

# Las relaciones artísticas del cardenal Quiroga con Italia: Un retrato veneciano en las colecciones del Museo del Prado

## Cardinal Quiroga's Artistic Relations with Italy: A Venetian Portrait in the Prado Collections

EL RETRATADO EN EL LIENZO QUE CONSERVA EL Museo del Prado e identificado hasta ahora como el cardenal Andrea de Austria posiblemente represente al cardenal Gaspar de Quiroga (Madrigal de las Altas Torres, 1512-Madrid, 1594), inquisidor general y arzobispo primado durante el reinado de Felipe II (fig. 1). Las primeras referencias conocidas a este retrato se encuentran en los inventarios reales. En 1745 el lienzo parece haberse incluido en la serie de veinticinco retratos de «hombres de medio cuerpo, y dibersas vestiduras» que adornaban uno de los salones de la Quinta del duque del Arco —o Quinta del Pardo— en época de Felipe V<sup>1</sup>. En el inventario realizado en 1794 a la muerte de Carlos III, el cuadro se describe como «retrato de un Cardenal y Copia del mismo Autor [Tintoretto]»<sup>2</sup>. Es en 1972 cuando Sánchez Cantón sugiere la posibilidad de que se trate de Andrea de Austria, probablemente llevado a ello por el parentesco de este con la familia real y porque fue gobernador de los Países Bajos entre 1598 y 1599. Esta hipótesis se ha mantenido desde entonces<sup>3</sup>. Considero que varias razones apoyan la identificación del retratado con el cardenal Quiroga, hecho que abre nuevas vías para el estudio de su mecenazgo y de la circulación de objetos entre las cortes española e italiana en la edad moderna.

El hombre de avanzada edad que aparece en el lienzo del Prado no se corresponde con las muchas semblanzas conocidas del cardenal Andrea de Austria (An-

dreas Markgraf von Burgau o Andreas von Österreich, 1558-1600), ni se ajusta con sus datos biográficos. Hijo del archiduque Fernando II de Austria, Andrea nació en Březnice, en la región de Bohemia, en 1558 y fue orientado hacia la carrera eclesiástica. Nombrado cardenal en 1576, ostentaría a lo largo de su vida varios cargos políticos y eclesiásticos. Murió con 41 años en Roma y fue enterrado en Santa Maria dell'Anima, su iglesia titular<sup>4</sup>. A pesar de que residió varios años en esa ciudad, las sucintas referencias localizadas sobre los intereses artísticos y culturales del cardenal Andrea dibujan una red de artistas e intelectuales procedentes del norte de Europa, como el literato Teodoro Ameyden, el escultor flamenco Gillis van den Vliete (Egidio della Riviera) o el artista Hans Reichle<sup>5</sup>. El semblante anciano del cardenal en el lienzo del Museo del Prado, que parece rondar los sesenta años, hace muy improbable su identificación con el joven Andrea. Por otra parte, la efigie de este esculpida en su sepulcro romano y los diferentes retratos pintados y grabados que de él se conservan muestran a un hombre con una frente amplia y abombada y un poblado bigote con los extremos curvados (fig. 2)<sup>6</sup>. Ninguno de estos rasgos ni su intensidad se recogen en el retrato madrileño.

La razón principal para identificar el personaje del lienzo del Prado con el cardenal Quiroga radica en su incuestionable parecido con el retrato que Luis de Velasco le pintó en 1594 para la sala capitular de la



1. Discípulo de Tintoretto, *El cardenal Gaspar de Quiroga*, h. 1580. Óleo sobre lienzo, 112 x 96 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-401



catedral de Toledo (fig. 3)<sup>7</sup>. A diferencia de la efigie de la sede primada, en la que el cardenal aparece con sus atributos episcopales, la del Prado sigue la tipología de retratos eclesiásticos comenzada por Rafael en su *Julio II*<sup>8</sup>. A Quiroga se le muestra en un perfil de tres cuartos, sentado en una silla tapizada de terciopelo rojo y con remaches dorados, vestido con la muceta roja y la birreta cardenalicia, y mirando al espectador. Aparenta menos edad que en su retrato toledano y coincide con ese “hombre de muchas carnes, de aspecto grave y severo, blanco, y cuando mozo era de color bermejo”<sup>9</sup> y “de rostro alegre y abultado, cabello y barba rubio”<sup>10</sup> que cronistas como Jerónimo Román de la Higuera y Pedro Salazar de Mendoza describieron. Tanto la datación estilística como las características físicas del retratado nos llevan a fechar el cuadro poco después de 1578, año de su nombramiento como cardenal por el título de Santa Balbina.

