obras completas*, ed. bilingüe Carlos Ortega, trad. José Luis Reina Palazón, segunda ed., Madrid, Trotta, 2000, p. 108, vv. 4-5).

331 Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Madrid, B.N.E., ms. 3726, sin foliar. Hasta donde sé, no existen ediciones modernas. El autor anónimo de los *Diálogos en que se contienen varias materias y se explican algunas obras de D. Luis de Góngora*, ed. Francesca dalle Pezze, Verona, Fiorini, 2007, es aun más penetrante: “Están adornados estos dos elegantes versos con cierto modo de zeugma, que suele usar el autor, de no pequeña gala, *construyendo con un mismo verbo dos [oraci]ones, una afirmativa y otra negativa*, como aquí lo hace con el verbo ‘suspendieron’” (Diálogo 5, p. 166).

332 Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 31.

333 Ver la nota 250.

Tesauro— ‘versos inversos’ y ‘compuestos descompuestos’<sup>334</sup>. La composición no excluye la descomposición, sino que la trasciende sin negarla del todo. ¿Qué “expone”, efectivamente, el hipérbaton “las que a otros negó piedras oriente”. El sentido que nos niega el propio Góngora: la palabra “piedras”. La función primordial del hipérbaton gongorino es conceder negando un sentido que tarda en llegar, como si la frase estuviese a punto de venirse abajo. Así lo explica pseudo-Longino en *Sobre lo sublime*:

A menudo, de hecho, deja a medias la idea que se había lanzado a decir, y, siguiendo una disposición foránea e improbable [*eis allophulon kai apeoikuan taxin*], va enrollando las ideas unas sobre otras aquí y allá —induciendo en el oyente el temor [*phobon*] de que la frase se derrumbe por completo [*epipantelei nou logou diaptōsei*] y obligándolo así a aventurarse en la agitación [*agōnia*] del hablante<sup>335</sup>.

El pasaje no sólo clarifica el significado del hipérbaton gongorino —un orden de palabras ajeno e inusual que infunde temor y angustia por el derrumbe total del sentido comunicativo del discurso—, sino también la esencia misma de lo sublime longiniano: la destrucción del sentido *como sentido*. Sólo cuando el discurso está al borde del derrumbe total provoca

334 Tesauro, *Anteojos de larga vista*, cap. 7, p. 258. He corregido ligeramente la traducción para ajustarla mejor al original, que dice: “Inelegans, come se tu dicessi ‘versi riversi’ e ‘componimenti scomposti’” (*Cannocchiale aristotelico*, cap. 7, p. 293).

335 Dionisio Longino, *Acerca de lo sublime*, ed. y trad. Haris Papoulias, Madrid, Alianza, 2022, 22.4. José García López traduce: “Haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase” (Demetrio, *Sobre el estilo*. “Longino”, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, 22.4). La traducción de Eduardo Molina Cantó y Pablo Oyarzun Robles, *De lo sublime*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007, dice: “Haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso” (22.4). La edición bilingüe de Manuel Pérez López, *De lo sublime*, “Longino”, Madrid, Dykinson, 2011, dice: “Infunde en el oyente el temor por el derrumbe total del discurso” (22.4). Paola Vianello Tessarotto, *De lo sublime*, pseudo-Longino, ed. bilingüe David García Pérez, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, traduce: “Infunde al oyente el miedo, por decirlo así, de un colapso total del periodo” (22.4). En sus comentarios, Papoulias cita expresamente a Góngora (p. 277, n. 22.1), como no podía ser de otro modo: es el ejemplo paradigmático de lo sublime longiniano entendido como la discursividad al borde del derrumbe.

aquella “elevación” sublime que Kant llama con propiedad “placer negativo”, *negative Lust*, ya que el disfrute del objeto no está vinculado al sosiego que inspiran las formas bellas, sino, por el contrario, al peligro, *ho kindunos*, de su inminente colapso<sup>336</sup>. Donde el objeto corre el peligro de desplomarse (como la endeble escenografía de Cesare Fontana para *La gloria de Niquea*), ahí nace lo sublime longiniano. En ese sentido, no se equivoca Jáuregui cuando le reprocha a Góngora que “Vm. se ha destruido después que emprende hazañas mayores que sus fuerzas”<sup>337</sup>. Sin saberlo el propio Jáuregui, ha definido la esencia misma de lo sublime longiniano: una empresa sobrehumana inseparable de la destrucción, como ilustra de manera programática la *Fábula de Faetón* de Villamediana. Caer no elimina la gloria negativa de haber subido: “No podrá quitar al pensamiento / la gloria, con caer, de haber subido”<sup>338</sup>. La derrota del pensamiento acredita su grandeza: “El peligroso y alto pensamiento / que pudo acreditar con su osadía, / si no feliz, famoso atrevimiento”<sup>339</sup>. Lo meramente “posible” no inspira respeto, *Achtung*: “Sólo lo inmortal

