Visiones cruzadas

Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco

I. Mauro, M. Viceconte, J.-L. Palos (eds.)

UBe

Transferències 1400-1800

Visiones cruzadas

Visiones cruzadas

Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco

I. Mauro, M. Viceconte, J.-L. Palos (eds.)

Universitat de Barcelona
Edicions

Transferències 1400-1800

Consejo Editorial
Director: Joan-Lluís Palos (Universitat de Barcelona)
Secretario: Diego Sola (Universitat de Barcelona)

Melissa Calaressu (University of Cambridge)
Diana Carrió-Invernizzi (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Alejandra Osorio (Wellesley College)
Joan-Pau Rubiés (Universitat Pompeu Fabra)
Paola Volpini (Università di Roma La Sapienza)

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

ISBN 978-84-9168-176-2

ENBaCH
European Network for Baroque Cultural Heritage

La edición de esta obra ha recibido el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad a través de los proyectos de investigación «Poder y representaciones culturales en la época moderna: la Monarquía de España como campo cultural (siglos XVI-XVII)», de la Universidad de Barcelona (HAR2016-78304-C2-1-P).

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito del editor.

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: http://creativecommons.org/ licenses/by-nc-nd/4.0/.

Índice

Presentación, por I. Mauro, M. Viceconte, J.-L. Palos 11

Escenario 1. La experiencia italiana 17
Barcelona, ciudad de salida y regreso 21
Génova, puerto de enlace. El paso de Pascual y Pedro Antonio de Aragón 23
Civitavecchia, puerto de Roma. Los viajes del conde de Monterrey 25
Los Presidios de Toscana y la defensa de la costa del Tirreno 26
La Santa Casa de Loreto y la devoción de los virreyes 27
Florencia y Urbino: intercambio de regalos diplomáticos con Nápoles 28
Venecia y las colecciones virreinales 29
Otros destinos virreinales: Cagliari 30
Milán, una corte «indirecta» 32
Otros destinos virreinales: Palermo 34

Escenario 2. La Roma española 37
Santiago de los Españoles 41
Santa María de Montserrat 42
San Pietro in Montorio 44
El convento de Sant'Isidoro y la protección de los embajadores españoles 45
La archicofradía del Espíritu Santo de los Napolitanos 46
El altar barroco de San Francesco di Paola ai Monti 48
La ceremonia de la acanea 49
El palacio de España 50
Piazza di Spagna, espacio de representación de la Monarquía 51
La embajada de obediencia al papa de Pedro Antonio de Aragón 53
La celebración de la Pascua de Resurrección en Piazza Navona 54

Escenario 3. La imagen de la monarquía en el reino 57
Gaeta, puerta de entrada al Reino de Nápoles 61
Pozzuoli, posada de los nuevos virreyes 62
Procida e Ischia, otros lugares de desembarco 64
Las tumbas de los apóstoles Andrés y Mateo.Devoción y patronazgo regio 66
La abadía de Montevergine y la visita del marqués de los Vélez 68
La imagen del monarca en las provincias del reino: la estatua de Carlos II en Avellino 69
Las donaciones del conde de Peñaranda al santuario de Santo Domingo en Soriano 71
Los obispos de nombramiento real: el caso de la diócesis de Tarento 72

El esplendor del barroco en la ciudad real de Lecce 73
La protección real de la basílica de San Nicolás de Bari 75
L'Aquila y la memoria de Margarita de Parma 76

Escenario 4. Nápoles y el virrey 79
Una imagen visual de la Nápoles virreinal: la *Nova delineatio* de Baratta 83
Una imagen musical de la Nápoles virreinal: la *Tarantella* de Caresana 84
La reforma del puerto y la dársena 85
Castelnuovo, la fortaleza simbólica del reino 86
Castel Capuano, sede de los tribunales reales de justicia 89
El recreo de los virreyes en la villa renacentista de Poggioreale 90
Palazzo Vecchio, primera residencia de los virreyes del siglo xvii 92
Largo di Palazzo, el trasfondo de la fiesta virreinal 94
La exhibición del poder virreinal en las cabalgatas 96
Los virreyes en los palacios de la nobleza: la villa del duque de Traetto 97
Palazzo Donn'Anna y el virrey Medina de las Torres 98
La urbanización de la Riviera di Chiaia 99
La real casa de San Giacomo degli Spagnoli 101
La actividad musical en San Giacomo degli Spagnoli 102
La procesión eucarística de los Cuatro Altares 104
El internado de doncellas españolas de Santa María de la Solitaria 106
La procesión del Viernes Santo de la Solitaria 107
Las iglesias de las órdenes religiosas españolas en Nápoles 109
El colegio de San Francesco Saverio 111
El convento de la Maddalenella delle Convertite Spagnole 113
Santa Lucia al Monte, la sede italiana de los franciscanos de San Pedro Alcántara 114
Los donativos de Felipe IV al monasterio de Santa Maria Egiziaca en Pizzofalcone 116
El mecenazgo del conde de Peñaranda en Santa Maria del Pianto 117
La ermita de la Inmaculada Concepción de sor Orsola 119
El acueducto de Carmignano y las fuentes barrocas 121
Nuevas puertas en las murallas de la ciudad: Port'Alba y Porta Medina 123
Las tumbas de los reyes aragoneses en San Domenico Maggiore 124
El palacio de los Regi Studi 126
Los santos patronos de la ciudad en la capilla del Tesoro de San Gennaro 127
La actividad musical del Pio Monte della Misericordia 128
La cabalgata de la vigilia de san Juan Bautista 129
El torreón del Carmine y la revuelta de Masaniello 132
El teatro de San Bartolomeo 133
El patrocinio de Pedro Antonio de Aragón en el hospital de San Gennaro dei Poveri 135

Escenario 5. Palazzo Reale 137
El proyecto de Domenico Fontana 140
La fachada principal 142
La Sala Regia 143
La actividad teatral 144
Los salones de representación 146
Los maestros de ceremonias 147
Las pinturas de los salones 148
La galería 151
La escalera monumental 152
Los jardines 154
La Cappella Palatina 155
La música de la Real Cappella 157
Un maestro de la Real Cappella: Alessandro Scarlatti 158
La Sala dei Viceré 160

Escenario 6. El regreso de los virreyes a España 163
Los regalos de los virreyes a San Lorenzo de El Escorial 166
Luca Giordano en el Real Sitio de Aranjuez 168
El convento de Monforte de Lemos 170
El castillo de Benavente 172
Los relicarios del convento de San Diego de Valladolid 173
Los ángeles dorados del monasterio de San Blas de Lerma 174
La colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna 175
La Casa de Pilatos de Sevilla y el III duque de Alcalá 176
El convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca 177
Las esculturas napolitanas de las Agustinas de Salamanca 179
El convento de Santo Domingo de León 181
Los bienes del conde de Castrillo en Valverde de Miranda 182
El convento de las Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte 183
El convento de la Purísima Concepción de Toledo 185
El camarín de la Virgen y la sacristía de la catedral de Toledo 187
Las tumbas reales en el monasterio de Poblet 188
El monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina 190

Escenario 7. Los virreyes y el arte napolitano en Madrid 193
Obras napolitanas para el Real Alcázar 196
La decoración del palacio del Buen Retiro 199
Francesco Paolo Capoccio, un violinista napolitano en la Capilla Real 201
Matteo Sassano, «il rosignolo di Napoli» 203
Los reales monasterios de las Descalzas y de la Encarnación 204
Los frescos de San Antonio de los Alemanes 207
El real monasterio de Santa Isabel 208
La capilla del Santo Cristo de San Ginés 210
Las esculturas napolitanas para la Congregación del Santo Cristo 211
El convento de Santa Teresa y la herencia del duque de Medina de las Torres 212
El palacio de los condes de Monterrey 214
El palacio de los condes de Oñate 215
La Huerta de Recoletos del almirante de Castilla 217
El palacio de Pedro Antonio de Aragón 218
El Jardín de San Joaquín del marqués del Carpio 220

Virreyes de Nápoles 223
Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos 225
Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos 227
Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente 228
Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos 230
Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna 231
Cardenal Gaspar de Borja y Velasco 232
Cardenal Antonio Zapata y Cisneros 233
Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba 235
Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duque de Alcalá 236
Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey 239
Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, III duque de Medina de las Torres 240
Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante de Castilla 241
Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos 242
Juan José de Austria 244
Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate 245
Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real 247
García de Haro y Avellaneda, II conde de Castrillo 248
Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda 249
Cardenal Pascual de Aragón 250
Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe 252

Fadrique Álvarez de Toledo, VII marqués de Villafranca 254
Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, X marqués de Astorga 255
Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de los Vélez 256
Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio 257
Lorenzo Onofrio Colonna, condestable de Nápoles 259
Francisco de Benavides, X conde de Santisteban 260
Luis de la Cerda y Aragón, IX duque de Medinaceli 261
Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena 263

Autores 265
Créditos fotográficos 267
Bibliografía 269
Índice onomástico 293

Presentación

El 26 de febrero de 1443 el rey Alfonso V de Aragón, conocido como el Magnánimo, hacía su entrada triunfal en la ciudad de Nápoles. Atrás quedaba un largo enfrentamiento con René d'Anjou, el representante de la familia francesa que había ocupado el trono del reino meridional italiano desde 1266.

Alfonso tuvo claro desde el primer momento que no iba a dejar escapar lo que tanto le había costado conseguir, así que se estableció permanentemente en Nápoles, desde donde gobernó, con la ayuda de su esposa María, el conjunto de sus dominios de la Corona de Aragón. En su testamento decidió crear una dinastía genuinamente napolitana, al frente de la cual situó a su hijo Ferrante, mientras que entregó el trono aragonés a su hermano Juan. Cuando Ferrante falleció en 1494, después de un largo reinado de treinta y seis años, Nápoles volvió a sumergirse en las arenas movedizas. Invocando un lejano parentesco con la casa de Anjou, el rey Carlos VIII de Francia se lanzó a la conquista del reino. El nuevo monarca napolitano, Alfonso II, poco más pudo hacer que solicitar la ayuda de su primo Fernando II, que en 1479 había sucedido a su padre como rey de Aragón. Comenzaba de este modo un nuevo conflicto por el control del reino que se resolvería en 1503, cuando Gonzalo Fernández de Córdoba, un militar andaluz conocido como el Gran Capitán, lo ocupó definitivamente en nombre de Fernando el Católico. Nápoles pasaría años más tarde a formar parte de la herencia recibida por el nieto de Fernando, el futuro emperador Carlos V. Se inauguraba de este modo un largo periodo de dominación hispánica que llegaría hasta 1713, cuando, por el Tratado de Utrecht, fue entregado por el nuevo rey español Felipe V de Borbón al emperador Carlos VI de Habsburgo.

Durante más de doscientos años el Reino de Nápoles fue gobernado en nombre del rey de España por poderosos virreyes que no solamente por derecho, sino también *de facto*, se comportaron como auténticos *alter ego* del monarca. En las décadas inmediatamente posteriores a la conquista del Gran Capitán, el virreinato fue ocupado por algunos nobles originarios de la Corona de Aragón como Juan de Aragón, conde de Ribagorza (1507-1509), Ramón de Cardona (1509-1522), Carlos de Lanuza (1522-1527) o Hugo de Moncada (1527-1528). Esta práctica cambió drásticamente a partir de 1532, con el nombramiento de Pedro de Toledo, perteneciente a la ya poderosa familia de los duques de Alba. A partir de ese momento Nápoles abandonó definitivamente la órbita aragonesa: salvo contadas excepciones, sus virreyes serían elegidos en el futuro entre un selecto grupo de linajes castellanos y andaluces. Además de los Álvarez de Toledo, el linaje de don Pedro, otras familias contribuyeron a dar lustre al cargo aportando varios de sus miembros. Tal fue el caso de los duques de Osuna y Alcalá o los condes de Miranda y de Lemos. Aunque desde finales del Quinientos ningún clan estuvo tan representado como el de los Guzmán, al que pertenecía el conde duque de Olivares, que pasó parte de su infancia en Nápoles, donde su padre fue virrey entre 1595 y 1599. Es posible que esta experiencia contribuyera a persuadirle de la importancia del reino en el conjunto de los dominios de la monarquía. Una vez convertido en

el poderoso ministro del rey Felipe IV, seleccionó a los virreyes entre sus más allegados. Así, en 1631 envió a su cuñado, el conde de Monterrey, que fue sustituido en 1636 por quien había sido su yerno, el duque de Medina de las Torres. En fin, varios de los virreyes de la segunda mitad del siglo XVII estuvieron emparentados con Luis de Haro, su sobrino y sustituto en el valimiento. Tal fue el caso de García de Haro y Avellaneda, conde de Castrillo; Gaspar de Haro, marqués del Carpio, o los hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón.

La mayoría de los virreyes de Nápoles desempeñaron un papel de primer orden no solo en el panorama político de la Monarquía de España, sino también en el escenario cultural de la Europa de su tiempo. Algunos observadores napolitanos del momento, como Giulio Cesare Capaccio, se percataron claramente de ello: mientras los reyes están lejos, escribió en *Il Forastiero*, su obra más conocida: «los virreyes con su presencia participan y comunican todo el esplendor de aquellos. ¿Qué queréis que os diga? Son patrones, y con esto basta» (Capaccio 1634, p. 392, original en italiano). Por su parte, el editor Domenico Antonio Parrino decidió rendirles homenaje incluyendo una breve biografía de cada uno en su *Teatro eroico, e politico de' Governi de' Vicere del Regno di Napoli*, que publicó a finales del Seiscientos. A pesar de estos reconocimientos, la mayor parte de dichos personajes cayeron posteriormente en el olvido. Este es el motivo por el que hemos querido rendir un pequeño homenaje a la obra de Parrino, incluyendo una serie de breves biografías actualizadas de nuestros personajes.

Una larga tradición historiográfica nacida en el Siglo de las Luces y consolidada en el clima cultural del Risorgimento, con su fervorosa defensa de la Nuova Italia surgida de la Unificación, presentó a los virreyes como agentes de un poder extranjero causante de los principales males del Mezzogiorno. Esta percepción no ha empezado a diluirse hasta fechas recientes. Toda una serie de investigaciones sobre individuos, problemas de fondo y circunstancias concretas ha destacado que la inserción del Reino de Nápoles en la Monarquía de España no puede seguir siendo interpretada exclusivamente en términos de opresión social y explotación económica al servicio de una causa imperial.

Sin duda alguna, uno de los factores que más han contribuido a difuminar esta imagen en blanco y negro ha sido el estudio de las prácticas culturales. Los virreyes españoles heredaron y dieron continuidad a una tradición cortesana de origen angevino y aragonés, sustentada en una utilización intensiva de los recursos de la cultura al servicio de la actividad de gobierno. En estos momentos resulta insostenible defender, como se ha hecho hasta hace apenas unos años, que el Siglo de Oro del arte y la cultura napolitana en la época del Barroco fuera el resultado de una dinámica completamente ajena al mecenazgo de la corte virreinal.

El objetivo de este volumen consiste precisamente en explorar el papel mediador de los virreyes españoles en el proceso de creación y difusión que llevó al arte y la cultura napolitanos del Seiscientos a situarse en el centro del escenario Barroco europeo. Para alcanzarlo nos moveremos en el espacio delimitado por dos conceptos organizativos: el de circulación y el de escenificación. El primero de ellos queda reflejado en la disposición de los contenidos a modo de un atlas en el que, a través de diversos mapas y planos, trataremos de identificar los principales lugares en los que se hizo visible el mecenazgo de los virreyes. El segundo, en la evocación de los diferentes ámbitos geográficos que examinaremos como escenarios en los que el drama del poder fue representado mediante recursos narrativos propios del lenguaje barroco.

El primero de estos escenarios propone un viaje entre Madrid y Nápoles. Fue el viaje que realizaron la mayoría de los virreyes, desde que recogieron la cédula de nombramiento y el pliego de instrucciones hasta que realizaron su entrada solemne en la capital del *Reame* y juraron el cargo en el Duomo, bajo la atenta mirada de San Jenaro. Un viaje jalonado por diversas etapas, que en no pocas ocasiones supusieron una vibrante experiencia cultural. Este escenario incluye ciudades como Cagliari o Palermo, que fueron, eventualmente, el punto de partida de algunos de los virreyes que llegaron a Nápoles.

Dicha experiencia estuvo profundamente marcada por su contacto con la capital de la cristiandad. Por este motivo Roma, etapa casi obligada en el viaje de nuestros protagonistas, ha merecido un escenario aparte. De hecho, muchos de ellos recibieron el nombramiento como virreyes de Nápoles, que legalmente tenía la condición de feudo papal, mientras ocupaban el cargo de embajadores ante la Santa Sede. En cualquier caso, todos tuvieron la oportunidad de contagiarse en

Roma del clima de efervescencia visual propio de la Contrarreforma. Muchas de las decisiones que tomarían posteriormente en Nápoles solo pueden entenderse a partir de esta experiencia romana.

Para todos los virreyes que llegaron a Nápoles siguiendo la vía de Roma, el primer contacto con su nuevo destino fue el puerto de Gaeta, designado con frecuencia como la Porta del reino. Si alguno no era todavía suficientemente consciente de ello, ahí descubriría que el reino que iba a gobernar era mucho más que su capital. Nuestra atención es este escenario se centrará en tres tipos de intervenciones virreinales destinadas a hacer presente su autoridad en los más recónditos rincones del territorio: la construcción de edificios, principalmente fortalezas, la instalación de esculturas y bajorrelieves en los espacios públicos de las principales ciudades y la protección de lugares de culto especialmente significativos.

Como no podía ser de otro modo, el punto de fuga de nuestro recorrido coincidirá con la propia ciudad de Nápoles, a la que hemos dedicado el escenario más extenso. Si Nápoles llegó a desempeñar un papel tan destacado en la imaginación colectiva de la riqueza del Imperio español, reflejada en multitud de testimonios de sus visitantes, se debió en gran medida a la iniciativa de los virreyes. Durante los doscientos años de gobierno virreinal, tanto su urbanismo como su arquitectura experimentaron profundas transformaciones. Este escenario sugiere tan solo algunas de las más visibles en la actualidad.

En un planteamiento en el que los recursos del arte y la cultura fueron puestos con frecuencia al servicio de los objetivos del poder, los edificios de gobierno estaban llamados a ocupar un lugar preponderante. En Nápoles el más destacado de todos fue el Palazzo Reale. El edificio al que dedicamos el escenario quinto fue proyectado por el antiguo ingeniero y arquitecto papal Domenico Fontana, con la intención expresa de proporcionar un marco adecuado a las ceremonias protagonizadas por los virreyes.