Este nuevo retrato del cardenal Quiroga se inserta en un *corpus* de representaciones de su persona relati-

vamente amplio, en el que se incluyen identificaciones erróneas surgidas de los esfuerzos por encontrar un vínculo entre el cardenal y el pintor más activo e importante de su arzobispado, El Greco. Esa búsqueda se debe a las palabras de Román de la Higuera quien, siguiendo la retórica habitual de la humildad de los eclesiásticos<sup>11</sup>, relataba cómo Quiroga

jamás permitió que le retratasen sabiéndolo él ni queriendo estar en parte que él supiese que se hacía esto con él. Con todo le retrató Domingo Greco famoso pintor de esta ciudad<sup>12</sup>.

Pese a esta afirmación, son varias las noticias que relacionan al cardenal con retratos y retratistas. Francisco Pacheco le incluye entre aquellos miembros de las élites que mantuvieron una relación con el pintor Alonso Sánchez Coello<sup>13</sup>. Por otro lado, en 1603, entre las pinturas listadas en el inventario de Juan Sánchez Cotán, se cita «un retrato del cardenal Quiroga bosquejado solo hasta el pecho»<sup>14</sup>. Además, en 1666 «otra pintura del cardinal quiroga en tabla de una quarta de largo con moldura de palo santo» se cita en el inventario de Jerónima de Villarreal, esposa de un secretario real y notario del Consejo de Aragón<sup>15</sup>. Desde las palabras de Román de la Higuera han sido muchos los intentos por localizar la efigie del cardenal en la obra del candiotista. Muy sugestiva ha sido la identificación del cardenal Quiroga como el san Agustín que aparece en *El entierro del señor de Orgaz* (más conocido como *El entierro del conde de Orgaz*, Toledo, iglesia de Santo Tomé) sustentada en un relativo parecido físico y en la presencia de una mitra comisionada por el prelado<sup>16</sup>. Carl Justi quiso verle en las representaciones de *San Jerónimo* que realizó el pintor, mientras que Cossío y Camón Aznar advertían su mano en el retrato del cardenal Quiroga procedente del Colegio del Refugio de Toledo, hoy en paradero desconocido (fig. 4)<sup>17</sup>. El mismo modelo usado para el lienzo del Refugio fue utilizado también por el grabador Pedro Angelo en las portadas de las ediciones toledanas de 1584 y 1589 del *Flos Sanctorum. Segunda Parte*, de Alonso de Villegas, y en una medalla conmemorativa (figs. 5 y 6)<sup>18</sup>. En 1593, una imagen muy similar fue incluida en un compendio de efigies cardenalicias (fig. 7)<sup>19</sup>. Todos estos retratos representan al cardenal Quiroga con un rostro ancho,

2. Johan Wierix, *Andrea, archiduque de Austria*, 1599. Grabado, 156 x 126 mm. Róterdam, Museo Boijmans Van Beuningen, BdH 10983 (PK)
3. Luis de Velasco, *El cardenal Gaspar de Quiroga*, 1594. Óleo sobre tabla, 85 x 58 cm. Toledo, sala capitular de la catedral



mejillas abultadas y una barbilla prominente, rasgos distintivos también en el retrato del Museo del Prado. Las diferencias entre estos y el retrato póstumo de la catedral de Toledo se deberían no solo a la influencia estilística del maestro candiota en Luis de Velasco, sino también a la voluntad de este último de representar al prelado con la avanzada edad a la que falleció.