336 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012: “La satisfacción en lo sublime no contiene tanto placer positivo [*positive Lust*] cuanto más bien admiración [*Bewunderung*] o respeto [*Achtung*], lo cual merece denominarse placer negativo [*negative Lust*]” (libro 2, § 23, p. 318). *Respeto* es, precisamente, el término empleado por Paravicino al referirse al mudo horror divino de las *Soledades*: “Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas, / cuanto *respeto* las puebla / tanta deidad las oculta” (Fray Hortensio Paravicino), “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a Don Luis de Góngora”, *Poesías completas*, 6, vv. 113-116). Las *Soledades*, y las soledades, no inspiran simple placer, sino respeto.

337 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 81. También es atinada su observación acerca del uso del hipérbaton, *Discurso poético*, ed. Mercedes Blanco, París, e-Spania, 2019: “*Destruye* los períodos y oraciones por modos exquisitos y oblicuos” (p. 103). Góngora mismo es más matizado: “Son como paréntesis, que no impiden la construcción, cuanto más [‘menos todavía’] el sentido, del periodo” (*OC*, t. 2, p. 308). El paréntesis, que es un tipo de hipérbaton, no impide del todo la construcción del periodo, y menos todavía el sentido de la frase, pero sí los suspende momentáneamente. Pues bien, ese momento de suspensión en el que no sabemos si el período va a derrumbarse o no, esa cesura del sentido es lo sublime por excelencia.

338 Villamediana, “De cera son las alas, cuyo vuelo”, en *Poesía*, p. 131, vv. 13-14.

339 Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, I, vv. 2-4.

respeto y ama, / nunca por lo posible se enajena”<sup>340</sup>. Sólo lo imposible encanta los sentidos: “Por imposibles conocidos, / tienen tan encantados mis sentidos”<sup>341</sup>. Lo sublime no es una retórica más; la retórica es sólo uno de sus medios. Lo sublime es la huella que lo imposible deja en la forma posible, obligándola a naufragar<sup>342</sup>. No basta con describir el naufragio, dice pseudo-Longino; hay que imprimirlo, *entypôσαι*, en el discurso mismo: “Ha moldeado de manera excelsa —grabándola casi en la dicción [*kai monon ouk enetypôsen tē léxei*]— la peculiaridad del peligro [*to idiom tou kindýnō*]”<sup>343</sup>. Las *Soledades* son en gran medida la dramatización sublime del naufragio del peregrino<sup>344</sup>. La consigna de todos podría ser ésta:

340 Villamediana, “Ando tan altamente que no alcanza”, en *Poesía*, p. 132, vv. 9-10.

341 Villamediana, “Estos mis imposibles adorados”, en *Poesía impresa completa*, 103, vv. 2-3.

342 Coincido con Rosales, *op. cit.*, en que “su divisa [del conde de Villamediana] debió de ser ésta: ‘Todo lo posible es poco’. La desmesura romántica sólo se satisface con la muerte” (p. 174). El adjetivo “romántico” es romántico; el término que corresponde es *sublime*. La desmesura *sublime* solo se satisface con la destrucción de la forma mediante la forma misma; “su negación es su conservación y su triunfo” (Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida*, p. 343). La formulación de Antonio Rafael Mengs, *Tratado de la belleza* (1780), ed. Mercedes Agueda, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989, es muy afortunada: “El artificio de este estilo [el estilo sublime] consiste en saber *formar una unidad de ideas de lo posible e imposible en un mismo objeto*” (p. 205). El empleo de la frase “aquello de sublime” por parte del conde de Villamediana permite suponer que conocía el tratado de pseudo-Longino, cosa, por otra parte, nada extraordinaria en la época. Dice Figueroa, *Epistolário*: “O marquês de Alenquer [Diego de Silva y Mendoza] está tão ocioso que faz versos. [...] Dizia por ele o Correio Maior [Villamediana] que fazia trovas discretas, porém que não tinha naõ de *aquello de sublime* [en español en el original] [*El marqués de Alenquer está tan ocioso que compone versos. [...] Decía de él el Correo Mayor que hacía coplas discretas, pero que no tenía nada de ‘aquello de sublime’*]” (pp. 126-127).