Tal como ya ha sido mencionado, uno de los objetivos principales de este volumen consiste en explorar la función mediadora de los virreyes en el proceso de creación y difusión del arte y la cultura napolitana del *Seicento*. Lógicamente, la principal destinataria de esta mediación fue la Península ibérica. Durante su estancia en Nápoles los virreyes enviaron una gran cantidad de piezas, como pinturas, esculturas, mobiliario y libros, que, con frecuencia, acabaron en las colecciones reales. Este será el objeto del sexto escenario, centrado en la contribución de Nápoles a la definición de la imagen pública del rey. Otra parte de estas piezas pasaron a integrar sus colecciones particulares. Al regresar a España, muchos virreyes construyeron en sus palacios una galería especial para exponerlas. Pero su dispendioso estilo de vida hizo que en no pocas ocasiones ellos mismos o sus herederos tuvieran que venderlas para pagar sus cuantiosas deudas. De este modo, muchas colecciones se dispersaron y las obras de artistas napolitanos acabaron en los más insospechados lugares. En otros casos, el destino de las piezas enviadas a España por los virreyes fueron iglesias y conventos que se encontraban bajo su protección directa. Algunos de ellos constituyen, todavía hoy, verdaderos ambientes napolitanos insertados en el corazón de la Península ibérica. A ellos dedicaremos el escenario que cerrará nuestro recorrido.

Si bien los virreyes admiraron y acogieron con entusiasmo el trabajo de los principales creadores italianos, no tuvieron una actitud meramente pasiva. Muchos de ellos fueron expertos *connoisseurs*, con gustos elaborados y una idea muy precisa de aquello que esperaban obtener. Por ello, su mecenazgo fue el resultado de un cruce entre sus expectativas como patronos y las posibilidades del lenguaje formal ofrecido por los artistas italianos. De ahí las *Visiones cruzadas* del título de este volumen.

De forma hasta cierto punto arbitraria, el marco cronológico de nuestro trabajo se circunscribe al siglo XVII. Confiamos poder subsanar esta carencia en un futuro no lejano con otro volumen dedicado al siglo XVI. Sin embargo, la nuestra no es una decisión del todo injustificada. Si bien es cierto que la utilización de los recursos culturales para la exaltación del poder contaba con una larga tradición, no lo es menos que fue la cultura del Barroco la primera que elaboró una teoría articulada de la misma.

De modo similar a los virreyes, también los autores de este volumen hemos recorrido un largo trayecto cuyo destino ha sido por momentos mucho más incierto que el suyo. Nuestro punto de partida fue la participación en el proyecto ENBaCH –European Network for the Baroque Cultural Heritage–, financiado por el programa Cultura de la Unión Europea y coordinado por

la profesora Renata Ago de la Università di Roma La Sapienza. El objetivo de dicho proyecto era examinar las múltiples caras del Barroco, considerado el primer movimiento cultural de alcance verdaderamente global.

Durante los cinco años que duró el proyecto, investigadores de ocho universidades de seis países nos dimos cita regularmente en diferentes ciudades europeas, entre ellas, además de la capital italiana, Barcelona, Varsovia, Viena, Kiel y Dresde, con la intención de intercambiar puntos de vista y confrontar los avances de nuestra investigación. Ya en el primero de estos encuentros, celebrado en el marco incomparable de la Biblioteca Casanatense de Roma, quedó definida la contribución de nuestra unidad al objetivo general: nos ocuparíamos del Barroco de la Italia meridional y su relación con la consolidación del sistema político sustentado en la Monarquía de España.

Una de las exigencias de la instancia que financiaba el trabajo era que este incluyera un plan ambicioso de difusión de los resultados. Pensamos que la forma de hacerlo más coherente con nuestro objeto de estudio y nuestro planteamiento teórico sería una exposición que mostrara los frutos del mecenazgo cultural de los virreyes de Nápoles.

Con estas premisas empezamos a trabajar en una doble dirección: se trataba, por un lado, de reunir a un número lo más amplio posible de investigadores que estuvieran trabajando, o lo hubieran hecho recientemente, sobre el tema y, por otro, de empezar a sondear instituciones que pudieran estar interesadas en acoger nuestro programa expositivo. Por las facilidades de comunicación que ofrecía, Madrid se convirtió en el punto de encuentro de un equipo de trabajo que iba creciendo de día en día. Diversas cafeterías en los alrededores de la estación ferroviaria de Atocha, y muy singularmente la del Centro de Arte Reina Sofía, fueron el ágora improvisada de vivos y bulliciosos debates sobre los contenidos de un proyecto que, gracias a la generosidad de los participantes, empezó rápidamente a tomar forma.

Enseguida quedó claro que alcanzar el segundo de los objetivos que nos habíamos propuesto iba a obligarnos a andar por un camino mucho más arduo y laberíntico. Por más que desde diversas instancias se insista en la conveniencia de su acercamiento, la distancia que separa el ámbito de la academia y el de los museos sigue siendo con demasiada frecuencia insalvable. Tras varios contactos infructuosos, un rayo de luz iluminó nuestro horizonte cuando Charo Otegui, entonces directora de la hoy extinta Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) del gobierno de España, decidió apoyar nuestra iniciativa. Casi inmediatamente se sumaron a las conversaciones Pilar Martín-Laborda y Carmen Cabeza Gil-Casares como representantes del departamento de programas culturales de Patrimonio Nacional, la institución que administra los bienes de titularidad pública que proceden del legado de la Corona española. Todos coincidimos en que el Palacio Real de Madrid podría ser un marco adecuado para nuestra exposición. Así pues, establecimos un calendario y comenzamos a trabajar sobre los planos de las salas de exposiciones temporales la posible distribución de las piezas de acuerdo con nuestro hilo argumental. Los ajustes presupuestarios aplicados en el campo de la cultura por el gobierno de España obligaron, sin embargo, a cancelar un proyecto que confiamos en que algún día pueda llegar a ver la luz.

Cuando eso ocurrió, la investigación se encontraba en una fase muy avanzada y, por supuesto, en modo alguno podíamos permitir que el resultado del trabajo generoso y abnegado de tantas personas acabara en el fondo de un cajón. Consideramos la opción de publicar el catálogo de una exposición inexistente. ¿Tenía sentido hacerlo? Alguien sugirió otra posibilidad: presentarlo mediante lo que, de forma un tanto rimbombante, empezamos a designar como una exposición virtual. Ello requirió la reformulación del hilo argumental para adaptarlo al nuevo formato y la reescritura de gran parte de los textos. El resultado fue la página web *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco* www.ub.edu/enbach/, que presentamos el 23 de mayo de 2015 en la Gallerie d'Italia-Palazzo Zevallos Stigliano de Nápoles. Estaba compuesta por un total de 150 fichas redactadas por 36 investigadores de distintos países. La exposición con la que habíamos soñado nunca ha llegado a ver la luz, pero el sitio web *Visiones cruzadas* se ha convertido en punto de encuentro de personas con muy variados intereses sobre las relaciones entre Nápoles y España en la época moderna. Si bien el contenido de este volumen es sustancialmente el mismo, hemos añadido algunas fichas nuevas y, a partir de observaciones que hemos recibido, reelaborado el contenido de otras.

Son muchas las deudas de gratitud que hemos contraído durante una travesía tan larga y tortuosa como ha sido la nuestra. Nuestro primer agradecimiento es para los autores de los textos. Sin su generosidad este barco nunca hubiera llegado a puerto. Todos ellos se han adaptado sin protestar a los requerimientos que les hemos planteado y se han ajustado a unos plazos no siempre fáciles de cumplir. La participación de Diana Carrió-Invernizzi como coordinadora del proyecto resultó determinante en gran parte de su singladura. El aliento de la profesora Renata Ago nunca nos faltó cuando se trató de sortear los escollos que íbamos encontrando. Fue mucho lo que aprendimos del resto de los integrantes del proyecto ENBaCH en los diversos encuentros conjuntos que celebramos. En Nápoles encontramos siempre la acogida de Attilio Antonelli, Giovanni Muto, Renato Ruotolo y Antonio Denunzio.

Deseamos dedicar este trabajo a la memoria de dos compañeros de viaje que nos han dejado prematuramente: la profesora María Jesús Muñoz, de la Universidad Complutense de Madrid, a cuyos comentarios y consejos tanto debemos, y Davide van Vlijmen, que tradujo y corrigió la versión inglesa del trabajo.

I. Mauro, M. Viceconte, J.-L. Palos

Escenario 1.
La experiencia italiana

Pieter van der Aa, Tabula Geographica quae Continet Totam Fere Europam et Proxima Africae In usum Historiae Recentioris *(1710). Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona.*

El viaje a Italia comportó para los virreyes españoles en Nápoles una intensa experiencia cultural. Aunque este no fuera el primer contacto con una tradición cuyas huellas eran perceptibles en tantos lugares de la Península ibérica, lo cierto es que el contacto directo dejó en ellos una impronta profunda. Esta experiencia no se circunscribió al tiempo transcurrido en la ciudad del Vesubio. El mismo viaje significó para muchos de ellos un descubrimiento que les permitió establecer vínculos con lugares de paso que en ocasiones llegaron a ser duraderos. Numerosos testimonios señalan como en las diferentes etapas del trayecto fueron invitados a conocer «le curiosità del luogo», una invitación que incluía no solo edificios públicos y religiosos, sino también el interior de las más suntuosas residencias privadas en las que, en ocasiones, fueron alojados.

El objetivo de este escenario es reconstruir el trayecto de este viaje deteniéndonos en algunas de sus etapas principales. Nos centraremos especialmente en aquellos que se trasladaron desde España. Muchos lo hicieron directamente desde Roma, donde ocupaban el cargo de embajadores ante la Santa Sede cuando recibieron el nombramiento para representar al monarca en la ciudad partenopea.

El traslado del virrey con su séquito y pertrechos desde la corte real hasta Nápoles constituía una operación de notable complejidad. En el momento de recibir el nombramiento habían sido también advertidos de la importancia de representar al soberano con la dignidad que este requería. La cantidad de pertenencias que llevaron consigo generó no pocos problemas logísticos tanto para su transporte como para su seguridad. También causaron una viva impresión en las ciudades por las que pasaron. Bastantes de ellos optaron por llevar consigo solo lo «imprescindible» para el viaje y enviar el resto directamente por mar, habitualmente desde Cartagena.

Cuando el itinerario tenía su origen en la corte real en Madrid, lo más habitual fue cubrir el trayecto por vía marítima embarcándose en alguno de los principales puertos levantinos como Cartagena o Alicante. Aunque cada vez más la puerta de salida era el puerto de Barcelona, adonde bastantes virreyes llegaron haciendo escala previamente en Zaragoza.

Barcelona fue el puerto en el que se embarcaron rumbo a Italia los condes de Lemos (padre e hijo), de Benavente o Monterrey, los duques de Alcalá y Medina de las Torres o el marqués del Carpio, entre otros. También el de llegada desde la península transalpina de Benavente y Monterrey, el conde de Castrillo, Pascual y Pedro Antonio de Aragón o el marqués de los Vélez. Algunos de ellos realizaron estancias muy breves en la Ciudad Condal pero otros, especialmente cuando se trataba del viaje de ida y debían aguardar la llegada de las galeras que habían de transportarles o el momento propicio para zarpar, se demoraron, como Alcalá, Medina de las Torres o Carpio, durante varias semanas. En este caso aprovecharon para desplegar una intensa actividad social que incluía saraos y torneos, además de las visitas a diversos templos y conventos de la ciudad que, especialmente cuando se trataba del viaje de vuelta, fueron objeto de la generosi-

dad de los visitantes, como ocurrió con la casulla y el frontal que los condes de Benavente donaron al convento dominico de Santa Catalina.

Para la mayoría de estos viajeros, el primer contacto con tierras italianas se producía en Génova. Allí les aguardaban días de intensa actividad que en no pocos casos dejaron una huella indeleble. Los nobles de La Superba, muchos de ellos directamente interesados en la gestión financiera de la Monarquía Española, no escatimaron medios al ofrecer su hospitalidad. Giacomo Durazzo alojó al cardenal de Aragón en su villa de Fassolo, donde también se alojó Monterrey. Aunque, sin duda alguna, la impresión más duradera fue alojarse en el palacio del príncipe Doria con su espléndida galería áurea. El impacto de la experiencia genovesa quedaría reflejado en muchas de las decisiones que tomaron posteriormente en la decoración del palacio de Nápoles.

Tanto la duración de la estancia en Génova como el trayecto hasta Roma y Nápoles dependieron de la urgencia impuesta por las circunstancias. Monterrey se detuvo casi tres meses para resolver asuntos relacionados con la guerra de Mantua y Montferrato. Aquellos que tenían más urgencia por llegar a su destino optaron por la vía marítima que los conduciría al puerto de Gaeta, con escalas en Livorno, Porto Ercole en los Presidios y Civitavecchia. Para los que optaron por el viaje terrestre, el itinerario podía incluir etapas en diversas ciudades toscanas como Lucca y Siena (aunque parece que raramente en Florencia). Una etapa frecuente fue sin embargo el impresionante palacio de los Farnesio en Caprarola, que con sus magníficos frescos constituyó sin duda otra de las imágenes que más sólidamente quedaron alojadas en la retina de los virreyes. El conde de Peñaranda se desvió hasta la Santa Casa de Loreto, donde contribuyó a dar esplendor al tesoro de la Virgen con la donación de un impresionante zafiro coronado con diamantes.

El hecho de que algunas importantes ciudades hubieran quedado fuera del trayecto no significó ni mucho menos que hubieran quedado también al margen de la experiencia cultural de los virreyes. De hecho, una vez en Nápoles, los virreyes tejieron una red de intercambios culturales cuyos tentáculos alcanzaron lugares en los que los españoles no tenían dominio directo. La práctica de los regalos diplomáticos, en los que las mujeres de los virreyes tuvieron un protagonismo destacado, les permitió hacerse con importantes obras de arte florentinas o cerámicas de Urbino. Aunque la mirada de muchos de ellos estaba fijada sobre todo en Venecia. Desde la ciudad de la laguna llegó a Nápoles durante los años del virreinato del conde de Oñate una forma de ópera musical que posteriormente sería exportada a la Península ibérica. Sin embargo, el principal atractivo que Venecia ofrecía para virreyes amantes de las artes, como el X almirante de Castilla o el marqués del Carpio, fueron las pinturas. La gran pintura veneciana del siglo XVI se había convertido en uno de los objetos de deseo más ambicionados por los principales coleccionistas europeos, de ahí que los virreyes que se aventuraron a la arriesgada (dado el elevado número de falsificaciones) empresa de adquirir las pocas piezas que circulaban en el mercado necesitaran los servicios de los embajadores españoles en la ciudad.

Los virreyes de Nápoles no actuaron solo como receptores de objetos y lenguajes formales. Este escenario explora también su experiencia compartida con otras ciudades italianas situadas bajo el dominio del rey de España. Tal fue el caso, por ejemplo, de ciudades como Cagliari o Milán. La primera fue la capital de un virreinato considerado habitualmente de segunda o incluso tercera categoría, dada la pobreza del territorio. Hasta la segunda mitad del siglo XVII, no empezó a ser un trampolín para aspirar a dignidades mayores. A pesar de ello, los virreyes trataron de construir algo parecido a una corte, que seguía las tendencias imperantes en otras ciudades españolas en Italia, y que gravitaron principalmente en el palacio real y el santuario de Nostra Signora di Bonaria.

En cuanto a Milán, a pesar de su esplendor cultural, nunca pasó de tener para los españoles la consideración de plaza militar. Ello no impidió que los gobernadores crearan lo que en ocasiones ha sido calificado como una corte indirecta alrededor del palacio ducal.

Muy distinto fue el caso de Palermo; si bien estrictamente no podía ser considerada cabeza del virreinato, una condición que compartía con Mesina, lo cierto es que los virreyes impulsaron un desarrollo urbanístico que le dio aires de gran capital. Las obras de rehabilitación, ampliación y enriquecimiento del viejo palacio normando corrieron en muchos sentidos paralelas a las del palacio real de Nápoles.

I.M., M.V., J.-L.P.

Anton van der Wyngaerde, Vista de Barcelona *(1563),*
Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

Barcelona, ciudad de salida y regreso

La ciudad de Barcelona era un punto muy importante en el viaje de ida y vuelta de los virreyes que se dirigían a Nápoles o a los diversos territorios italianos de la Monarquía Católica. Durante los siglos XVI y XVII, no fueron pocos los nobles que llegaron a la capital catalana para embarcarse en las galeras que debían llevarlos a la ciudad del Vesubio; así mismo, otros tantos también desembarcaron en ella a la vuelta, tras finalizar su cargo. En los diversos dietarios institucionales o personales se registró el paso de estos virreyes que permanecían en la Ciudad Condal cierto tiempo, esperando a que estuvieran listos todos los preparativos de su viaje y a que el estado del mar lo permitiese. Así, la duración de su estancia dependió de estos factores. Hubo estancias breves, como la de los VII condes de Lemos en 1610 (5 días), y otras considerablemente más largas, como fueron las del conde de Benavente en 1602-1603 (23 días), el duque de Alcalá en 1629 (88 días), el duque de Medina de las Torres en 1636 (27 días) o los más de 40 días que estuvo el marqués del Carpio anclado en la playa entre 1674 y 1675.

Los virreyes podían viajar solos o acompañados de su familia. En diciembre de 1602 llegaron a Barcelona los condes de Benavente acompañados de sus hijos, damas y un gran número de sirvientes. En 1610 anclaron en la playa de la ciudad las diez galeras de la escuadra de Nápoles

en las que viajaba el conde de Lemos acompañado de su esposa, hija del duque de Lerma; la condesa de Gelves, casada con un hermano menor del conde, y dos hijos de los condes de Benavente. Finalmente, en 1629, el duque de Alcalá también llegó a la ciudad acompañado de su mujer, hijos e hijas y toda su recámara. En otras ocasiones, las esposas de estos virreyes llegaban solas al puerto barcelonés, donde eran recibidas con grandes honores. El día de Corpus Christi de 1602, desembarcó en Barcelona doña Inés de Castro, condesa de Lemos, viuda del virrey de Nápoles. En junio de 1621 fue la duquesa de Osuna la que llegó, mientras su esposo el duque estaba prisionero en Madrid. En cambio, otras ni siquiera desembarcaron, como la duquesa de Peñaranda en 1659 cuando se dirigía a Nápoles, donde ya se encontraba su esposo, aunque sí recibió la visita en su galera de los representantes de la ciudad. Los *consellers* de Barcelona (máximos representantes del gobierno municipal) no salían a recibir a estos nobles en su camino hacia Nápoles. Pese a ello, acostumbraban a enviar a sus representantes para recibirlos. El hecho de que la condesa de Benavente fuera una dama catalana fue decisivo en el gran recibimiento que dichos condes tuvieron. El propio obispo de la ciudad subió a la galera capitana para dar la bienvenida a los condes, mientras se disparaba la artillería del resto de la flota. Una vez en tierra, el conde subió al coche del virrey de Cataluña, que en ese momento era el arzobispo de Tarragona, don Joan Terés, junto con el propio obispo de Barcelona y el conde de Savallà. Los seguían cinco coches con muchos caballeros catalanes. Tras ellos, la condesa de Benavente, doña Mencía de Zúñiga y Requesens, acompañada de damas de la tierra y otros cinco coches con las damas de la condesa y otras damas catalanas. Además, acompañaban a los condes seis de sus hijos y un gran número de sirvientes, con lo que la comitiva de los nuevos virreyes de Nápoles era numerosa. Otros tuvieron recibimientos más discretos, como los condes de Lemos o los duques de Alcalá.