Quiroga, que formó parte de ese alto funcionario que logró ascender a las élites cortesanas durante el reinado de Felipe II, pasó casi diez años en Italia al

principio de su carrera. De esos años, sin duda definitivos en cuanto a su bagaje artístico y cultural, sabemos muy poco. Entre 1555 y 1559 fue auditor del tribunal de la Rota en Roma, desde donde pasó a Nápoles como visitador del reino. En esa ciudad permaneció hasta 1564, momento en el cual dio comienzo su ascendente carrera en España, que culminó con la obtención del arzobispado primado en 1577 y del capelo cardenalicio en 1578<sup>20</sup>. Este nuevo retrato confirma –como veremos más adelante– que el cardenal Quiroga, en tanto



4. «Don Gaspar de Quiroga fundador de este refugio». Fotografía del lienzo del Greco en paradero desconocido. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, VN-23768
5. Pedro Angelo (grabador), *El cardenal Gaspar de Quiroga*, 1589. Grabado xilográfico en la portada de Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum. Segunda parte y historia general: en que se escribe la vida de la Virgen [...] y la de los santos antiguos [...]*. Toledo, a costa de Ioan de Salazar, 1584 (primera edición). Granada, Biblioteca de Andalucía, ANT-XVI-35
6. Pedro Angelo (grabador), *El cardenal Gaspar de Quiroga*, 1578 (post-quem). Medalla de bronce. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1993/80/303-2
7. Leonardo Parasole (inventor y grabador), «Gaspar Quiroga», detalle reproducido en *Effigies cum insignibus nominibus, cognominibus, patria, titulis et nuncupationes reverendissimorum [...] Cardinalium nunc viventium*, 1593. Grabado xilográfico. Londres, British Museum, 1947,0319.26.29



miembro destacado de la corte de Felipe II, participó activamente en la circulación de arte y de objetos de lujo que, ya fuese en forma de regalos o como comisiones directas, unió a las diferentes cortes europeas entre los siglos XVI y XVII<sup>21</sup>.

El retrato del cardenal Quiroga del Museo del Prado, atribuido a un discípulo del veneciano Jacopo Robusti Tintoretto (1519-1594) y probablemente encargado para conmemorar la consecución del capelo cardenalicio, pudo llegar a España poco después de 1578. Este lienzo se inserta en los años posteriores a la muerte de Tiziano en 1576, que dieron comienzo a la etapa de mayor circulación de obras de Tintoretto fuera de Venecia y a la consiguiente ampliación de su taller. Como apuntó Miguel Falomir, ya antes de la llegada de *Adoración de los pastores* al Escorial en 1584, Tintoretto era un artista conocido y apreciado por las élites españolas. A este respecto, intermediarios en la corte madrileña como Cristóbal de Salazar, primero secretario de la embajada española en Venecia y luego embajador, y Hans Khevenhüller, embajador imperial en Madrid, fueron cruciales<sup>22</sup>.

Por otra parte, es importante destacar que las relaciones artísticas del cardenal Quiroga no se limitaron a Venecia, sino que se extendieron por diferentes territorios europeos y ultramarinos. En 1580, el prelado



6



7

preguntó al embajador florentino Bernardo Canigiani acerca de la posibilidad de conseguir una copia del fresco medieval de la Anunciación conservado en la basílica de la Santissima Annunziata en Florencia. Era esta una pintura especialmente buscada por las élites españolas de la época y se hicieron numerosas copias para mandarlas a España<sup>23</sup>. Además, Quiroga estuvo relacionado con el médico Augusto Tizio, agente artístico del cardenal y arzobispo de Sevilla Rodrigo de Castro en la última década del xvi<sup>24</sup>. La relación del cardenal con los embajadores florentinos no acabaría aquí, ya que años después compraría una casa situada a las orillas del Manzanares que había servido de residencia para el sucesor de Canigiani, Bonghianni di Piero Gianfigliuzzi<sup>25</sup>. Las relaciones artísticas del prelado con Italia también se extendieron a Nápoles, ciudad en la que había vivido durante su juventud, y de donde en 1589 recibió cuatro árboles y cuatro mesas de pórvido guarnecidas de bronce y con asientos de nogal destinadas a los jardines de su cigarral. Esos jardines estaban decorados con fuentes mitológicas y alegóricas, de alabastro y de bronce, que quizá fueron también importadas<sup>26</sup>.