343 Longino, *Acerca de lo sublime*, 10.6. José García López, *Sobre lo sublime*, traduce: “Casi imprimió en la dicción el sello propio del peligro”. La traducción de Cantó y Oyarzun Robles, *De lo sublime*, dice: “Casi ha estampado en el estilo la forma misma del peligro”. La edición bilingüe de Pérez López, *De lo sublime*, dice: “Acuñó la particularidad del peligro en la expresión”. Vianello Tessarotto, *De lo sublime*, traduce: “Casi esculpió en la frase la característica del peligro”. El propio Papoulias subraya la modernidad de la idea de Longino: “La idea —una vez más, modernísima— es que, con la creación del poeta, la pasión se ha llevado ‘al extremo’” (*Acerca de lo sublime*, p. 240, n. 10.6).

344 Sobre los “naufragios” paralelos de las *Soledades*, el del peregrino y el del propio

“El naufragio solicitemos”<sup>345</sup>. No se evita el naufragio: se lo busca activamente y con la mayor escrupulosidad. Hay que arrastrar la escritura al borde mismo del derrumbe, de manera que en lugar de causar un placer meramente positivo, provoque ese “horror delicioso” (*delightful horror*) que llamamos sublimidad<sup>346</sup>. “Siempre el mejor pensamiento / busca el peligro mejor”<sup>347</sup>.

## 20. “AFECTA MUDO VOCES”

Lo cual nos lleva al segundo cuarteto:

Cuanto en tu camarín pincel valiente,  
bien sea natural, bien extranjero,  
afecta mudo voces y parlero  
silencio en sus vocales tintas miente.

---

poema, ver el lúcido poema de David Huerta, “De naufragios”, en *After Auden*, Ciudad de México, Parentalia, 2018: “Del naufragio la voz, si no perdida, / en je-roglífico, al menos, transformada” (p. 14). La lengua de Góngora no ha naufragado del todo pero sí ha quedado “tocada” por el hundimiento del sentido. En términos estrictamente longinianos, la sublimidad del poema consiste en el hundimiento que el naufragio imprime en la voz poética. Sobre Huerta, ver las notas 2 y 274. Los dos poemas dedicados a Góngora —“Una octava perdida del *Polifemo*” y “De naufragios”—, ambos excelentes, han sido recogidos en David Huerta, *El desprendimiento*, pp. 326-327.

345 Paravicino, *Sermones cortesanos*: “¡Intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] El naufragio solicitemos” (p. 243). Luego, lo difícil no es tanto lo abstruso o lo recóndito, cuanto el naufragio calculado de la escritura.

346 Sobre el horror delicioso en los siglos XVI y XVII, ver, entre otros, Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza* (1591), ed. digital Giovanni Sannino, Florencia, Fondazione Memofonte, 2019: “La verdad de los hechos casi produce deleite, pero no sin terror [*diletto, ma non senza terrore*]” (p. 44); y John Dennis, *Miscellanies in Prose and Verse*, Londres, James Knapton, 1693: “El sentimiento de todo esto produjo en mí distintas emociones, a saber, un horror delicioso [*a delightful horror*], una alegría aterradora [*a terrible joy*], y al mismo tiempo que estaba infinitamente complacido, temblaba [*and at the same time that I was infinitely pleased, I trembled*]” (pp. 133-134).

347 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1196, vv. 875-876.

Escrupulosa, aunque incierta, la lengua imita el silencio de la pintura, arrastrando la estrofa al borde del colapso.

Como ya he explicado, el verso “bien sea natural, bien extranjero” se refiere a la conjunción disyuntiva de, digamos, *David con la cabeza de Goliath* de Caravaggio (núm. 8) y el *Retrato de Isabel de Borbón* de Van der Hamen (núm. 50), donde la pintura extranjera tiene un signo más (+) y la española, un signo menos (-), de suerte, como dice Tesauro, que “una parte destruya a la otra [*una parte distrugga l'altra*] y entrambas formen un compuesto monstruoso” (+/-), como el diamante y el plomo (vv. 1-4), y el fuego y el humo (v. 12)<sup>348</sup>. De la destrucción mutua de las partes emerge un tercero dialéctico, compuesto y descompuesto a la vez, que las trasciende a las dos.