Durante su estancia en la ciudad, tanto en el viaje de ida como en el de vuelta, los virreyes napolitanos solían alojarse en el palacio del virrey, a invitación suya. Estos fueron los casos de los duques de Osuna en 1582, el del conde de Castrillo, en 1659, a su regreso de Nápoles, o el del marqués de los Vélez en 1683, tras finalizar su mandato. Sin embargo, si tenían propiedades en la ciudad, se alojaban en ellas. Así, la condesa de Benavente se aposentó en su palacio conocido como de la *Comptessa*, en cuya capilla fue recibida con un *Te Deum laudamus.* Algunos lo hicieron en palacios de familiares próximos, como es el caso de los duques de Alcalá, que residieron en el mismo palacio de la condesa de Benavente. Finalmente, otros decidieron instalarse en algún convento de Barcelona, como el duque de Medina de las Torres en 1636, quien se alojó en el convento de Santa Catalina cuando se dirigía a Nápoles para tomar posesión de su cargo de virrey y casarse con la princesa de Stigliano. El duque estaba muy ligado a la orden de los dominicos y por eso el prior del convento le cedió la celda del padre principal de la orden, mientras que su séquito se alojó en la hospedería nueva. El marqués fue recibido con la cruz alta, un tedeum y gran solemnidad. Al día siguiente de su llegada a la ciudad, los virreyes recibían las visitas de los representantes de las instituciones de Cataluña. Los *consellers* no acostumbraban a visitarlos porque no estaban obligados a ello; aun así, en algunos casos sí lo hicieron, como con el conde de Castrillo en 1659, cuando acudieron al palacio del virrey acompañados de sus maceros y demás oficiales del gobierno municipal de Barcelona. En otras ocasiones se limitaban a enviar a otros caballeros de la ciudad para darles la bienvenida en su nombre y ofrecerles la ciudad para lo que necesitasen. Así, tanto los representantes del Consell de Cent como de la Generalitat eran recibidos por el virrey de Nápoles con gran agrado y satisfacción en el palacio donde paraba. Estas visitas protocolarias eran de suma importancia ya que reconocían la calidad del huésped y se caracterizaban por la cordialidad entre ambas partes. Normalmente, al día siguiente de la visita, el virrey de Nápoles enviaba un emisario para comunicar al gobierno municipal o a los diputados de Cataluña su voluntad de visitar la casa consistorial del Consell de Cent o de la Generalitat, para devolver el honor recibido, como hicieron el conde de Castrillo o el marqués de los Vélez a su paso por la ciudad.

Durante su estancia en la ciudad, los virreyes solían visitar sus iglesias y monasterios. Claro está que el templo más visitado era la catedral y concretamente la capilla de Santa Eulalia, patrona y mártir de Barcelona. En junio de 1602 la condesa de Lemos, a su regreso de Nápoles, comunicó a los miembros del capítulo de la catedral que quería asistir a misa en dicha capilla. La condesa fue recibida por ocho canónigos a las puertas del templo y, tras entrar, se dirigió a la ca-

pilla de la santa, donde sus criados habían preparado un estrado de terciopelo negro. Tras la misa, visitó el sepulcro y los restos de san Olegario. Ese mismo año la condesa de Benavente también visitó la capilla de la mártir, que había sido decorada con paños y con toda la luminaria encendida. Además, como la condesa era catalana, visitó las tumbas de sus abuelos y antepasados que estaban enterrados en la catedral. En 1610, los propios condes de Benavente, después de desembarcar en Barcelona tras su mandato, visitaron el convento dominico de Santa Catalina y ofrecieron a san Ramón de Penyafort, al que profesaban gran devoción, una casulla y un frontal traídos de Nápoles. Y es que era habitual que, a su regreso de los territorios italianos, los virreyes ofreciesen regalos a los santos de los templos barceloneses. Además de visitar las iglesias, estos nobles acudían a torneos como el que presenciaron los duques de Osuna en 1586 y saraos como al que asistieron los duques de Alcalá en 1629. Era una manera de distraerse a la espera de buenas condiciones para la navegación.

En fin, Barcelona vio pasar por sus muros a numerosos virreyes de Nápoles, unos dispuestos a embarcarse para tomar posesión de su nuevo cargo, como hizo el duque de Alcalá, acompañado hasta la galera capitana por su sobrino y virrey de Cataluña, el duque de Feria; otros, a su regreso de la ciudad partenopea, desembarcaron en la Ciudad Condal camino de la corte de Madrid, como el conde de Benavente, el conde de Castrillo o el marqués de los Vélez. Queda claro, pues, el papel de Barcelona como destacado enclave de los virreyes napolitanos.

A.C.E.

Bibliografía: Sans i Travé 1994-2008; Schwart i Luna y Carreras i Candi 1892-1975; Molas Ribalta 2003.

Génova, puerto de enlace. El paso de Pascual y Pedro Antonio de Aragón

Al organizar su viaje a Roma en 1661, el cardenal Pascual de Aragón decidió que tanto su familia como su equipaje se trasladaran por mar a través del puerto de Alicante. La cantidad de pertrechos que pensaba llevar consigo, «haviendo procurado llevar lo necesario para el uso y ostentación como se requiere en aquella corte, en donde tanto se aprecian los lucimientos exteriores» (Ruiz Franco de Pedrosa 1677, sin foliar) hacía imposible el traslado por tierra. Él, sin embargo, decidió viajar por tierra pasando por Francia, lo cual era de por sí excepcional. Lo más común entre los españoles era partir del puerto de Cartagena, Alicante o Barcelona para atracar en Génova y de allí dirigirse a Roma.

Durante el trayecto decidió ocultarse bajo un hábito franciscano. En Zaragoza, donde quiso venerar la imagen de la Virgen del Pilar, se hizo pasar por el abad de Cardona. Allí, en el convento de las carmelitas descalzas, recogió los huesos de su madre y los llevó al monasterio de Poblet, respetando el deseo de Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa de reunirse con su marido, el duque de Cardona y Segorbe Enrique de Aragón, en el panteón familiar. Pasó por Girona para venerar las reliquias de san Narciso en la iglesia de San Félix, y como arcediano mayor de su catedral, fue invitado a comer por el cabildo. Siguió el camino por Medinyà, Perpiñán, Salses, Narbona, Montpellier, Nimes y Aviñón.

El arzobispo en Aviñón, fray Domingo de Marinis, hermano del general de los dominicos, le dio la bienvenida a la ciudad. Luego se dirigió a Apt, Aix y Saint Maximin, donde veneró las reliquias de santa Magdalena en el convento de los dominicos. Prosiguió por Cannes hasta llegar a Mónaco en barco, donde, disfrazado de criado y de incógnito, quiso comprobar que el príncipe de Mónaco estaba respetando el punto del Tratado de los Pirineos que establecía la sujeción de su fortaleza a la Corona española. Al llegar a Génova recibió la noticia de que su barco había sido atacado por corsarios y se había hundido.

En Génova, Pascual se alojó en San Pier d'Arena, un puerto al norte de la ciudad, como hacían otros españoles invitados por algún noble genovés en su villa de recreo. Giacomo Durazzo invitó al cardenal a detenerse en Génova y le hospedó en su villa de Fassolo, cerca del palacio del príncipe Doria. Desde Génova, Pascual pasó a tierras del gran duque, donde se le agasajó con

Giovan Battista Perolli, Vista de Génova *(1579-1580),*
Viso del Marqués, Palacio del Marqués de Santa Cruz.

regalos en cada posada en la que se detenía. Cuando llegó al estado de la Iglesia, decidió parar en Caprarola, población del duque de Parma, para preparar desde allí su entrada en Roma. Alquiló una villa cercana a la Villa Farnese, donde recibió las visitas de Mario y Agostino Chigi. De allí se dispuso a entrar en Roma.

Un año después, Pedro Antonio de Aragón inició su viaje a Italia pasando, como Pascual, por Poblet y llevando los huesos de su hermano Antonio (desde Loeches). Desde Poblet se dirigió a Barcelona, donde visitó al virrey Francisco de Orozco, marqués de Mortara, quien debió de explicarle sus planes de construir un nuevo palacio virreinal.

Le esperaban las galeras en Alicante para zarpar hacia Génova, donde llegaría en septiembre de 1662. Desembarcó en Savona y allí le recibió un caballero en nombre del dux de Génova, Antoniotto Invrea. En Génova se hospedó en el palacio del príncipe Doria, residencia de los embajadores españoles de paso por la ciudad desde que Carlos V la ocupara en 1533. Los embajadores españoles solían realizar algunas visitas obligadas a personajes ilustres de la ciudad y aprovechaban para ver las curiosidades que esta les ofrecía, como indican los *avvisi*. De allí, los españoles solían dirigirse al puerto de Civitavecchia o al de Gaeta, antes de entrar en Roma.

Pedro Antonio se embarcó rumbo a Gaeta, primer puerto del Reino de Nápoles y cercano al estado de la Iglesia. Felipe IV ordenó la suspensión de su entrada en Roma y quedó recluido en Gaeta un año y medio, hasta la firma del Tratado de Pisa en 1664, momento en que reemprendió su marcha hacia Roma, pasando por Terracina, Priverno, Cisterna y Genazzano (en algunas ocasiones desde Cisterna el embajador español pasaba a Velletri y a Marino), y de allí pasó a Frascati para entrar finalmente en Roma, de incógnito.

D.C.I.

Bibliografía: Carrió-Invernizzi 2008a.

Claudio de Lorena, Paisaje con el embarco en Ostia de Santa Paula Romana *(1639-1640), Madrid, Museo Nacional del Prado.*

Esta vista de puerto (en la que se distingue una galera al fondo) formaba parte del grupo de paisajes que el marqués de Castel Rodrigo y el conde de Monterrey enviaron desde Italia para la decoración de las salas del palacio del Buen Retiro.

Civitavecchia, puerto de Roma. Los viajes del conde de Monterrey

Dos fueron los viajes a Roma realizados por Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey. El primero, entre 1621 y 1622, estuvo motivado por la embajada de obediencia al pontífice Gregorio XV que Felipe IV le encargó al comienzo de su reinado. El segundo, en 1628, para desempeñar el cargo de embajador extraordinario de Felipe IV ante el papa Urbano VIII. Este último se prolongó durante casi diez años ya que, en 1631, tras la embajada en Roma, Monterrey pasó a Nápoles para ejercer el cargo de virrey hasta noviembre de 1637.

Tras un largo viaje que había comenzado el 4 de noviembre de 1521, y que había transcurrido a través de Zaragoza, Barcelona y Génova, Monterrey llegó por primera vez a Civitavecchia el 10 de marzo de 1622 al frente de un convoy de ocho galeras. El puerto de Civitavecchia se había convertido en una parada obligada para los embajadores españoles en Roma en la Edad Moderna, pues su proximidad a la capital lo convertía en el lugar más apropiado para desembarcar el abultado equipaje con el que viajaban tanto ellos como su comitiva. La comitiva apenas se detuvo aquí, pues el conde partió a toda prisa hacia Roma donde finalmente entró el 11 de marzo de 1622, justo a tiempo para asistir a unas de las canonizaciones más espectaculares del siglo XVII. Nada menos que san Francisco Javier, san Ignacio de Loyola, santa Teresa de Jesús, san Isidro Labrador y san Felipe Neri fueron elevados a los altares el 12 de marzo. El conde permaneció dos meses en la ciudad alojado en el Palazzo Colonna, en el que vivía el duque de Alburquerque, embajador de Felipe IV ante la Santa Sede.

El sábado 4 de junio Monterrey inició su periplo de vuelta a Madrid, una vez finalizada con éxito su embajada. En su viaje de vuelta el conde prefirió ir por tierra desde Roma hasta Génova. Pasó por Bracciano, Caprarola (lugar de paso casi obligado para los embajadores y virreyes españoles en Italia, donde sin duda tuvo ocasión de admirar el Palazzo Farnese), Siena, Florencia, Pisa y Lucca. Llegó a Génova el 4 de julio y desde allí realizó un rápido viaje a Milán, embarcando en Génova con destino a Barcelona el 1 de agosto. El 16 de este mes estaban ya en la Ciudad Condal, desde donde apenas sin detenerse regresaron a Madrid, deshaciendo el camino realizado en el viaje de ida. La entrada de Monterrey en Madrid se produjo el 5 de septiembre de 1622.

En 1628 Monterrey hubo de partir de nuevo hacia Italia, esta vez como embajador extraordinario de Felipe IV ante Urbano VIII. Los condes y la excelsa comitiva que los acompañaba salieron de Madrid el 30 de julio de 1628 y se dirigieron hacia Barcelona, pasando por Alcalá, Guadalajara, Torremocha del Campo, Tortuera, Daroca y Zaragoza, mientras que gran parte de su equipaje se llevó hasta Alicante para embarcar allí hacia Italia. Llegaron a la Ciudad Condal a finales de agosto y permanecieron en ella algunos días, embarcándose el 7 de septiembre en ocho galeras con dirección a Génova. El día 9 llegaron a Rosas, desde donde continuaron su viaje hacia Génova por la costa francesa, y se detuvieron algunos días en Mónaco. Llegaron a la República el 16 de septiembre. En esta ocasión los condes se alojaron en el Palazzo Fassolo, la residencia de los Doria. Desde Génova, Monterrey se ocupó de asuntos relacionados con la guerra

de sucesión de Mantua y de Montferrato, por lo que su estancia se prolongó casi tres meses. Los condes partieron hacia Roma el 10 de diciembre y llegaron a la Ciudad Eterna el 14 de enero tras un viaje de 36 días. El itinerario habitual del viaje de los embajadores españoles que iban a Roma era, por mar, de Génova a Livorno, y de aquí a Porto Ercole, desde donde tras un breve viaje de siete u ocho horas llegaban a Civitavecchia. Sin embargo, don Manuel y su comitiva no siguieron ese itinerario, sino que viajaron por tierra desde Génova hasta Roma. El 16 de diciembre estaban en La Spezia, el 22 en Massa, el 27 en Lucca y en torno al 10 de enero en Staggia, camino de Siena. Desde aquí partieron hacia Caprarola, donde permanecieron cinco días para después continuar su viaje sin apenas detenerse hasta Roma. Mientras tanto su recámara, es decir, su equipaje, habría sido probablemente enviada por mar desde Génova hasta Civitavecchia y desde aquí a Roma a cargo de alguno de sus servidores. Los condes entraron en Roma a mediados de enero de 1629.

Finalizada su misión en Roma, en mayo de 1631 el conde partió por tierra hacia Nápoles, donde tomó posesión, en un principio *ad interim*, del cargo de virrey. Su gobierno se extendió hasta noviembre de 1637, fecha en que inició el viaje de regreso a Madrid. Desde Nápoles los condes fueron por tierra hasta Roma y desde aquí hacia Civitavecchia, pero el mal tiempo impidió que embarcaran en este puerto y los obligó a ir por tierra hasta Florencia para después embarcar en Livorno hacia Génova. Desde Génova partieron hacia Barcelona, y de allí a Madrid, donde llegaron en agosto de 1638. La recámara de los condes siguió un camino diferente, pues desembarcó en el puerto de Cartagena.

A.R.A.

Bibliografía: Rivas Albaladejo 2010.

Los Presidios de Toscana y la defensa de la costa del Tirreno

Los Presidios de Toscana nacen con la separación de una serie de pequeños puntos costeros del territorio comprendido dentro de la hegemonía de la República de Siena, a finales del siglo xvi, como consecuencia de la presión ejercida por la Monarquía Hispánica en dicho territorio. Junto a esta zona se encontraba, además, un pequeño espacio de dominio tradicional de la República de Pisa, constituido como territorio independiente durante el siglo xiv, y conocido como la Signoria degli Appiano di Piombino. Este territorio defendía su autonomía gracias al apoyo español, con lo que pasaba a estar bajo la misma órbita de influencia que los referidos Presidios. En el siglo xvi, durante las luchas entre España y los turcos y berberiscos, Talamone, Porto Ercole y Orbitello se convirtieron en el objetivo estratégico de aquellos por ser cabeza de puente para defender y avanzar en sus posiciones. Barbarroja saqueó la isla de Elba e intentó fortificarse en Talamone y Porto Ercole. Más tarde, durante la llamada «guerra de Siena», será Francia la potencia que tratará de arrebatar el control de esta zona al monarca español. Ante esta conflictividad territorial, Felipe II decide asumir el protectorado español sobre el estado de Piombino con el Tratado de Londres de 1557, y así mismo crear los Estados de los Presidios con un tratado paralelo con Cosme I de Medicis, quien cede el territorio, desde entonces separado del estado de Siena. Porto Longone, la fortaleza que se constituirá como cabeza principal de los Presidios, se construirá en este contexto de rivalidades algo más tarde, a comienzos del siglo xvii, a consecuencia de la alarma que suscitó en España la política de acercamiento y amistad entre Fernando I y Enrique IV de Francia. A partir de entonces los Presidios, con Piombino y la isla de Elba, quedaron jurisdiccionalmente bajo el dominio español hasta finales del siglo xviii, con una función primordial y casi única de sedes de guarnición. Este carácter militar justificó la atención especial que se ofreció a las reformas emprendidas en cada uno de los Presidios toscanos a lo largo de la Edad Moderna, alcanzando estas fortificaciones un nivel técnico de la máxima calidad en la época y en cuyos procesos de remodelación participaron los mejores especialistas y arquitectos del momento, llegados de todos los puntos de Europa. A lo largo de los diferentes periodos de su historia sufrieron diversos asedios de mayor o menor gravedad,

uno de los cuales defendió con gran éxito el virrey conde de Oñate (campaña de recuperación de Puertolongón y Piombino, 1649-1650).

A.M.P.

Bibliografía: Demaria 1898; Minguito Palomares 2011.