La ausencia de un inventario de bienes hace que su faceta de coleccionista esté aún por esclarecer. Los archivos mediceos dan algunos datos sobre las adquisi-

ciones materiales hechas por el cardenal Quiroga, como la compra de tres anillos en 1583 o su interés en una serie de ocho tapices, que finalmente no adquiriría por aparecer «*storiare cose profane e più tosto lascive*»<sup>27</sup>. Poco sugestivas son las someras referencias conservadas sobre cuadros anónimos procedentes de su colección pictórica, aunque existen indicios sobre el interés del prelado por poseer piezas artísticas y curiosidades procedentes de otros territorios. Entre otros, contaba con un «copón de Alemania» de plata dorada cincelado con diosas y rematado con la figura de un sátiro, una crucifixión en madera de Indias, una «mesa de trucos labrada de la yndia», y animales exóticos<sup>28</sup>.

El retrato del Prado constituye el primer objeto de origen italiano susceptible de ser relacionado directamente con el cardenal Quiroga y abre el camino a una reinterpretación de su perfil como coleccionista y mecenas. Hasta el momento, los estudios sobre el mecenazgo artístico y cultural de Quiroga se han centrado en el ámbito castellano, en las comisiones concretas realizadas en sus sedes episcopales, en su cigarral a las afueras de Toledo y en su huerta madrileña. Pese a que la disposición arquitectónica y la decoración pictórica del cigarral están inspiradas en modelos italianos, hasta este momento solo se había podido probar la confianza del prelado en artistas al servicio del arzobispado

toledano, como los pintores Blas de Prado y Luis de Velasco, o los arquitectos Juan de Herrera y Nicolás de Vergara el Mozo<sup>29</sup>.

Tras la muerte del cardenal Gaspar de Quiroga en 1594, su colección pictórica se habría repartido entre las colecciones reales, las colecciones pontificias y aquellos que adquirieron lienzos en su almoneda póstuma. Aunque es probable que esta sea la proveniencia del retrato del Museo del Prado, nada sabemos de su fortuna histórica hasta que en 1794 aparece en el inventario de la Quinta del duque del Arco. Este nuevo hallazgo es

una pieza más de un patrón por descubrir y confirma el interés que la figura de Quiroga, como coleccionista y mecenas, tuvo en la segunda mitad del siglo XVI.

CLOE CAVERO DE CARONDELET es investigadora postdoctoral contratada en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich en el proyecto SACRIMA / The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe (ERC StG 680192). Tras licenciarse en la Universidad Autónoma de Madrid, se doctoró en 2016 en el European University Institute de Florencia con una tesis sobre el mecenazgo artístico y religioso del cardenal Sandoval y Rojas entre Toledo y Roma. Sus investigaciones versan sobre el mecenazgo de las élites eclesiásticas, la función de la imagen sacra y la representación de la santidad infantil en la España moderna.

**RESUMEN:** El objetivo de este breve ensayo es presentar un nuevo retrato del cardenal Gaspar de Quiroga que se conserva en las colecciones del Museo del Prado. El personaje representado en este lienzo veneciano ha sido identificado tradicionalmente con el cardenal Andrea de Austria, muy probablemente debido a los lazos familiares de este con la monarquía española. Sin embargo, la comparación de este retrato con otras efigies de estos preladados y la investigación sobre sus intereses artísticos llevan a considerar que el personaje representado es el cardenal Quiroga. Esta identificación supone el hallazgo de la primera obra de arte de origen italiano relacionada con este prelado y abre una nueva vía para la exploración de su perfil como mecenas y coleccionista.