Pero ¿a qué se refiere el enigma “afecta mudo voces y parlero / silencio en sus vocales tintas miente”? Por un lado, claro está, a la pintura entendida como “poesía silenciosa”, según la conocida frase de Simónides de Ceos<sup>349</sup>. Pero también, y con mayor propiedad, al propio soneto “Al conde Villamediana” en tanto negar que expone y exponer que niega. No es, por cierto, la única vez que Góngora emplea un vocabulario semejante. Sin ir más lejos, la novia de la Soledad Primera “en sí bella se esconde / con ceño dulce, y, con silencio afable, / beldad parlera, gracia muda ostenta” (*Sol.* 1, vv. 724-726). ¿Por qué insiste en acoplar silencio y voz, tenga o no que ver con la pintura? Porque más allá del tópico horaciano, su propia voz no se agota en la comunicación. De ahí su sublimidad: dice,

---

348 Tesauro, *Anteojos de larga vista*: “Otra bellísima oposición metafórica enseña nuestro autor en donde con el positivo se junta, o el negativo, o un positivo incomponible, de suerte que una parte destruya a la otra y entrambas formen un compuesto monstruoso, tal que la novedad engendre maravilla y ésta el gusto” (cap. 7, p. 258). He corregido ligeramente el texto para ajustarlo mejor al original, que dice: “Un'altra bellissima opposizione metaforica ci insegna il nostro autore, dove col positivo si congiunge o il negativo, o un positivo impossibile, talché una parte distrugga l'altra e ambedue formino un composto mostruoso, che per la novità generi meraviglia, e questa il diletto” (*Cannocchiale aristotelico*, cap. 7, p. 293). He modernizado la ortografía.

349 Plutarco “Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría”, en *Obras morales y de costumbres*, ed. y trad. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos, 1989: “Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa [*siōpōsa poiēsīs*] y a la poesía pintura parlante [*lalousa zōgraphía*]” (t. 5, 347a). Ver al respecto Matas Caballero, *Sonetos*, p. 1423, n. 7-8.

pero no comunica, como si el silencio estuviese estampado en el discurso mismo. Ni concede el sentido ni deja de concederlo: lo da con cuenta-gotas; “la púrpura que ceta / por brújula concede vergonzosa” (*Sol.* 1, vv. 730-731)<sup>350</sup>. Conviene detenerse en esta noción de “vergüenza”, uno de los conceptos capitales del Barroco<sup>351</sup>. Le da pudor decirlo todo, así que apenas dice la mitad<sup>352</sup>, lo justo para que, a la vez, se entienda y no se entienda. Entenderlo todo es, de hecho, dejar de entender la vergüenza con que baja la vista. Hay pocos poetas tan mudos y tan parleros como él, tan afables y, a la vez, tan huraños. “Convoca despidiendo” (*Sol.* 1, v. 85) y “resiste obedeciendo” (*Sol.* 2, v. 26)<sup>353</sup>; siempre lejos, pero siempre cerca (*Sol.* 2, vv. 711-712), “siempre murad[o], pero siempre abiert[o]” (*Sol.* 2, v. 80). El silencio de la poesía es la porción del lenguaje que permanece cercada en medio de lo abierto.

---

350 El brujular del sentido ni del todo perdido ni del todo cobrado es una de las constantes de la poesía de Góngora. Ver, por ejemplo, los poemas “Corcilla temerosa”: “Por brújula, aunque breve, muestra” (*OC*, t. 1, 25, v. 20); y “Dejad los libros ahora”: “Aunque, por brújula, quiero / ... / descubriros el botín” (*OC*, t. 1, 82, vv. 45-48). ¿Qué quiere Góngora? Él mismo lo dice: descubrimos el botín del sentido “aunque por brújula”, a través de una ranura sumamente pequeña. “La brújula incierta / del bosque le ofreció, umbrroso, / todo su bien no perdido, / aunque no cobrado todo” (*OC*, t. 1, 353, vv. 105-108). El sentido es una ofrenda umbrosa no del todo incomprensible, pero tampoco comprensible del todo.

351 Ver, por ejemplo, la alegoría del Pudor de Cesare Ripa, *Iconología*, trad. Juan Barja y Yago Barja, 2 tomos, Madrid, Akal, 1987, t. 2, pp. 237-240. La vergüenza es también uno de los rasgos definitorios de la verdad gracianesca: “Es la verdad una doncella tan vergozosa cuanto hermosa, y por eso anda siempre tapada” (Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 124).

352 Ver la nota 314.

353 Sobre la dialéctica del convocar despidiendo, ver Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. Milovan Stanić, París, Macula, 2001: “Dice [Bernini], por ejemplo, que un cuadro de Barocci, que tenía un colorido hermoso y daba a sus figuras un cierto aire agradable, visto en un primer momento incluso por los entendidos, quizá guste más que un cuadro de Miguel Ángel, que a primera vista parece tosco y desagradable [*rude et mal plaisant*], de modo que, por así decirlo, uno aparta la mirada [*on en détourne les yeux*]; sin embargo, al apartarse de él y dejarlo, parece —añadió— que el cuadro te retiene o te llama de nuevo [*s’en détournant et en le quittant, il semble, a-t-il ajouté, qu’il vous retienne ou vous rappelle*]” (p. 51). Como Góngora, no retiene al atraer, sino al apartarse.