La Santa Casa de Loreto y la devoción de los virreyes

Uno de los santuarios italianos que atrajeron a un mayor número de peregrinos durante la Edad Moderna fue el de la Santa Casa de Loreto. Desde el siglo xiii se veneraba en él, según la tradición lauretana, la casa de Nazaret en la que vivió la Virgen María con Jesús y san José. Ante el peligro inminente que sus venerables restos corrían en Tierra Santa por la presencia mameluca, los mismos ángeles habrían transportado la vivienda hasta la localidad de Tarseto (Dalmacia) en 1291. Tres años más tarde, el 10 de diciembre de 1294, la Santa Casa fue nuevamente trasladada por los ángeles a la ribera opuesta del Adriático, en Italia. El lugar de su nuevo emplazamiento fue un bosque de laureles, y de ahí el nombre de Loreto, derivado del latino *lauretum*. Pero ante los ataques de ciertos malhechores contra los primeros peregrinos que allí acudieron, los ángeles volvieron a actuar ocho meses más tarde, por tercera vez, llevando la Santa Casa a una cercana colina propiedad de los condes Stefano y Simone Raineldi, quienes de inmediato comenzaron a disputarse su propiedad. Ello causó un cuarto y definitivo traslado del hogar de María hasta la cima de un monte próximo, contiguo al camino que conducía a Recanati, emplazamiento en el que con posterioridad se levantó el santuario de Loreto.

Entre los peregrinos que desde los albores de la Edad Moderna acudieron a Loreto abundaron los de origen español. En conjunto, estos compusieron un colectivo heterogéneo formado tanto por gentes sencillas como por nobles y personalidades de la jerarquía de la Iglesia. Entre estos dos últimos grupos se hizo habitual la costumbre de entregar como donativo a la Virgen alguna joya o pieza de orfebrería, costumbre que con el paso del tiempo dio lugar a la formación de un imponente tesoro. Por desgracia, las convulsiones ocasionadas por la invasión napoleónica causaron su dispersión. Pero, afortunadamente, se han conservado al menos los libros de registro en los que eran anotadas las donaciones. Por ello, es posible conocer el particular vínculo que algunos virreyes de Nápoles establecieron con el santuario a lo largo del siglo xvii.

Así, consta que en julio de 1638 se hizo donación al tesoro de Loreto en nombre del III duque de Alcalá –que había fallecido el 29 de marzo de 1637– de un arca octogonal de plata y cristal destinada a custodiar las escudillas de barro allí conservadas, que según la tradición habían sido usadas por la Sagrada Familia. También el III conde de Peñaranda, a su

Interior de la Santa Casa de Nazaret, Loreto, santuario de la Santa Casa.

Sobre el altar está la imagen de la Virgen de Loreto, objeto de veneración por diferentes virreyes.

paso por el santuario camino de Nápoles, en 1658, para hacerse cargo del virreinato, hizo entrega de una importante joya: un gran zafiro coronado por casi cien diamantes, entre grandes y pequeños, montados en oro. El deseo del conde era que la joya pendiese del manto de la Virgen en cuatro de las principales festividades marianas, la Concepción, la Natividad, la Encarnación y la Asunción. Años más tarde, en 1671, Pedro Antonio de Aragón hizo entrega, a través del padre Franco Maria Maggi, su teólogo y confesor en el Reino de Nápoles, de una esfera de piedra que en su parte superior se mutaba en un cuerpo piramidal en el que estaban incrustadas ciento veintiocho esmeraldas.

Consta también que en alguna ocasión los virreyes hicieron donaciones al santuario por voluntad del rey. Así ocurrió en 1658, cuando el mayordomo del conde de Castrillo presentó a la Virgen Lauretana de parte de Felipe IV un toisón con una cadena de oro esmaltada en blanco y rojo, compuesta de treinta y dos piezas ornadas por buen número de diamantes, perlas y rubíes. Puede así verificarse cómo con cierta frecuencia los virreyes de Nápoles atendieron a la singular devoción de la Santa Casa de Loreto, como ocurrió en el caso del convento de carmelitas descalzas de Peñaranda de Bracamonte.

D.G.C.

Bibliografía: García Cueto 2012.

Florencia y Urbino: intercambio de regalos diplomáticos con Nápoles

Entre los recursos diplomáticos utilizados habitualmente por los príncipes italianos con la corte de Nápoles se encontró la práctica del regalo de Estado, siguiendo la costumbre usada para la familia real y los miembros de la corte española. Gracias a recientes investigaciones de archivo, que abarcan un periodo cronológico limitado a los últimos años del *Cinquecento* y los primeros decenios del *Seicento*, se ha podido reconstruir la intensa actividad que se produjo en este sentido, sobre todo por parte de los representantes diplomáticos de las cortes de Florencia y de Urbino, a través de sus embajadores en Nápoles. La iniciativa del regalo no siempre era espontánea, sino que en algunas ocasiones respondía a la solicitud precisa y detallada de los propios virreyes o de sus respectivas consortes.

Entre los regalos más prestigiosos enviados por los Medicis al virreinato se encuentran algunos cuadros de Alessandro Allori y un crucifijo esculpido por Giambologna, donados res-

Federico Barocci, Natividad *(c. 1595), Madrid, Museo Nacional del Prado.*

El cuadro fue enviado por Francesco Maria II Della Rovere, duque de Urbino, a la reina de España Margarita de Austria, esposa de Felipe II. En 1610 otro cuadro de Barocci que representaba una *Natividad*, probablemente muy similar al del Prado, llegaba a Nápoles como regalo siempre del duque de Urbino al virrey gobernante, en aquel momento el conde duque de Benavente. El episodio testimonia que se dieron comportamientos similares entre los príncipes italianos tanto hacia la corte de Madrid como hacia aquella de Nápoles con respecto a la práctica del «regalo de Estado».

pectivamente en 1593 y 1601 a dos virreinas de Nápoles, la condesa de Miranda y la VI condesa de Lemos. Junto a los objetos de mayor valor se enviaban regularmente regalos más comunes como telas, alimentos (sobre todo quesos, como los típicos *marzolini*), cristales o vidrios, además de los ungüentos y medicamentos preparados en la Fonderia Medicea, con los que también fueron obsequiados algunos de los más ilustres aristócratas locales.

Desde Urbino, por el contrario, los duques Della Rovere gustaban más de enviar ricas vajillas de la apreciada cerámica que se producía en sus manufacturas locales. Este tipo de regalo llegó de nuevo en 1593 y 1599 para las condesas de Miranda y Lemos. Otra virreina, la condesa de Benavente, recibió en 1610 un regalo todavía más original y deseado, un cuadro de Federico Barocci que representaba una *Natividad* (probablemente muy similar a la que hoy se conserva en el Museo del Prado), acompañado de un reloj y de las consabidas cerámicas.

Hay que decir, además, que se dieron intercambios de exquisitos regalos también al margen de las visitas oficiales realizadas al virreinato. Tal es el caso de la estancia en Nápoles del duque de Parma Ranuccio Farnese en 1601, del duque de Mantua Vincenzo Gonzaga en 1603, de Emanuele Filiberto di Savoia, hijo del duque Carlo Emanuele y de la infanta Catalina Micaela, en 1611 y 1614.

A.E.D.

Bibliografía: Goldberg 1996; Aguiló Alonso 2008; Denunzio 2010b; Pérez de Tudela 2010; Denunzio 2013.

Venecia y las colecciones virreinales

En el siglo xvii todos querían coleccionar pintura en Venecia, y a pesar de que ya no era el centro artístico floreciente que había sido durante el siglo anterior, la ciudad seguía siendo un referente para el coleccionismo de pintura. La desaparición de los grandes maestros del *Cinquecento* veneciano hacía que cada vez fuera más difícil encontrar originales suyos a la venta, puesto que quienes contaban con algún ejemplar difícilmente se desharían de él si no era a un elevado precio. Sin embargo, la demanda de pintura de esta escuela aumentaba y el neovenecianismo invadía tanto el panorama artístico como el del coleccionismo. Ante esta creciente demanda de pintura, los artistas de la Laguna, la mayoría de las veces formados en la estela de los grandes, no harían sino dedicarse a la copia, cuando no a la falsificación de obras. Los límites entre la copia y la falsificación son difíciles de definir, puesto que muchas veces estos artistas actuaban como peritos de arte

Giacomo Tintoretto, Susana y los viejos *(c. 1557), Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Esta pintura procedía de la colección del maestro de capilla Giovanni Battista Roeta (c. 1595-1668), la cual, a su muerte, pondría a la venta su sobrino. En noviembre de 1677, el secretario del embajador español en Venecia, Antonio Saurer, la ofreció al marqués del Carpio por un elevado precio y con la condición de que comprara todas las pinturas en un solo lote. A la espera de que Saurer rebajara la cantidad, finalmente, otro de los grandes coleccionistas que deambulaban por los canales de la Laguna, el conde Listio, se la arrebató.

y acababan vendiendo como originales, a los incautos agentes de los coleccionistas, pinturas recién salidas de sus propios pinceles.

En el caso de España, el prestigio asociado a la pintura veneciana desde tiempos de los primeros Habsburgo hizo que los agentes de coleccionistas españoles frecuentaran los canales de la Laguna en el siglo XVII, una de las épocas en las que más pintura veneciana ingresó en España. Los ejemplos más claros los tenemos en las compras realizadas durante los años setenta y ochenta del siglo XVII por el VII marqués del Carpio y por el X almirante de Castilla en Venecia. Ambos se sirvieron del embajador español en Venecia, don Antonio José de Mendoza y Caamaño, marqués de Villargarcía, y de sus secretarios Antonio Saurer y Vicente Colens.

L.F.

Bibliografía: Checa Cremades 2004; Frutos 2004a; Frutos 2011.

Otros destinos virreinales: Cagliari

En 1326 las tropas de la Corona de Aragón, guiadas por el futuro rey Alfonso IV, arrebataron a los pisanos la ciudad de Cagliari. Comenzó entonces un largo periodo de gobierno español en Cerdeña, que concluiría casi cuatro siglos más tarde, cuando en 1718, mediante el Tratado de Londres, la isla pasó a manos de los duques de Saboya.

Durante este periodo, Cagliari consolidó su papel como capital y ciudad más importante de Cerdeña, tanto por su número de habitantes como por su preponderancia política, al ser residencia de los virreyes y los principales representantes de la aristocracia sarda.

El virrey era elegido por un periodo de tres años, y si en el siglo XVI pertenecía a la nobleza catalana, a lo largo del XVII se afianzó la costumbre de nombrar también para el Reino de Cerdeña a representantes de la aristocracia castellana, considerando el virreinato sardo entre las sedes de partida de la carrera político-diplomática habitual. Cagliari, de hecho, era la capital de un reino estratégicamente situado en el centro del Mediterráneo occidental, aunque caracterizado por su extrema pobreza y las epidemias de malaria que sufría de forma cíclica. Ser nombrado virrey de Cerdeña servía de trampolín hacia cargos de mayor prestigio, como lo eran la embajada en la Santa Sede, el gobierno de los Países Bajos, el virreinato de Sicilia y, sobre todo, el de Nápoles.

Tal es el caso por ejemplo de Luigi Guglielmo de Moncada (1644-1649), el cardenal Teodoro Trivulzio (1649-1651), el marqués de Castel Rodrigo (1657-1662) y el marqués de los Vélez (virrey de Cerdeña entre 1673 y 1675 y que inmediatamente después fue nombrado virrey de Nápoles). Otro ejemplo significativo es el de su sucesor, Francisco de Benavides, conde de Santisteban, que desde el virreinato de Cerdeña (1675-1678) pasó a ocupar el de Sicilia (1678-1687) y que culminará su *cursus honorum* con el cargo de virrey de Nápoles (1687-1696).

Desde el punto de vista topográfico, la Cagliari española presenta el aspecto de una ciudad dividida en cuatro cuarteles o barrios, cada uno de los cuales tenía una función social determinada: la zona de Castello, ubicada sobre la colina central, acogía las sedes de las principales instituciones de gobierno, como los palacios real y episcopal o el del gobierno ciudadano; Gliapola, centro de la actividad portuaria, alojaba a las clases populares; Stampace era la zona de la actividad artesanal y, finalmente, Villanova era un área fundamentalmente rural. Esta división, configurada ya en el siglo XIII, era una herencia de la Cagliari pisana que los españoles mantuvieron sustancialmente inalterada. Tampoco la población registró variaciones importantes, oscilando entre los quince mil y los veinte mil habitantes entre comienzos del siglo XIV y finales del XVIII (Principe 1988).

El centro de la vida política de Cagliari estaba representado por su palacio real, residencia que fue de todos los virreyes españoles. Durante su estancia en Cerdeña, muchos de los representantes de la corona acometieron reformas para modernizarlo y adaptarlo a las exigencias de la corte. La más significativa fue sin duda la realizada durante el virreinato del duque de Montalto (1644-1649), que ordenó una reestructuración total de sus espacios encargando, entre otras cosas, la construcción de una galería de retratos de los virreyes que le habían precedido (Manconi y Pillai 2000). Por desgracia, el aspecto que presentaba el edificio en época española se ha perdido casi en su totalidad, debido a los trabajos de restauración realizados durante el dominio de los

Joan Blaeu, Calaris*, en J. Blaeu,* Theatrum civitatum et admirandorum Italiae*, Ámsterdam, 1663.*

Esta vista de la ciudad de Cagliari se incluye en el *Theatrum civitatum et admirandorum Italiae*, editado en Ámsterdam en 1663. El mapa se inspira en el original realizado por Sigismondo Arquer para la obra *Cosmographia Universalis* de Sebastian Munster, publicada en Basilea en 1550. La de Arquer es la primera representación cartográfica conocida de Cagliari. Gracias a su gran precisión topográfica esta imagen gozará de gran fama y durante más de dos siglos servirá de modelo para el resto de los mapas que se realicen de la ciudad. Esta versión de Blaeu introduce algunas variaciones. Así, por ejemplo, los nombres de los barrios aparecen latinizados y el aspecto de la ciudad se nos muestra mucho más esquemático, lo que nos lleva a suponer que su autor nunca visitó Cagliari.

Saboya. La fachada actual, el arco de entrada, el atrio y la escalera principal fueron realizados en el siglo XVIII, mientras que la planta noble se transformó completamente entre 1799 y 1815, durante la ocupación napoleónica de Turín, cuando la familia real de Saboya se refugió en Cerdeña estableciendo su corte en el palacio de Cagliari. Nuevas obras se realizaron también a partir de 1885, cuando el edificio se convirtió en la sede de la Provincia di Cagliari.

Durante el periodo español no se realizaron en Cagliari actuaciones urbanísticas de relevancia. La ciudad disponía de una administración propia presidida por cinco *consellers* elegidos cada año, que actuaban con total independencia de los ministros reales. A pesar de ello, entre los siglos XVI y XVII los virreyes promovieron, por indicación directa de la corona, importantes obras de remodelación de la antigua muralla medieval, que se fortificó y adaptó a las nuevas exigencias de defensa planteadas por las armas de fuego. Los trabajos más importantes se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XVI bajo la dirección de Rocco Cappellino y de los hermanos Jacopo y Giorgio Palearo. Estos ingenieros militares proyectaron una serie de bastiones y baluartes para fortificar las zonas de Castello y de Gliapola, con el objetivo de proteger el centro político, administrativo y comercial de la ciudad.

Aparte de los cuatro barrios principales en la ciudad, hay que recordar la existencia de una serie de importantes edificios extramuros, sobre todo iglesias y conventos. Merece ser destacado en particular el santuario mercedario de Nostra Signora di Bonaria, fundado por Alfonso IV de Aragón sobre una de las colinas de la periferia al este de la ciudad. Este complejo se convertiría pronto en el santuario mariano más importante de Cerdeña. Su importancia en época española quedaba de manifiesto por el hecho de que este fuera el lugar donde los nuevos arzobispos de Cagliari pasaban la noche antes de hacer su entrada solemne en la ciudad. Otro lugar importante es el convento de Nostra Signora del Carmine, situado extramuros de Stampace y a poca distancia de la ciudad. La fiesta del Carmen fue uno de los acontecimientos más importantes de la vida ciudadana en época española. En 1668 el virrey Manuel de los Cobos, marqués de Camarassa, sería traicionado y asesinado cuando regresaba al palacio real tras acudir a esta fiesta del Carmen, en un momento de gran tensión política entre la aristocracia sarda y la Corona española.

S.C.

Bibliografía: Arquer 1550; Principe 1988; Anatra 1992; Casu, Dessí y Turtas 1992; Sari y Segni Pulvirenti 1994; Anatra 2000; Manconi y Pillai 2000.

Milán, una corte «indirecta»

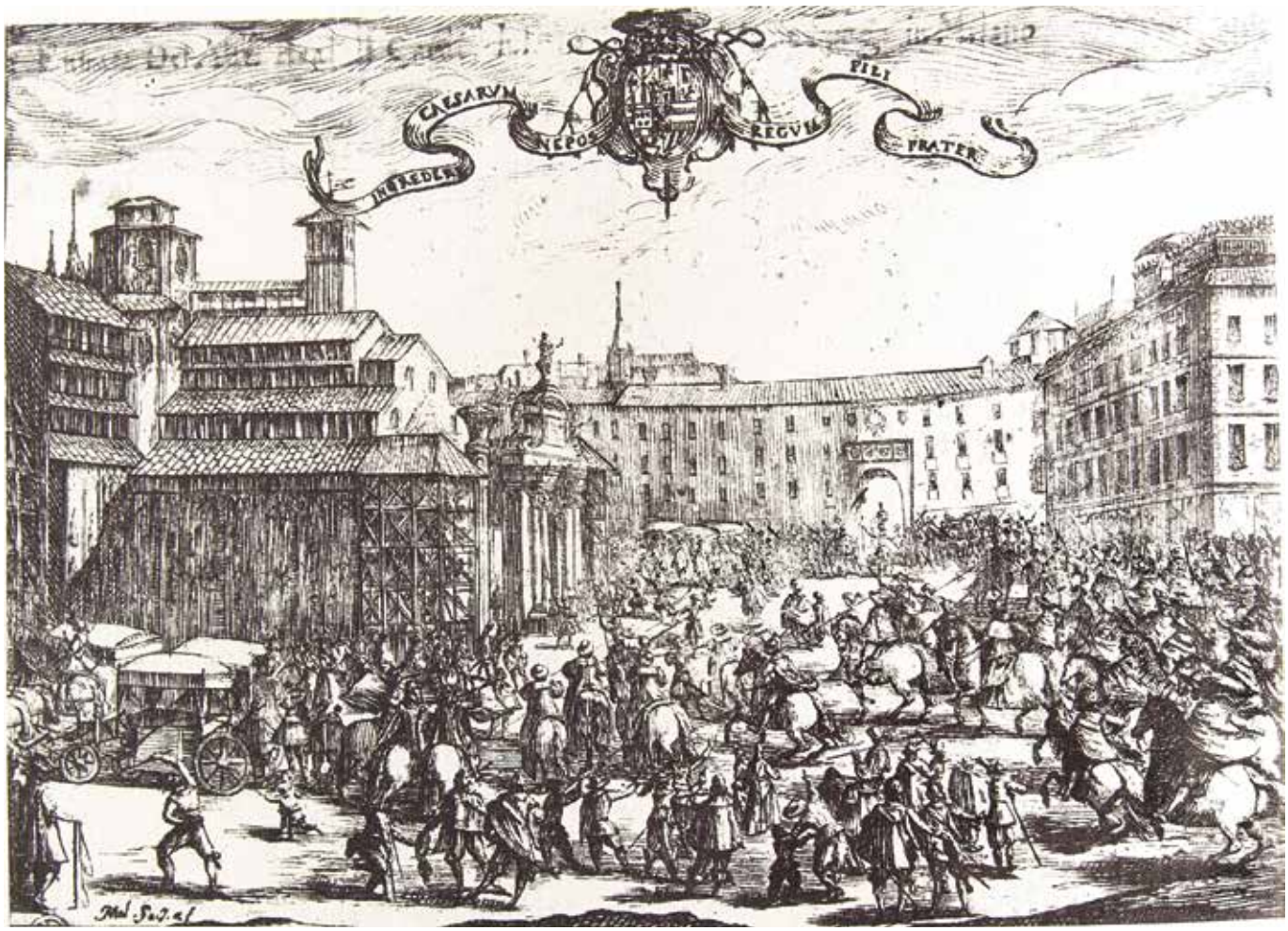
Durante los años de la dominación española en Lombardía (1535-1706), Milán fue sede de una corte que se ha venido a llamar «indirecta», es decir, que no contaba con la presencia de un príncipe/soberano/virrey, sino de un representante suyo (Cremonini 2012, p. 8). En calidad de agente del rey de España, el gobernador permanecía en el cargo durante tres años y asumía competencias políticas y militares. Casi siempre se trataba de un miembro de la gran nobleza española con una sólida formación militar.