**PALABRAS CLAVE:** Gaspar de Quiroga; circulación artística; retrato; escuela veneciana

**ABSTRACT:** This brief article presents the Prado collection's newly identified portrait of Cardinal Gaspar de Quiroga. The subject of this portrait has traditionally been identified as Cardinal Andrea of Austria, most likely due to his family's connections with the Spanish monarchy. However, careful examination of both prelates' likenesses and an investigation into their artistic interests has resulted in a reassessment. The identification of the sitter establishes this as the first-known preserved Italian artwork relating to Cardinal Quiroga, and thereby opens up new lines of enquiry for research into his profile as an art patron and collector.

**KEY WORDS:** Gaspar de Quiroga; artistic circulation; portrait; Venetian School

1. Aterido, Martínez Cuesta y Pérez Preciado 2004, vol. 1, pp. 207-25; vol. 2, p. 267.

2. Inventarios de la Colección Real: Carlos III, Quinta del duque del Arco, pieza octava que es salón, 1794. n.º 235?

3. Sánchez Cantón y Salas 1972, p. 691, n.º 401; Checa 1994, p. 284, n.º 89.

4. Duerloo 2012; Cardella 1793, pp. 155-57.

5. Bauer 2013, pp. 257-73; Economopoulos 2013, pp. 105-11.

6. Encontramos diversas estampas que representan al cardenal Andrea de Austria en el *Digitaler Portraitindex* (como "Andreas von Österreich"). Además, se conservan dos retratos del prelado en el Museo Diocesano Hofburg en Brixen (Bresanona, norte de Italia), localidad que fue su sede episcopal.

7. Véase Mateo y López-Yarto 2003, p. 286.

8. Tittoni y Petrucci 2006.

9. Román de la Higuera [h. 1604], fol. 249.

10. Salazar de Mendoza 1625, p. 316.

11. Lamas 2014, pp. 1527-45; Portús 1999, pp. 169-88.

12. Román de la Higuera [h. 1604], fol. 202.

13. Mulcahy 1984, pp. 775-69.

14. Jordan 1985, p. 44. Cavestany 1936-1940, p. 138.

15. Burke y Cherry 1997, vol. I, pp. 606-9.

16. López Martín y Suárez Bermejo 2005, pp. 249-70.

17. Camón Aznar 1970, pp. 1146-47; Cook 1924, pp. 51-70; Cossío 1908, pp. 208-9.

18. Villegas 1584 (portada); Vegue y Goldoni 1928, pp. 135-37; Herrera 1905, pp. 353-56; Álvarez-Ossorio 1950, n.º 303. Hay cuatro ejemplares, dos de bronce y dos de plomo.

19. Bury 2001, cat. 106.

20. Pizarro 2004; Mantelli 1981.

21. Véase entre otros Bernstorff y Kubersky-Piredda 2013.

22. Burke y Cherry 1997; Pérez de Tudela 2009, pp. 196-201; Falomir 2007, pp. 159-77 y pp. 339-43; Levin 2005, pp. 183-99; Rossi 1974, pp. 75-81.

23. Salort y Kubersky-Piredda 2006, p. 663; Mulcahy en Checa 1998, pp. 166-80.

24. Archivio di Stato di Firenze (en adelante ASFi), Mediceo del Principato (en adelante MdP) 254, ff. 109-110.

Salort en Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 2005, pp. 53-68.

25. Caverro de Carondelet 2017.

26. Caverro de Carondelet, Carrolles, Guerra *et al.* 2014, pp. 263-330.

27. ASFi, MdP 3255, s.f. y MdP 5046, f. 80.

28. Caverro de Carondelet, Carrolles, Guerra *et al.* 2014, pp. 271 y 275-76; Sánchez Cantón 1956, pp. 13, 28, 38-39, 67-68, 79, 89, 139, 301, 325 y 353; Sánchez Cantón 1959, pp. 11, 34, 54, 67, 99, 366-67 y 420.

29. Caverro de Carondelet, Carrolles, Guerra *et al.* 2014; Caverro de Carondelet 2017; Caverro de Carondelet 2013a, pp. 257-72; Caverro de Carondelet 2013b; Gascón 2007; Sánchez García 2006, pp. 389-401; Marías 1980, pp. 216-22.