Si bien compartía con Nápoles su ubicación periférica respecto a Madrid, a diferencia de esta última Milán no era la capital de un virreinato. Por ello, a pesar de que Lombardía se consideraba por su posición estratégica «el corazón de la Monarquía», el cargo de gobernador en Milán no resultaba especialmente apetecible y fue considerado con frecuencia un trampolín para lanzar a los designados a metas más altas. Este fue, por ejemplo, el caso de Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, gobernador de Milán entre 1555 y 1556 y, a continuación, virrey de Nápoles entre 1556 y 1558.

Para los milaneses la presencia del gobernador facilitó el contacto con la realidad internacional. Igualmente, los miembros más destacados de la nobleza milanesa tuvieron oportunidad de consolidar su posición en el marco internacional. Coincidiendo con los últimos años de dominio español en Lombardía, el conde milanés Carlo Borromeo Arese fue así virrey austriaco de Nápoles entre 1710 y 1713.

El real palacio ducal, ubicado en el corazón de la ciudad junto al Duomo y el arzobispado, fue la sede del gobernador y de los principales oficios y magistraturas. Si bien no siempre fue utilizado por los gobernadores como residencia privada, fue el lugar que representa por excelencia el ejercicio del poder. El edificio fue objeto de reformas constantes por parte de sucesivos gobernadores. Un elemento de continuidad en este espacio cambiante fue la figura del maestro de ceremonias, activo en Milán durante todo el Antiguo Régimen. Su principal función era la de ayudar al gobernador a regular, desde el punto de vista formal, las relaciones políticas de la corona con la realidad civil y religiosa local. El ceremonial de corte no estaba restringido al espacio del palacio, sino que se extendía a todos los actos que tenían lugar en la ciudad en los que participaba el gobernador. La corte podía moverse, disgregarse y recomponerse con ocasión, por ejemplo, de las visitas del gobernador a los representantes de otros poderes en el territorio, de sus entradas en la ciudad, o de las estancias de miembros de la familia real.

Durante la época española, la teatralidad actuó en Milán como un «potente aglutinador de diversos sistemas de representación» (Cascetta 1995, p. 6), haciéndose visible en los diversos rituales civiles y religiosos. Algunos de los acontecimientos más extraordinarios, presentados con gran efectividad visual y una potente carga simbólica, fueron las nupcias de los soberanos, los na-



Melchiorre Gherardini, Entrada del cardenal infante Fernando de España en Milán *(1633), Milán, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli.*

La llegada del cardenal infante Fernando, designado para ejercer las funciones de gobernador, fue un hecho crucial para Milán en un momento tenso en el plano diplomático. El grabado representa la plaza del Duomo, lugar que concentraba la mayor carga de representación simbólica en el recorrido de la entrada. Las arquitecturas efímeras, incluida la fachada portátil del Duomo que puede verse en el grabado, fueron diseñadas por Francesco Maria Richino. El resto de las arquitecturas efímeras se encontraban en la puerta Ticinese y junto al puente sobre el Naviglio, a lo largo del recorrido tradicionalmente reservado a las entradas de los arzobispos.

cimientos de los herederos reales, las pompas fúnebres o las entradas de los arzobispos o la recepción triunfal de miembros de la familia real. También la figura del gobernador se convirtió en uno de los ejes en torno al cual giraba la vida festiva en Milán. La entrada de un nuevo gobernador o, incluso, eventualmente sus nupcias o sus exequias fueron motivo de suntuosas ceremonias centradas en la representación del poder. Puede recordarse por ejemplo la entrada en Milán del cardenal infante don Fernando en 1633, que puso al gobernador en una situación incómoda mientras permaneció en la ciudad antes de trasladarse a su destino en los Países Bajos.

El teatro tuvo una presencia importante en las celebraciones festivas y los gobernadores le dedicaron mucha atención, llegando con frecuencia a tener problemas de jurisdicción con el arzobispo de Milán. Por deseo del gobernador Juan Fernández de Velasco, por ejemplo, en 1598 y con motivo del paso por la ciudad de la reina Margarita de Austria se acomodó para representaciones teatrales en palacio el Salón Margarita, considerado el primer teatro estable en la ciudad.

Pedro Enríquez de Acevedo mantuvo unas relaciones especialmente estrechas con la compañía de cómicos Fedeli. A uno de los gobernadores allí destinados, probablemente el duque de Feria, Gómez Suárez de Figueroa, es a quien el jardinero Dionisio Minaggio dedicó en 1618 el conocido códice realizado a pluma que toma, entre otros protagonistas, a los actores de la Commedia dell'Arte. En Milán, en la época de consolidación de la ópera no faltaron espectáculos de este tipo en las fiestas celebradas en honor de los gobernadores. Recuérdese por ejemplo *Il trionfo d'Augusto in Egitto*, representada en 1672 para celebrar las nupcias del gobernador Gaspar Téllez-Girón, duque de Osuna.

F.B.

Bibliografía: Cascetta 1995; Daolmi 1998; Álvarez-Ossorio Alvariño 2001; Signorotto 2002; Zanlonghi 2002; Álvarez-Ossorio Alvariño 2008; Cremonini 2012.

Otros destinos virreinales: Palermo

Una de las manifestaciones de la dignidad del virrey como encarnación de la autoridad del monarca en los territorios lejanos de la corte se ve reflejada en su actitud hacia el arte y la cultura. Los virreyes eran conscientes de su enorme poder, ya que sabían que esa *potestas ordinaria* solo podía ser controlada, limitada o revocada por la *potestas absoluta* del rey. En caso de enfermedad o ante circunstancias extraordinarias, en Sicilia fueron reemplazados por los presidentes (elegidos entre eclesiásticos, nobles, ministros y togados residentes en la isla), que asumían la responsabilidad del gobierno.

Las ceremonias civiles, como por ejemplo la toma de posesión de los nuevos virreyes, eran siempre fastuosas en los dominios de la corona (Mazzarese Fardella 1976). En Palermo, con motivo de la entrada del virrey, se disparaban los cañones de los bastiones de Castellammare y de todos los navíos amarrados en la Cala y el muelle. El cortejo ceremonial del nuevo virrey recorría la Via del Cassaro, decorada con arcos triunfales, hasta llegar a la catedral, donde daba comienzo la ceremonia de toma de posesión con el *Te Deum laudamus* bajo el estrépito festivo de los fusileros.

A diferencia de Nápoles, que poseía una identidad y conciencia de nación más arraigada, en Sicilia nunca existió una capital incuestionada, de ahí que la corte del virrey fuera itinerante entre Palermo y Messina. En Palermo, eso sí, se reunía el antiguo Parlamento siciliano, cuya responsabilidad era principalmente la de salvaguardar los antiguos privilegios de la nobleza, símbolo y emblema de la independencia del reino.

En Palermo la magnificencia del palacio virreinal enmarcaba la vida de la familia del virrey favoreciendo su representación del poder de la corona. Hacia mediados del siglo xvi se emprendió una reforma del complejo residencial palaciego que supuso también su transformación estilística de acuerdo con las nuevas exigencias de la dignidad. Estos cambios significaron la necesidad de integrar nuevos espacios funcionales y representativos imprescindibles para el desarrollo de los ambiciosos programas político-propagandísticos de los virreyes españoles.

Los virreyes intervinieron sobre todo en algunas partes concretas del edificio, como la majestuosa y solemne fachada del palacio que se alza dominando la ciudad. El virrey Bernardino de Cárdenas y Portugal, III duque de Maqueda (1598-1601), hizo colocar en ella la galería. Años más tarde, durante el mandato del conde de Santisteban (1678-1686), se expusieron allí los retratos de los virreyes españoles con el fin de mostrar las raíces históricas de la unión entre Sicilia y la Corona española, poniendo de manifiesto la continuidad dinástica –a través de Fernando el Católico– entre la casa de Austria y la de Aragón.

La galería de retratos del palacio de Palermo, igual que la del palacio de Nápoles, fue un espacio utilizado para la representación de comedias y fastuosas ceremonias. El papel de la música y el teatro se revelaron como una prudente *strategia regnandi*: música, arquitectura, pintura, escultura y canto se unieron para dar lugar a una gran fiesta-espectáculo. Cantatas y serenatas representaron para la nobleza siciliana la posibilidad no solo del reconocimiento público, sino también la de poner de manifiesto la grandeza de la monarquía de los Austrias.

Anónimo, Palacio Real de Palermo *(1686), Madrid, Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.*

El carácter ecléctico de los edificios que forman el complejo monumental queda reflejado en esta lámina en color del Palacio Real de Palermo, incluida en el códice iluminado *Teatro geográfico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686). En ella se representan diversas intervenciones arquitectónicas que se realizaron en dicho palacio en época virreinal. Tras una serie de reconstrucciones e intervenciones ornamentales, el palacio quedó transformado en una moderna fortaleza fortificada, tal y como se ve en la representación de las obras de fortificación emprendidas en 1648 por deseo del cardenal Teodoro Tribulzio.

El sistema del Imperio español intentó crear formas de organización estatal interconectadas. Durante los periodos de crisis las relaciones entre Nápoles y Palermo se intensificaron. En 1650 el virrey Juan José de Austria (1648-1651) abandonó Sicilia para acudir a Gaeta junto con resto de la Armada, reunida por el conde de Oñate, virrey de Nápoles, y por el marqués de Caracena, gobernador de Milán, con el objetivo de recuperar los Presidios toscanos de Porto Longone y Piombino, ocupados por los franceses.

Durante la revuelta de Mesina (1674-1678) el Reino de Nápoles constituyó para la isla el principal apoyo político y militar. Así, Nápoles movilizó y envió tropas y cubrió gastos de la guerra tales como la manutención de las tropas durante el traslado de estas a la isla. Estas fuerzas debían ser utilizadas para reprimir la insurrección de Mesina, que había cambiado su lealtad por Francia.

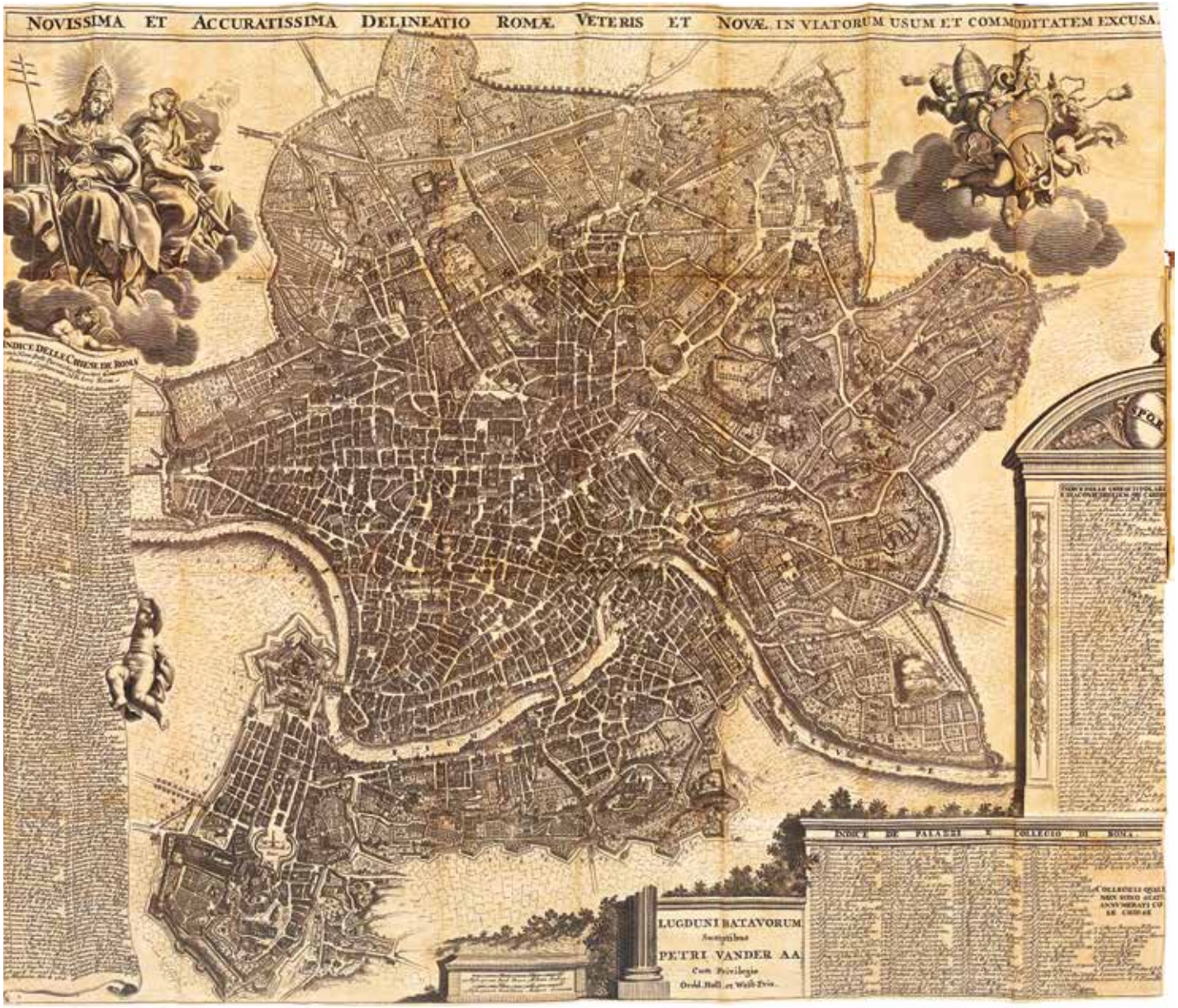
Fuera de los momentos de crisis, se registró una comunicación constante entre los gobernantes de los dos reinos. La mayoría de los virreyes de Sicilia antes de llegar a Palermo hacían una breve estancia en Nápoles, donde eran recibidos con honores como huéspedes de la corte partenopea, para luego reanudar el viaje hacia su destino de gobierno.

También hay que subrayar la práctica del traslado de la corte de Palermo a la de Nápoles de diversos virreyes del siglo XVII, empezando por Enrique de Guzmán, conde de Olivares, virrey de Sicilia entre 1592 y 1595 y luego de Nápoles entre 1595 y 1599; Pedro Téllez-Girón, duque de Osuna (1611-1616 y 1616-1620); Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla (1641-1644 y 1644-1646); Francisco de Benavides, conde de Santisteban (1678-1687 y 1687-1696) y, finalmente, Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena (1701 y 1702-1707). El único que realizó el camino inverso –de Nápoles a Sicilia–, debido probablemente a los problemas que tuvo con la corte tras el viaje de María de Hungría a Italia en 1630, fue Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá, que gobernó en Nápoles de 1629 a 1631 y, después de ser solicitado en Madrid, fue enviado en Sicilia en 1632.

V.M.

Bibliografía: Di Blasi 1842; Giardina 1931; Mazzarese Fardella, Fatta Del Bosco y Barile Piaggia 1976; Di Fede 2000; Ribot García 2002; González Ansejo 2005; Manfrè y Mauro 2011.

Escenario 2.
La Roma española



Giovan Battista Falda, Pietro Aquila, Nuova pianta et alzata della città di Roma con tutte le strade, piazze et edifici *(1710-1713).* Roma, Archivio Storico Capitolino.

Roma era en muchos sentidos una ciudad internacional, en la que las diversas «naciones» europeas rivalizaban entre sí para hacer valer su hegemonía en el campo simbólico ante la corte papal. En particular, la Monarquía Católica cuidó con mucho interés su representación en la cabeza de la cristiandad. A comienzo de la Edad Moderna los Reyes Católicos habían tratado de delimitar un espacio propio en la Ciudad Eterna.

En este escenario hemos intentado trazar en un plano de Roma del siglo XVII las tipologías de estos espacios de representación, subrayando su relación con la experiencia italiana de los virreyes de Nápoles.

En el siglo XVII los Habsburgo españoles ejercieron su patrocinio sobre diversas iglesias romanas. Las más importantes fueron las de Santiago y de Santa María de Montserrat. Junto a estas se encontraban otras como San Pietro in Montorio y Sant'Isidoroa Capo le Case. Además, poseían el título de canónigos de la basílica de Santa Maria Maggiore.

A estas iglesias, directamente vinculadas a las coronas de Castilla y Aragón, habría que sumar los templos y cofradías relacionados con los territorios que paulatinamente se habían ido incorporando a sus dominios, como Sant'Ambrogio e Carlo al Corso (de la nación de los lombardos), Santa Maria Odigitria (de los sicilianos), Sant'Antonio in Campo Marzio (de los portugueses, hasta 1640), San Giuliano (de los flamencos) y la del Spirito Santo (de los napolitanos). En estas iglesias, aunque los reyes no ejercitasen una jurisdicción directa, era posible encontrar expresiones de exaltación de la monarquía por parte de sus súbditos residentes en Roma y asistir a funciones que celebraran las efemérides de la casa real. En particular, tiene una especial relevancia en este escenario la iglesia del Spirito Santo, como lugar de encuentro de los habitantes del Reino de Nápoles en Roma y sede de una archicofradía que desempeñaba un papel estratégico para la defensa de los intereses de la nobleza napolitana.

En definitiva, las iglesias romanas donde se podía representar la imagen de la monarquía eran de naturaleza muy distinta pero existían en un número muy elevado, sobre todo si se compara con otros países. Y todavía más si lo comparamos con la presencia de las otras coronas católicas.

Por otro lado, el mecenazgo de los embajadores españoles no se limitó a las iglesias y cofradías vinculadas a la corona. Uno de los ejemplos más llamativos fue el de la iglesia de San Francesco de Paola ai Monti, cuyo altar mayor fue realizado gracias al interés de los hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón (1662-1665). La iglesia era parte del convento de los mínimos, orden protegida por el cardenal Antonio Barberini el Joven, sobrino del papa Urbano VIII. De hecho, una condición imprescindible para abrirse camino en Roma era ganarse el favor de los cardenales del entorno papal.

Había múltiples vínculos que unían la embajada española en Roma con el virreinato de Nápoles. El más importante de todos era que el territorio del Reino de Nápoles era considerado un feudo papal. Por esta razón los papas exigían a los reyes de España el ofrecimiento de un tri-

buto anual de vasallaje: la *chinea*, un caballo blanco que se entregaba al papa con una importante cantidad de dinero (normalmente 7.000 ducados). En el siglo XVII la ceremonia fue aprovechada para representar la exaltación de la monarquía y de los miembros de la élite aristocrática del reino, que acostumbraban a presentar este homenaje.

Por otro lado, los gastos originados por los embajadores en Roma, fueran ordinarios o extraordinarios, así como por la propia ceremonia de la *chinea*, fueron imputados a las arcas del Reino de Nápoles. La Caja militar del reino pagaba a menudo estos gastos, utilizando los bancos públicos napolitanos.

Más allá de estas relaciones económicas, Roma causó un fuerte impacto en los gustos culturales de los virreyes de Nápoles. En su viaje hacia el reino, muchos virreyes solían quedarse en Roma algunos días para visitar la corte papal. Además, de los veintisiete virreyes del siglo XVII, casi la mitad desempeñaron funciones como embajadores de la monarquía ante la Santa Sede, una experiencia política considerada propedéutica para el gobierno del reino. En algunos casos se trató de embajadas extraordinarias de corta duración con motivo de una sucesión en el trono o el papado. En otros, de legaciones estables como las de Gaspar de Borja, el conde de Monterrey, el conde de Oñate, Pascual y Pedro Antonio de Aragón, el marqués de Astorga, el marqués del Carpio y el duque de Medinaceli. Todos ellos llevaron consigo a Nápoles un recuerdo de la estancia romana en forma de obras de arte, artistas y prácticas culturales.

Lejos de limitarse a actuar como simples receptores, de hecho, la mayoría de ellos contribuyeron significativamente a la vida cultural romana, haciendo de la sede diplomática española un polo de atracción para artistas, músicos y escritores. Los embajadores tuvieron claro que para ser visibles en la plaza romana tenían que disponer de una base de operaciones sólida, esto es, un palacio capaz de competir con las residencias cardenalicias y, sobre todo, con el Palazzo Farnese, ocupado por los embajadores del rey de Francia. La residencia arrendada a la familia Colonna situada junto a la basílica de Santi Apostoli comenzó a ser insuficiente para desempeñar esta función. El conde de Monterrey fue el primero que ocupó el palacio Monaldeschi, que más tarde sería adquirido por el conde de Oñate y con el tiempo llegaría a ser conocido como el palacio de España. La decoración de las habitaciones de este edificio fue adaptada a los gustos y estilo de vida de sus moradores, lo que hizo que fuera cambiando con el ritmo de la sucesión en el cargo de los diferentes embajadores. En algunos periodos llegó a alojar importantes colecciones artísticas, como ocurrió durante la estancia romana del marqués del Carpio (1676-1682).

La transformación del Palazzo Monaldeschi en residencia habitual de los embajadores españoles ante la Santa Sede hizo que sus alrededores fueron designados como el *quartiere spagnolo*, bajo la directa jurisdicción del embajador.

El espacio frente al palacio fue transformado en el escenario de las fiestas ofrecidas por la embajada para la celebración de las efemérides de los Habsburgo de España. En estas ocasiones no faltaron nunca las fuentes de las que manaba vino, los fuegos artificiales y las decoraciones efímeras, realizadas por algunos de los principales artistas del Barroco romano para sorprender a los habitantes y a la corte papal y desafiar, además, a las otras embajadas.

La celebración de festejos no se circunscribió a la plaza de España. La delegación española organizó regularmente cabalgatas solemnes por los lugares emblemáticos con ocasiones diversas como el ofrecimiento de la *chinea*, la entrada en la ciudad de los nuevos embajadores, las canonizaciones de los santos españoles y, sobre todo, la celebración anual de la fiesta del Domingo de Resurrección, que tenía lugar en la popular plaza Navona, frente a la iglesia de Santiago de los Españoles.

El presente escenario presta atención a esta dimensión simbólica, localizando espacios y momentos de esta representación en el mapa romano de Pieter van der Aa, para así poder ofrecer un itinerario urbano en once etapas por los lugares de la Roma española. El mapa que hemos escogido, impreso en Leiden alrededor de 1710, deriva fielmente de la célebre *pianta grande* de Giovan Battista Falda (1676), la imagen topográfica por excelencia de la Roma barroca.

El recorrido que proponemos con los textos del presente escenario se puede realizar aún hoy en día y resulta de particular interés ya que, con la única excepción de Santiago de los Españoles (que fue transformada a finales del siglo XIX), la mayoría de los lugares tratados conservan aún buena parte de su patrimonio artístico barroco.

I.M., M.V., J.-L.P.

Santiago de los Españoles

En 1450 Alonso de Paradinhas, obispo de Ciudad Rodrigo, fundó en Roma la iglesia y hospital de Santiago y San Ildefonso, conocida hoy como Nostra Signora del Sacro Cuore, para acoger a soldados y peregrinos castellanos que acudían a Roma con motivo del año santo. La iglesia y hospital de Santiago llegó a ser en el siglo XVI una de las instituciones religiosas más ricas e influyentes de Roma, gracias a la explotación de un amplio patrimonio inmobiliario. Mientras San Pietro in Montorio había sido el resultado de una iniciativa de los Reyes Católicos y Santa María de Montserrat se había beneficiado tanto del apoyo de la corona como de la rica comunidad de mercaderes catalanes residentes en Roma, Santiago de los Españoles costeó sus obras desde 1490 con sus propios recursos patrimoniales (Vaquero Piñeiro 1999, p. 19). Ante el creciente intervencionismo papal en las instituciones religiosas de la ciudad, la iglesia hospital de Santiago temió perder sus privilegios financieros. La embajada española en Roma se aprovechó de estos temores e intentó hacerse cada vez más visible en el gobierno de Santiago, pese a que no hubiera sido esta iglesia una fundación real.

La iglesia fue consagrada al culto en 1458. En 1474 se colgaron en su fachada principal las armas de Castilla y León, junto al escudo del fundador Paradinhas, enmarcado por ángeles esculpidos por Mino da Fiesole y Paolo Romano. El escultor Pietro Torrigiani participó en la realización de esta fachada y Donato Bramante, en la construcción de esta primera iglesia, que estaba compuesta por tres naves de cuatro tramos. En lugar de adoptar la planta basilical, sus arquitectos optaron por una planta de salón que ya se había utilizado en Roma en otra iglesia cercana, la de Santa Maria dell'Anima.

Tras la elección en 1491 de Bernardino de Carvajal como gobernador de Santiago, comenzó una época de crecimiento durante la cual la fundación fue recibiendo, a la vez que avanzaban las obras en San Pietro in Montorio por iniciativa real, generosas sumas de españoles residentes en Roma. Gracias a estas donaciones y a los amplios beneficios que generaba el alquiler de las casas propiedad del hospital, se dotó a la iglesia de una rica ornamentación: «que ninguna iglesia en Roma está mejor que ella y estalo ella mejor que todas las iglesias naçionales» (García Hernán 1995, p. 324).

Entre 1496 y 1500 tuvo lugar la segunda etapa constructiva: se abrió una nueva fachada que daba a la plaza Navona, con una escalinata de mármol que daba acceso a tres puertas; se impulsó la reestructuración de la capilla mayor, se amplió el número de altares y quedaron mejor definidos los espacios destinados al ceremonial. La tercera fase constructiva se inició en 1525 y estuvo marcada por la ampliación de Antonio da Sangallo el Joven (1485-1546) y por la campaña decorativa del interior del templo.

Fachada de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma, detalle.

Sobre una cornisa de esta fachada, se disponían seis pilastras corintias y un frontispicio con la imagen de Santiago, flanqueado por el escudo pontificio y el de Castilla.

En 1551 Constantino del Castillo, deán de Cuenca y arcediano de Játiva, fundó y dotó la capilla de la Asunción. Gaspar Becerra se encargó de la decoración pictórica de su bóveda. Siciolante da Sermoneta, uno de los principales pintores de la Roma de mediados del siglo XVI, realizó, hacia 1565, las pinturas del altar mayor de la iglesia: un Calvario (conservado hoy en la iglesia de Santa María de Montserrat) flanqueado por las pinturas de los dos patronos de la iglesia, Santiago y san Ildefonso. Con motivo de la canonización del lego franciscano san Diego de Alcalá, se construyó una capilla en su honor, conocida también como capilla Herrera, en referencia a su mecenas, con arquitectura de Flaminio Ponzio y pinturas del taller de Annibale Carracci, quien también pintó un lienzo del altar, conservado hoy en el templo de Santa María de Montserrat. Bajo la cantería de Pietro Torrigiani, a la izquierda de la puerta de la sacristía, se alzaba el famoso monumento fúnebre del cardenal Montoya, obra de Gianlorenzo Bernini, hoy en Santa María de Montserrat.

A pesar del uso habitual para la celebración de festividades y exequias de la corona que la embajada española ante la Santa Sede hizo de este espacio en el siglo XVII, y los reiterados intentos de vincular esta obra pía (de la que también formaban parte las iglesias de Santa María de Montserrat y San Pietro in Montorio) a la casa real, lo cierto es que Santiago no pasó a ser propiedad de la Corona española hasta 1754. Algo más de un siglo después, en 1878, se vendió y gran parte de su patrimonio fue llevado a la iglesia de Santa María de Montserrat, actual iglesia nacional española en Roma. En 1881 se inició la reconstrucción que le confiere el actual aspecto decimonónico y sufrió la última remodelación hacia 1936, como consecuencia de la apertura de Corso Rinascimento, unas de las intervenciones en el urbanismo romano de época fascista.

D.C.I.

Bibliografía: García Hernán 1995; Vaquero Piñeiro 1999; Barrio Gozalo 2004; Alonso Ruiz 2007; Anselmi 2012; Carrió-Invernizzi 2014.

Santa María de Montserrat

La iglesia nacional española de Santiago y Montserrat, más comúnmente Santa Maria in Monserrato, pasa hoy desapercibida entre las numerosas iglesias existentes en Roma, entre las cuales más de cincuenta son representativas de la presencia de comunidades extranjeras en la ciudad.

Desde mediados del siglo XV están documentados dos centros asistenciales fundados por sendas damas, el de San Nicolás (Jacoba Ferrandi, de Mallorca) y el de Santa Margarita (Margarita Paulí, de Barcelona). Su objetivo era proporcionar auxilio a los naturales de la Corona de Aragón residentes, de manera temporal o estable, en Roma. La advocación mariana no aparece hasta años más tarde con la fundación en 1506 de la cofradía de Santa María de Montserrat, que tuvo su sede en la casa del hospital de San Nicolás, conocido por entonces como de los catalanes.

Tras la asignación de una pensión anual de 500 escudos sobre las rentas de Nápoles por parte del rey Carlos I (el emperador Carlos V), que no se hizo efectiva sin embargo hasta 1558, se puso en marcha en 1518 el proyecto de construcción de una nueva iglesia, de una sola nave, con tres capillas de planta rectangular a cada lado y un profundo ábside. Los planos de Antonio da Sangallo el Joven se conservan actualmente en la Galleria degli Uffizi. La obra avanzó muy lentamente al depender de manera casi exclusiva de las donaciones particulares de miembros de la cofradía. De hecho, la fachada proyectada por Francesco da Volterra, de la cual forma parte el grupo escultórico realizado por Carlo Monaldi en 1731, no estuvo concluida hasta mediados del siglo XIX.

Buena parte de las iglesias extranjeras presentes en Roma experimentaron una modificación de sus funciones originales durante la primera mitad del Seiscientos. La misión asistencial pasó a un segundo término, adquiriendo mayor protagonismo la actividad de propaganda nacional en el marco de la ciudad y la corte pontificias. La instrumentalización política de estas comunidades conllevó en más de una ocasión conflictos internacionales y polémicas internas al convivir

Francesco Rosa, La resurrección de la hija de Wilfredo el Velloso *(1674-1675), Genzano di Roma, Collegiata della Santissima Trinità.*

Esta pintura presidía el altar mayor de Santa María de Montserrat antes de su sustitución por la actual de Girolamo Siciolante da Sermoneta, procedente de San Giacomo. El día de la Candelaria de 1675 se volvió a consagrar el altar mayor con la presentación pública de esta obra de Francesco Rosa, de la cual se conserva un boceto preparatorio en la Pinacoteca Comunale de Ravenna. Su singular iconografía, hasta el momento nunca representada en formato monumental, corresponde al primer milagro de la Virgen de Montserrat, cuando la hija del conde Wilfredo (840-897) resucitó, siete años después de haber sido violada y asesinada por el ermitaño Garín en la montaña de Montserrat, gracias a la intercesión de la Virgen y a la penitencia impuesta por el pontífice al culpable. Las razones que explican la elección de este tema son, de momento, difíciles de precisar, si bien representa una clara ruptura con la tradición figurativa, basada entonces en la representación del grupo escultórico románico ante la singular montaña rodeado por personajes devotos.

distintas nacionalidades en una misma institución, como ocurrió con el caso de catalanes, valencianos, aragoneses, mallorquines y sardos, en la iglesia de Santa María de Montserrat; o saboyanos y piamonteses, en la del Santo Sudario. Una plurinacionalidad que, en el caso de Santa María de Montserrat, era reconocida en los dos estatutos de la cofradía redactados durante el siglo XVI (1563 y 1589). En ellos se establecía la distribución ponderada de los cargos en función de la procedencia de sus ocupantes. El título de gobernador era asignado, sin embargo, a la más alta autoridad eclesiástica oriunda de los reinos de la Corona de Aragón residente en Roma. Esta responsabilidad fue asumida habitualmente por los auditores del tribunal de La Rota de la confederación catalano-aragonesa. Las donaciones efectuadas a la iglesia por algunas de estas dignidades –Cristóbal Robuster o Francisco Peña– se suceden durante los últimos años del Quinientos y los primeros del Seiscientos, contribuyendo en gran medida a la construcción de la iglesia y del hospital adyacente.

La elección de los santos titulares y el culto asignado a cada capilla reflejan un claro sentimiento de pertenencia por parte de las personas que intervinieron en la decisión. Así, por ejemplo, las capillas laterales estaban dedicadas a santa María de Montserrat, santa Eulalia o la Virgen del Pilar. Si bien los miembros de la cofradía de Montserrat participaron habitualmente en la procesión de la Resurrección de la iglesia de Santiago de los Españoles, un ritual que acabó proporcionando gran visibilidad a la Corona española en Roma, no por ello dejaron de celebrar sus propias festividades, como la del día de su patrona, la de la onomástica de santa Eulalia y, sobre todo, la de la Candelaria. La injerencia de la Corona española en la actividad de estas sociedades autónomas a través de sus representantes diplomáticos en Roma era ya evidente a mediados del siglo XVII. Las reservas que algunos miembros de la cofradía de Montserrat manifestaron ante la visita del embajador español durante la Guerra de Separación o «dels Segadors» (1640-1652), sumadas a su voluntad explícita de adhesión a la Corona francesa, se vieron recompensadas, tras la finalización del conflicto secesionista, con la presencia de dos embajadores de origen catalán, los hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón, que posteriormente serían virreyes de Nápoles.

Una de las últimas ocasiones en que la iglesia de Santa María de Montserrat gozó de cierto protagonismo fue durante el año jubilar de 1675, cuando inauguró su nuevo retablo mayor

presidido por una monumental pintura de Francesco Rosa, que en la actualidad se encuentra en el crucero derecho de la colegiata della Santissima Trinità en Genzano di Roma. A la ceremonia asistieron los representantes de la Corona española residentes en la corte papal, entre los cuales se encontraba el entonces embajador interino Everardo Nithard. La ocasión fue aprovechada por el cardenal protector Luis Fernández Portocarrero para su promoción personal antes de su retorno definitivo a España (y tras su virreinato en Sicilia), con la edición de una estampa de traducción de la pintura de Rosa acompañada de su escudo y de una larga inscripción laudatoria por parte del artista.

Los estatutos borbónicos de la cofradía de 1729 sujetaron de manera explícita la iglesia y el hospital de Montserrat a la Corona española, empezando *de iure* su patronazgo real.

S.C.L.

Bibliografía: Fernández Alonso 1968; Lerza 1996; Barrio Gozalo 2008; Carrió-Invernizzi 2008c; Anselmi 2012; Bigucci 2015; Canalda i Llobet 2015a; Canalda i Llobet 2015b; Koller y Kubersky-Piredda 2015; Canalda i Llobet 2016.

San Pietro in Montorio

Las noticias sobre la existencia de un monasterio en el lugar donde la tradición afirmaba que había sido crucificado san Pedro, en el Gianicolo de Roma, se remontan al siglo xi. En 1472 el complejo medieval, en estado ruinoso, fue donado por el papa Sixto IV a la comunidad franciscana de Amedeo Ménez de Silva.

Con el objetivo de levantar un nuevo convento, se requirió la ayuda económica de diversos mecenas, entre otros, el rey Luis XI de Francia. La contribución más generosa (2.000 florines de oro) fue sin embargo la que realizaron los Reyes Católicos en 1481. En 1488, Fernando el Católico confió la dirección de las obras a sus embajadores en Roma, Juan Ruiz de Medina y el cardenal Bernardino López Carvajal. La iglesia fue finalmente consagrada en 1500 por el papa Alejandro VI Borja. Algunos autores han atribuido el proyecto de San Pietro in Montorio a Baccio Pontelli pero, como recuerda Giorgio Vasari, la iglesia es de autoría incierta.

Durante el pontificado de Julio II el embajador de Carvajal, en nombre de los Reyes Católicos, encargó a Donato Bramante la realización en uno de los claustros del convento del templete dedicado al martirio de san Pedro. La obra resultó uno de los principales hitos de la arquitectura renacentista y símbolo de la presencia española en la capital de la cristiandad. En el siglo xvii la Corona española seguía otorgando a través de sus embajadores una pensión anual para el sostenimiento a San Pietro in Montorio.

El interior del templo fue enriquecido con importantes piezas artísticas. Hasta 1797 su altar mayor estuvo presidido por la *Transfiguración* de Rafael, que hoy se encuentra en los Museos Vaticanos.

Fachada de San Pietro in Montorio en Roma, detalle.

En 1605, Felipe III encargó una nueva fachada para la iglesia de San Pietro in Montorio, cuyo escudo preside la portada de la iglesia, junto a una inscripción que recuerda su mecenazgo.

En el siglo XVI, Daniele de Volterra y Giorgio Vasari reformaron las capillas del transepto. La iglesia cuenta además con pinturas de Baldassarre Peruzzi (*Sibilas*), una *Conversión de san Pablo* de Giorgio Vasari y pinturas murales de Sebastiano del Piombo, en la capilla Borgherini (*Flagelación*). Hacia 1640, Gianlorenzo Bernini levantó la capilla Raimondi, con una singular escenografía arquitectónica.

D.C.I.

Bibliografía: Gigli 1987; Cantatore 2007; Gargano 2008; Cantatore 2010; Anselmi 2012.

El convento de Sant'Isidoro y la protección de los embajadores españoles

En la década de 1620, una casa franciscana de nueva fundación comenzó su andadura en Roma bajo el amparo de las autoridades españolas. Se trataba del convento de Sant'Isidoro a Capo le Case en el monte Pincio, creado para un pequeño grupo de frailes descalzos hispanos llegados a Roma en 1611. No fue hasta 1622 cuando se procedió a la edificación de una casa digna y apropiada a la nueva comunidad, según diseño del arquitecto Antonio Casone. Las obras se llevaron a cabo con celeridad, puesto que el 7 de marzo de 1624 los padres consiguieron el permiso de las altas autoridades eclesiásticas para dedicar la iglesia de la nueva fundación a san Isidro, patrono de la vida de Madrid, que sería italianizado como *Sant'Isidoro*.

Una controvertida decisión emanada del capítulo general que los franciscanos celebraron en 1625 motivó que la joven comunidad hubiera de trasladarse de Sant'Isidoro a Santa Maria in Aracoeli, pasando a estar ocupado el convento apenas edificado por una nueva familia, en este caso de frailes irlandeses. Pese al traspaso, la Corona española continuó prestando su apoyo a la nueva fundación, implicándose en tal protección de manera inmediata los embajadores de Felipe IV en la Urbe.

El primero de los jerarcas españoles que concedió su ayuda al convento fue al parecer el cardenal Trejo, quien había acudido a la capital pontificia al frente de una embajada inmaculista por mandato de Felipe III. Fue él quien saldó las deudas contraídas por los franciscanos descalzos españoles para que allí fuera viable el establecimiento de los padres irlandeses. Sucesivamente, el duque de Pastrana financiaría la construcción del llamado claustro español del convento, un pequeño y austero patio porticado que centra el más antiguo de los cuerpos del edificio. Por aquel tiempo también actuó como benefactor del convento el duque de Alcalá, responsable de presentar la embajada de obediencia de Felipe IV ante el nuevo pontífice Urbano VIII Barberini en 1625-1626. Su acción se centró igualmente en el claustro español, en cuyo centro aún se conserva un brocal de pozo adornado con las armas de su casa.

La protección de los embajadores españoles al convento continuó en la década de los treinta, gracias a la generosa acción del marqués de Castel Rodrigo. Este costeó la construcción de un gran claustro –el llamado *waddingiano*– en torno al cual se dispusieron, en su planta baja, el refectorio y la sala capitular, entre otras dependencias, mientras que el piso alto aco-

Fachada de la iglesia y convento de Sant'Isidoro en Roma.

gió un buen número de confortables celdas para los frailes. El artífice de tal proyecto fue el arquitecto Orazio Torriani. Las obras financiadas por Castel Rodrigo avanzaron con celeridad, dándose por acabadas en sus aspectos fundamentales tan solo en 1633. Los marqueses de Castel Rodrigo y su familia mantuvieron hasta los últimos momentos de su embajada en Roma un estrecho vínculo con el convento al que tanto habían beneficiado, retirándose en ocasiones especiales a un cuarto que se les destinó en su interior.

D.G.C.

Bibliografía: García Cueto 2012.

La archicofradía del Espíritu Santo de los Napolitanos

La congregación de los napolitanos en Roma fue fundada en 1572, durante el pontificado de Gregorio XIII, y fue dedicada al Espíritu Santo. En 1585, una bula de Sixto V la elevó al rango de archicofradía, con potestad para integrar bajo una misma jurisdicción diversas cofradías movidas por un mismo fin y cuyos cofrades procedían de diferentes lugares. Como ocurrió con otras congregaciones, la archicofradía se suprimió tras la proclamación de la República Romana en 1789.

La sede de la cofradía de los napolitanos ocupó varios edificios en la Strada Giulia renacentista, en el *rione* Regola, junto a la antigua iglesia de Santa Aurea, que se convirtió en la iglesia del Spirito Santo dei Napoletani. El templo fue remodelado en 1667 por el arquitecto Carlo Fontana.

Una de las figuras decisivas en la institución de la congregación fue Innico d'Avalos d'Aragona, su primer cardenal protector entre 1572 y 1584. Otro apoyo importante fue el de Marcantonio Colonna, gran condestable del Reino de Nápoles, que obtuvo financiación para la congregación en la corte de Felipe II. Con su transformación en la archicofradía de la nobleza del Reino de Nápoles adquirió un papel cada vez más relevante.

Los cofrades del Espíritu Santo estuvieron muy presentes en la escena ritual romana durante el jubileo de 1575. A comienzos del siglo xvii se consolidó su participación en las celebraciones de Semana Santa, de modo particular en la procesión del Jueves Santo, que llegaba a la Cappella Paolina y a la basílica de San Pedro. Entre las más destacadas citas litúrgicas de la archicofradía se contaba la fiesta de Pentecostés, celebrada por la congregación de los napolitanos durante tres días con gran solemnidad.

A principios del siglo xvii, se acentuó su función asistencial dirigida no solo a los propios cofrades, sino a cualquier miembro de la nación napolitana residente en Roma. La cofradía repartía limosnas a los pobres, facilitaba asesoramiento legal a los necesitados y aseguraba

Domenico Guidi, monumento fúnebre del cardenal Giovan Battista De Luca (1684), Roma, iglesia del Espíritu Santo de los Napolitanos.

asistencia sanitaria a los enfermos. Un abogado y un procurador de la congregación visitaban periódicamente las cárceles y gestionaban la liberación de presos. Así mismo, se daba sepultura a los difuntos, cubriendo los gastos en los funerales de indigentes y se proporcionaba dote a algunas mujeres pobres.

Las reformas arquitectónicas llevadas a cabo a lo largo del siglo XVII convirtieron la iglesia del Espíritu Santo en un espacio de la devoción para los napolitanos, tal y como reza una inscripción de 1726. Los diversos santos protectores de la nación napolitana se hallaban distribuidos en cuatro capillas: la de san Jenaro, santo Tomás de Aquino, san Francisco de Paula y la Virgen María. Las capillas definían una jerarquía devocional, a la cabeza de la cual se encontraba san Jenaro. Este, el santo por antonomasia de la identidad de la capital del reino, estaba representado en un lienzo de Luca Giordano. La devoción por san Francisco de Paula, compartida muy especialmente por los cofrades procedentes de las provincias de Calabria, desempeñó también un papel importante en la vida de la congregación. Especialmente los viernes, en la capilla dedicada al fundador de la orden de los mínimos se reunía un elevado número de fieles. Es posible que se produjera una especialización devocional en la archicofradía de los napolitanos en el ámbito ciudadano, e incluso una promoción, en clave política, del culto de san Francisco de Paula por parte de los embajadores españoles en Roma.

Entre 1577 y 1735, la archicofradía registró 3.609 adhesiones. Entre 1577 y 1600 ingresaron 1.331 personas, de las cuales 1.204 aparecen apuntadas en el *Libro dei fratelli*. Estos datos reflejan el gran impulso espiritual que caracterizó la etapa inicial de la institución. Entre 1601 y 1650, el periodo de mayor desarrollo de la cofradía, los ingresos ascendieron a 1.809, de los cuales 1.297 eran residentes en Nápoles. Este dato indica la presencia de pequeñas comunidades del Reino de Nápoles que aspiraban a beneficiarse de las indulgencias asignadas a la archicofradía.

Uno de los personajes más destacados que se inscribieron en la archicofradía del Espíritu Santo en el siglo XVII fue Francisco Ruiz de Castro Andrade y Portugal, conde de Castro y duque de Taurisano, embajador ordinario de Felipe III ante la Santa Sede (1610) y lugarteniente del reino en dos ocasiones. La adhesión de un embajador español casado con una noble italiana asumió una especial relevancia, no exenta de significado político.

Entre 1572 y 1702, se sucedieron diez cardenales protectores. De ellos, siete procedían de las principales familias adscritas a Nido y a Capuana, los dos *seggi* nobles más importantes de Nápoles. Ello evidencia la hegemonía que detentó la nobleza en el gobierno de la nación napolitana en Roma.

La archicofradía de los napolitanos se erigió como una plataforma para la proyección en la sede pontificia de las estrategias de afirmación social, cultural y política de las élites urbanas del Reino de Nápoles, especialmente de la nobleza.

La archicofradía puede interpretarse como un lugar de la política en la sede papal, en el que la Monarquía Española debía aplicarse para mantener o recuperar los consensos políticos. Una figura como Girolamo Colonna, elegido cardenal protector en 1629, se sirvió de su buena relación con la Monarquía Española para ascender en su brillante carrera eclesiástica: Felipe IV le propuso para el nombramiento como cardenal protector. La fidelidad de Colonna volvió a ser premiada en 1665, con su designación como consejero de Estado y de Guerra. Sin embargo, algunos de los miembros más eminentes de la archicofradía de los napolitanos chocaron con los intereses españoles. Así, Decio Carafa fue nombrado cardenal protector en 1612, después de haber desarrollado su nunciatura en España entre 1607 y 1611, con manifiesta inflexibilidad, sobre todo en la salvaguarda de los ingresos reservados a la cámara apostólica. En 1667, pesó el veto español a la candidatura de Francesco Maria Brancaccio al solio pontificio (debido a su antigua relación con los Barberini y a su posición pro francesa durante la rebelión antiespañola de 1647). Con todo, Brancaccio fue elegido cardenal protector en 1669.

En 1697, el cardenal protector Girolamo Casanatte defendió la autonomía de la archicofradía frente a los proyectos del papa Pignatelli. Este intentó consignar el cuidado de las almas de los cofrades a los Pii Operari, una congregación de sacerdotes seculares napolitanos fundada a principios del siglo XVII. Casanate argumentó su oposición a la intervención papal recordando al pontífice que la iglesia representaba a toda la nación del Reino de Nápoles y que, por lo tan-

to, esta dependía exclusivamente del rey de España. Casanatte pretendía evitar el predominio de una orden sobre las otras. Además, reafirmó la plena pertenencia política de la archicofradía de los napolitanos a la comunidad imperial española.

P.V.

Bibliografía: Ventura 2009.

El altar barroco de San Francesco di Paola ai Monti

En 1623 Giovanni Pizzullo dejó una herencia a los frailes mínimos destinada a la fundación de una iglesia y un colegio para estudiantes calabreses de la orden en el *rione* Monti de Roma. Entre 1645 y 1650, una donación de Olimpia Pamphili Aldobrandini permitió la finalización de las obras encargadas al arquitecto Giovanni Pietro Morandi. En los años sesenta, los religiosos de San Francesco di Paola tenían una de las mejores bibliotecas conventuales de Roma.

En diciembre de 1664 el padre superior del convento, Tommaso da Celiso, escribió desde Roma una carta a Pascual de Aragón, por entonces virrey de Nápoles, agradeciéndoles, a él y a su hermano Pedro Antonio de Aragón, la financiación de distintas obras en la iglesia. Se felicitaba por la conclusión del altar mayor, mostrándose satisfecho del resultado y admitiendo que solo faltaba colgar las armas de Felipe IV, como había sido deseo del cardenal Aragón. Esta carta del Archivio di Stato de Nápoles ha permitido descubrir los detalles de un episodio del mecenazgo español en la Roma del Seiscientos.

La embajada española en Roma consiguió así incorporar una iglesia más dentro de la órbita de iglesias vinculadas a la devoción hispana, y lo hizo acercándose a una orden tradicionalmente filofrancesa. El hecho de que Francesco Barberini, que en 1662 se había mostrado dispuesto a declararse vasallo de Felipe IV, fuera el cardenal protector de la orden mínima en los años sesenta, facilitó sin duda el acercamiento de la Corona española a la orden y su apropiación simbólica de este nuevo espacio conventual en la ciudad.

A título personal, este patrocinio brindaba a Pascual de Aragón la posibilidad de asociar su figura a las obras de caridad realizadas por los seguidores de san Francesco di Paola. Además, en la medida en que este santo había desempeñado una labor diplomática importante en el siglo xv, entre el papa Sixto IV y Francia, el mecenazgo en el convento de San Francesco di Paola contribuía a ensalzar la labor diplomática de Pascual como mediador en la reciente crisis política entre Alejandro VII y Luis XIV anterior al Tratado de Pisa (1664).

Giovanni Antonio de Rossi, tabernáculo y altar (1664), Roma, iglesia de San Francesco di Paola.

En el altar una corte de ángeles, de elegantes movimientos, rodea el sagrario. El tabernáculo que acoge el sagrario está sostenido por una nube, y debajo, en la parte trasera del altar, en el lado del coro, se encuentra el escudo de armas de Pascual de Aragón, quien impulsó la obra. El altar está coronado por la figura del Santo Padre, flanqueado por dos escudos de armas de Felipe IV, junto con las inscripciones «Pietas» y «Charitas», lemas de san Francisco de Paula.

Rossi, recogiendo los experimentos lumínicos de Bernini en la capilla Raimondi de San Pietro in Montorio, o de la capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria, creó una entrada de luz indirecta sobre el altar, perforando el muro, por lo que se podía entrever el coro en su parte posterior, dando la impresión de que el sagrario emanaba luz propia.

El arquitecto Giovanni Antonio de Rossi pertenecía al círculo de Carlo Rainaldi. Fue arquitecto civil (palacio Altieri) pero falto de personalidad en la arquitectura religiosa. Rossi declaró en un libro de apuntes (1659) haber trabajado en la congregación de Santiago y de la Resurrección de los españoles, algo que le acercó a la órbita hispana de la ciudad, al menos desde 1659. También sabemos que participó en la realización de los festejos por el nacimiento de Carlos II en 1662.

La original formulación de la gloria del altar de San Francesco di Paola (que Spagnesi había fechado erróneamente en la década de los setenta y ochenta del siglo XVII) precede a las obras de Rossi en la gloria de la iglesia de Santa Maria in Campitelli y a las de Bernini en la basílica de San Pedro (finalizadas en 1667), con las que guarda un parecido, y puede ser considerada un antecedente formal de estas dos. Teniendo en cuenta que entre los colaboradores de Rossi en Santa Maria in Campitelli figuraban Caffà, Ferrata o Schor, no hay que descartar su participación también en este altar de San Francesco di Paola.

D.C.I.

Bibliografía: Spagnesi 1964; Carrió-Invernizzi 2007; Anselmi 2012.

La ceremonia de la acanea

La víspera del día en que se celebra a los santos Pedro y Pablo –el 29 de junio– tenía lugar una de las grandes celebraciones de la nación española en Roma, la ceremonia anual de la acanea o *chinea*. En ella el pontífice recibía una cantidad de dinero –normalmente 7.000 ducados– y un caballo blanco denominado *acanea* o *chinea* como tributo por la investidura del Reino de Nápoles, en un acto de vasallaje que anclaba sus raíces en la Edad Media. La ceremonia, en la que política y religión iban de la mano, era una de las ocasiones que mejor permitía mostrar la grandeza del rey católico en la ciudad. Era, según una relación de principios del siglo XVII, el acto «más solemne que se ofrece al embajador en Roma y en el que se debe mostrar más la grandeza de nuestra Monarquía» (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 1318, f. 35v).

La ceremonia tenía lugar normalmente en la basílica de San Pedro pero, si el pontífice lo prefería, podía celebrarse en el palacio del Quirinal. El acto de presentación de la acanea estaba sujeto a un férreo ceremonial. El encargado de realizarla solía ser el propio embajador español ante la Santa Sede aunque, en ocasiones, podía hacerlo otro agente de la monarquía o un noble romano afecto a los intereses españoles. La persona sobre la que recaía el encargo se desplazaba hasta San Pedro a caballo tras realizar, acompañado por una excelsa comitiva, un recorrido por las principales calles de la ciudad. En la basílica de San Pedro se apeaba del caballo y entraba en el edificio con el animal. Hasta allí llegaba el pontífice a hombros en silla pontifical y el embajador se ponía de rodillas diciendo «el rey Catholico... mi soberano señor de las Españas, de las dos Sicilias y de Hierusalem, presenta a Vuestra Santidad esta Accanea decentemente adornada y los siete mil ducados por el censo de Nápoles, desseando que Vuestra Santidad lo reciba mil años para bien de la Iglesia Universal» (Roma, Archivo de la Obra Pía de la Iglesia de Santa María de Montserrat, Códice 179, ff. 67r-77v). Se conservan, al menos,

Anónimo, Entrega de la acanea a Inocencio XII Pignatelli en la basílica de San Pedro *(1690-1699), Roma, Museo di Roma.*

dos representaciones gráficas de la presentación de la acanea que se centran precisamente en este momento principal de la ceremonia: el dibujo de Pietro da Cortona, que puede fecharse en los años veinte del siglo XVII, y una pintura anónima realizada a finales de ese siglo y conservada en el Museo di Roma.

Después, el pontífice respondía a la persona encargada de presentar la acanea «en pocas palabras» y tras él intervenía el fiscal de la cámara apostólica. Tras ello, el papa daba la bendición al embajador y este, junto al cortejo que lo acompañaba, volvía por las calles de la ciudad al palacio de la embajada española. Esa noche, en las proximidades de la embajada, se realizaban diferentes celebraciones con fuegos artificiales y fuentes de vino, que volvían a repetirse al día siguiente para agasajo y regocijo del pueblo romano. Los gastos por la presentación del tributo eran pagados por el Reino de Nápoles.

A.R.A.

Bibliografía: Moore 1995; Boiteux 2007.

El palacio de España

> Pues ha de ser ordinario residir Embajada de Su Magestad en esta corte, convendría mucho que se comprase casa para este efecto... porque es muy indecente que cada uno que viene haya de andar a merced buscando donde meterse (fragmento de una carta del arzobispo de Burgos al marqués de Aitona, Francisco de Moncada, 1606; publicada en Ramírez de Villaurrutia y Montalvo 1919, pp. 16-17).

A diferencia de otros representantes ante la Santa Sede, los embajadores españoles contaron con una sede permanente en el Palazzo Monaldeschi en Piazza di Spagna. Ordenado a finales del siglo XVI por Ascanio Iacobilli y su esposa, hija del embajador del gran duque de Toscana en Roma, fue elegido como sede de embajada por el conde de Monterrey (1629) y el marqués de Castel Rodrigo (1635). Refiriéndose a los años en que lo ocupó el conde de Monterrey, el francés Jean-Jacques Bouchard destacó la infinidad de óleos originales que se exhibían en su galería, su rico mobiliario, la calidad de la platería y la cuidadosa selección de los volúmenes de su biblioteca.

En 1647 el edificio fue adquirido a la familia Monaldeschi por el embajador Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate, que lo pagó directamente con sus propios fondos. El conde encargó la remodelación a Francesco Borromini, que centró sus reformas en el vestíbulo y la escalera principal, así como en la articulación del patio y en la reordenación de las distintas estancias del *piano nobile*. El proyecto quedó, sin embargo, inconcluso cuando el conde de Oñate marchó hacia Nápoles como nuevo virrey. Su sucesor, el duque del Infantado (embajador de 1649 a 1652), ocupó el edificio en alquiler, ya que no fue hasta 1653, durante la embajada del duque de Terranova (1653-1657), cuando pasó a manos de la Corona española.

En los años siguientes el palacio experimentó diversas reformas, entre las que destacaron las realizadas por Antonio Del Grande (1654) y Giovanni Domenico Pioselli (1696-1698). Sin duda, la estancia del VII marqués del Carpio (1677-1682) representó uno de los momentos de mayor esplendor artístico del edificio, ya que en él reunió un conjunto de monedas, cuadros, mármoles antiguos, manuscritos, libros y dibujos que, junto con sus dos palacios privados, provocaron la admiración de los contemporáneos. En su colección pictórica destacaron obras de Carracci, Veronés, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Da Vinci, Parmigianino, Giulio Romano, Van Dyck, Poussin, Velázquez y Rubens.

El palacio fue abandonado durante la Guerra de Sucesión a la Corona de España, por lo que cuando llegó el embajador Francesco Acquaviva (1716-1725) se encontraba en estado ruinoso. A pesar de sus esfuerzos por recuperarlo, no fue hasta unos años después, durante la embajada de su sobrino, el cardenal Troyano Acquaviva (1735-1747), cuando volvió a convertirse en lugar de reunión de artistas, viajeros e intelectuales. Poseedor de una importante colección de obras de arte, entre las que se contaban pinturas de Rubens, Luca Giordano, Durero o Maratta, y miembro de la Academia de la Arcadia, el cardenal continuó con las mejoras en el edi-

Lievin Cruyl, Forum Hispanicum *(1665), Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.*

ficio, que volvió a causar la admiración de sus visitantes, «estando todos los cuartos de este Real Palacio guarnecidos de ricos cuadros, y de colgaduras galoneadas de oro, y de un gran número de arañas de cristal, y placas llenas de luces, que no se distinguía si era de día o de noche» (Simal López 2008, p. 34).

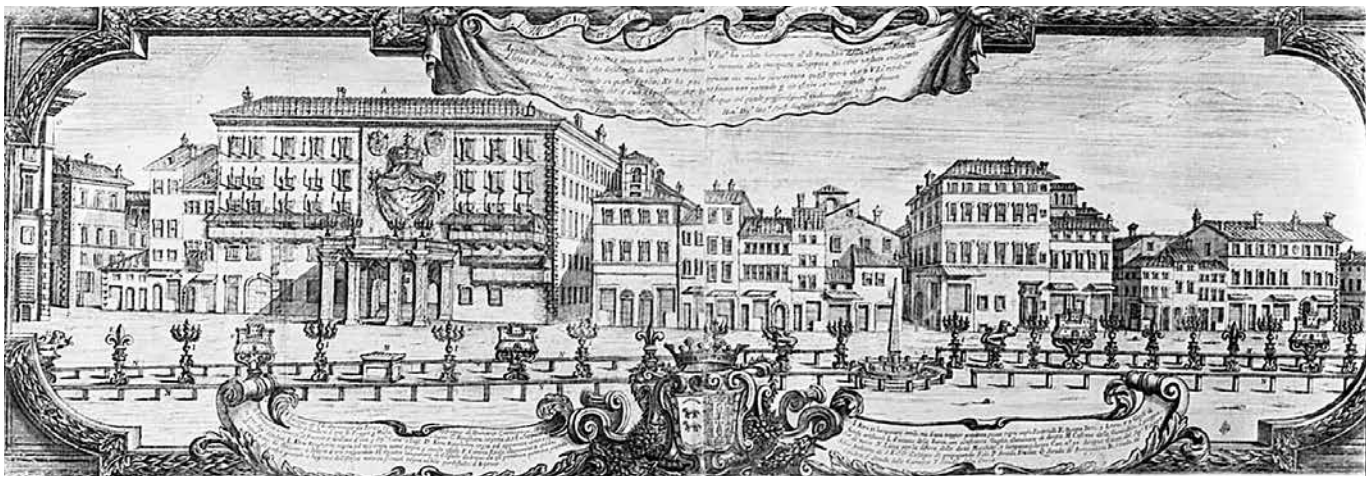
A.M.P.

Bibliografía: Bouchard 1881; Ramírez de Villaurrutia y Montalvo 1919; Anselmi 2001; Barrio Gozalo 2007; García Sánchez 2007-2008; Simal López 2008; Frutos 2009a; Monterroso y García Sánchez 2010; Minguito Palomares 2011.

Piazza di Spagna, espacio de representación de la Monarquía

A partir del momento en que el Palazzo Monaldeschi se convirtió en la residencia habitual de los embajadores españoles ante la Santa Sede, y por ello pasó a ser conocido como el palacio de España, su entorno empezó también a ser designado como el *quartiere spagnolo*. Se trataba de un área que en su momento de mayor expansión llegó a estar formada nada menos que por 850 casas y 206 tiendas bajo la jurisdicción directa del embajador, algo que en la práctica suponía una justicia propia y exenciones de tasas para sus habitantes.

La proximidad del convento de la Trinità dei Monti, situado bajo la jurisdicción francesa, hizo que la plaza frente al palacio del embajador (actual Piazza di Spagna) se convirtiera en el escenario en el que se representó, mediante un lenguaje simbólico y festivo, la rivalidad entre am-



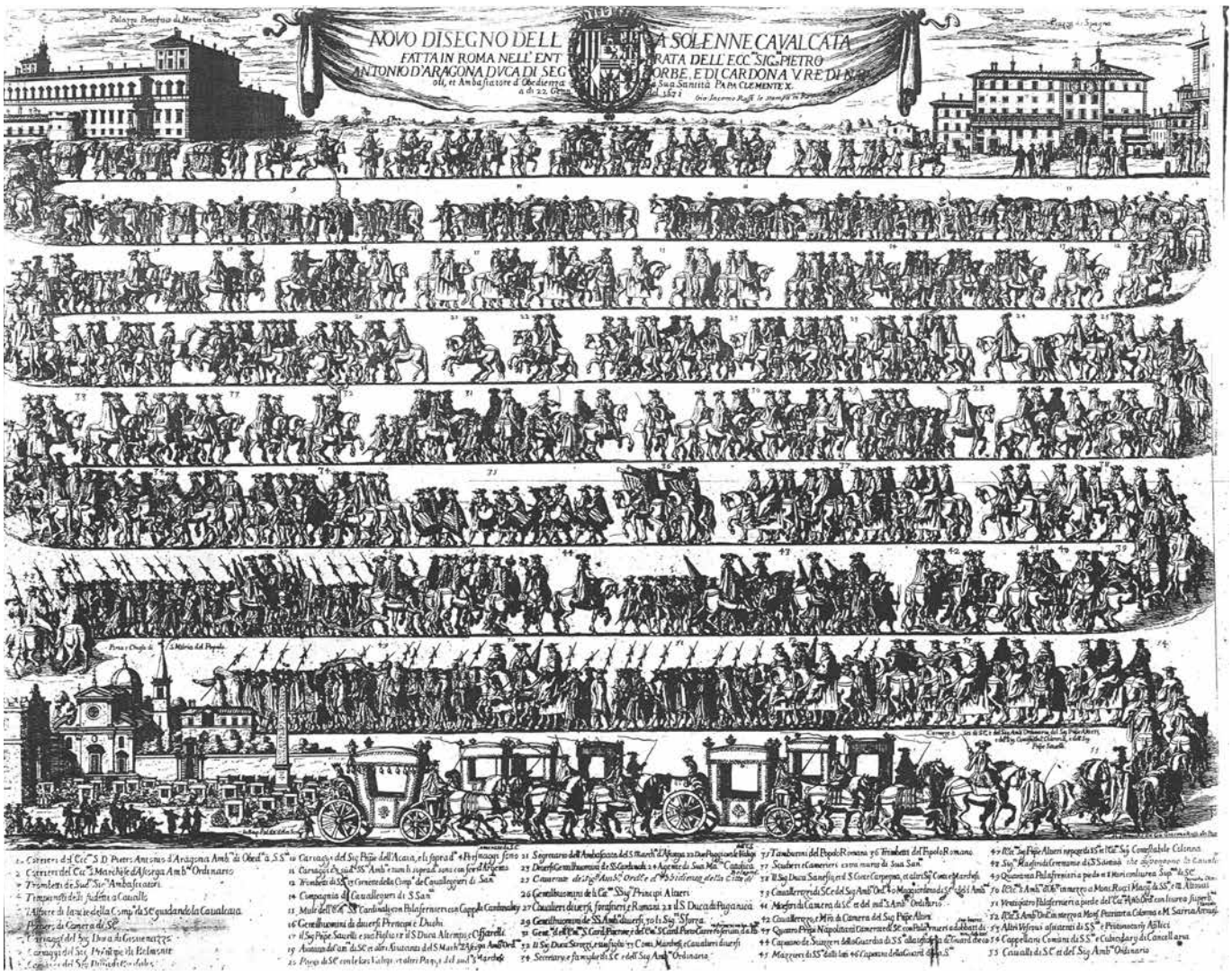
Giuseppe Tiburcio Vergelli y Filippo Schor, Celebración de la onomástica de la reina Mariana en Piazza di Spagna *(1681), Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.*

«Con motivo de la celebración de la onomástica de la reina madre» (Roma, Archivio di Stato, *Ephemerides Cartariae*), el marqués del Carpio recreó la Piazza di Spagna como si se tratara de un circo romano y decoró todo su eje con lirios, castillos, leones y candelabros de madera plateados, «ripieni di certi carafelle di vetro, nelle quali permanenti lumi, facevano qualle bellissima comparsa» (*ibidem*). La fachada del palacio estaba igualmente iluminada y decorada con «aparato cremesino con francie e galloni d'oro» (*ibidem*), así como diversas balconadas desde las que los cardenales, príncipes y titulados asistieron al espectáculo. En la parte alta de la fachada campeaba la corona real, «iluminata con colori di varie Gioie» (*ibidem*), con una cartela con letras de oro y cuatro candelabros de cristal con pies de plata de los que colgaban «quantità grandi di grosse gocciole, e lacrime dell'istessa materia» (*ibidem*). Delante de la fachada, Carpio había levantado un palco donde se iba a interpretar una serenata con más de sesenta instrumentos y bellísimas voces, algo jamás visto en Roma.

bas naciones. Una muestra de ello se produjo cuando en 1662, con solo dos semanas de diferencia, se vieron en el mismo espacio las increíbles máquinas de fuegos artificiales levantadas para celebrar los nacimientos del primer hijo de Luis XIV de Francia y el de Felipe IV de España, en las que trabajaron los mejores artistas del Barroco romano.

Sin duda fue el VII marqués del Carpio (embajador español entre 1677 y 1682) quien exprimió al máximo las posibilidades comunicadoras de esta actividad festiva en las inmediaciones del palacio con motivo de las diversas efemérides reales, como los cumpleaños de Carlos II o su enlace matrimonial con la princesa francesa María Luisa de Orleans en 1679.

Las fiestas con motivo de la onomástica de la reina madre Mariana de Austria, en julio de 1681, incluyeron la colocación de un molinete o artificio en la fontana de la Barcaccia, que fue decorada, evocando la de Piazza Navona, con una «artificiosa guglia iluminata da dentro» para culminar, ya anochecido, con doce máquinas de fuegos artificiales que recibieron incluso la felicitación del papa, quien reconoció que, gracias a la promoción artística del embajador, «Roma sia del medesimo [Carpio] sollevata dalle presenti miserie» (Roma, Archivio di Stato, *Ephemerides Cartariae*, vol. 88, ff. 53v-55v). Fue sin duda un acontecimiento sin precedentes, en el que participó un gran número de nobles locales y en el que las damas no dejaron de recibir regalos del marqués. La liberalidad del embajador quedó puesta de manifiesto con su decisión de prolongar las luminarias hasta septiembre, pagándolas de su bolsillo. Cuando pasó al gobierno de Nápoles, el marqués del Carpio celebró con el mismo esplendor las fiestas de la onomástica de las reinas en Posillipo.



Giovan Battista Falda y Gian Giacomo de Rossi,
Nuovo disegno della solenne cavalcata fatta
in Roma dell'Ecc.mo. Sig.re D. Pietro d'Aragona...
(1671), Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

La voluntad del embajador de acentuar el carácter español del barrio, a través de fiestas genuinamente españolas –corridas de toros, representación de comedias a la española o serenatas en honor de las damas romanas–, contrastaba con la intención del pontífice Inocencio XI de recuperar la jurisdicción del barrio de la embajada.

L.F.

Bibliografía: Fagiolo 1997; Anselmi 1998; Anselmi 2001; Anselmi 2004; Barrio Gozalo 2007; Frutos 2009a.

La embajada de obediencia al papa de Pedro Antonio de Aragón

La embajada de obediencia era una tradición de origen medieval destinada a mostrar el acatamiento de los monarcas cristianos a la autoridad del Romano Pontífice. Desde la Baja Edad Me-

dia, estas embajadas acostumbraron a realizarse al inicio de un reinado o tras la elección de un nuevo pontífice. Con el tiempo, estas ceremonias acabaron reflejando mejor que ninguna otra el clima de las relaciones entre el papado y las diversas monarquías en cada circunstancia.

A pesar del creciente aislamiento de la Santa Sede posterior a la Paz de Westfalia (1648), España siguió enviando embajadas de obediencia al papa. Sin embargo, tras la muerte de Felipe IV en septiembre de 1665, ni la regente Mariana de Austria ni su hijo, el futuro rey Carlos II, juraron obediencia al papa Clemente IX (junio de 1667 – diciembre de 1669). La siguiente embajada de obediencia no iba a tener lugar hasta 1671, con el inicio del pontificado de Clemente X (abril de 1670 – julio de 1676).

El viaje con motivo de esta embajada, celebrada con gran retraso, comenzó el 3 de enero de 1671 y finalizó el 18 de febrero del mismo año. Pedro Antonio de Aragón, que a la sazón ocupaba el cargo de virrey de Nápoles y ya había enviado a Roma abundantes ropas y joyas, viajó a Roma en una comitiva formada por 178 carrozas de seis caballos y 150 escoltas, 70 prelados y 74 mulos cargados con regalos. Iba acompañado de nobles napolitanos, como el príncipe de Belmonte, el de Acaia, los duques de Girifalco, Abbruzzano y Giovenazzo. Obviamente utilizó esta ocasión para reconciliarse con buena parte de la aristocracia del reino, tras un periodo de graves desencuentros.

Fue una de las más recordadas por su esplendor, aunque algunas fuentes denunciaron el fasto excesivo y la rígida etiqueta. La reina regente Mariana de Austria recordó en sus instrucciones que era la primera embajada de obediencia que se hacía en «nombre del rey mi hijo». Habían pasado seis años desde que falleciera el rey Felipe IV y en Roma no dejó de causar incomodidad el retraso, que los españoles justificaron por su deseo de evitar la coincidencia con la portuguesa, cuyo embajador, Pedro de Sousa, presentó su obediencia al papa en octubre de 1669.

En junio de 1670, durante los preparativos de la embajada española, Clemente X expresó su deseo de recibirla en la sala regia del palacio de Montecavallo (en la colina del Quirinale), en lugar de hacerlo en San Pedro, como mandaba la tradición. A pesar de que ello suponía una novedad, Mariana de Austria aceptó el cambio, teniendo en cuenta que en Montecavallo también se recibiría al embajador en una sala regia. El propio itinerario de la cabalgata de entrada de Pedro Antonio se modificó, porque Clemente X expresó su deseo de contemplarla desde su balcón del Quirinale (Formoni 1671, p. 93).

La embajada de obediencia de Pedro Antonio de Aragón dio pie a dos relaciones impresas, una en castellano de autor anónimo y otra en italiano a cargo de Arteminio Formoni, y a un grabado encargado a Gian Giacomo de Rossi a partir de un dibujo de Gian Battista Falda (1671) en el que se puede observar el cortejo español en el camino hacia el Quirinale. Esto constituía un hecho insólito, pues ninguna de las relaciones manuscritas de embajadas de obediencia españolas anteriores (las del VI conde Lemos o del conde de Monterrey, por ejemplo) llegaron a publicarse. Ello demuestra la intención propagandística de Pedro Antonio de Aragón, que se preocupó de su difusión, dentro y fuera de Italia. Además, de regreso en España, Pedro Antonio entregó al rey un cuadro que representaba su embajada de obediencia, como prueba el inventario del Alcázar de Madrid realizado durante el reinado de Carlos II.

D.C.I.

Bibliografía: Formoni 1671; *Relación* 1671; Carrió-Invernizzi 2008.

La celebración de la Pascua de Resurrección en Piazza Navona

La noche del Sábado Santo, una solemne procesión salía de la iglesia de Santiago de los Españoles hacia Piazza Navona, recorriendo la plaza en el sentido contrario a las agujas del reloj, para llegar a su punto de partida al alba, cuando Cristo había resucitado. Esta fiesta de Semana Santa, organizada por la archicofradía española de la Santísima Resurrección, era dirigida por el embajador español ante la Santa Sede. Los cofrades llevaban el Santísimo Sacramento y un estandarte con la imagen de la Virgen Inmaculada, cuyo culto fue promovido ampliamente por la Monarquía de España.

Carlo Rainaldi y Dominique Barrière, Fiesta de la Resurrección en la Piazza Navona *(1650), Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.*

Esta celebración se convirtió en un rito importante de la liturgia de la Semana Santa romana. La congregación fue creada para agrupar a la comunidad dividida entre castellanos y aragoneses, en una celebración de ambas comunidades y de la monarquía entre el pueblo romano. Las fuentes nos describen esta celebración como fastuosa y la participación en ella de prelados, personalidades romanas y extranjeras y, también, del pueblo, que acudía a la fiesta en mayor o menor medida, en función de la coyuntura política del momento.

El aparato visual era imponente e involucraba la plaza en su totalidad. La celebración se inició en 1579 y se repetía todos los años (con una interrupción entre 1625 y 1650), suscitando la publicación de numerosas relaciones y grabados.

En los años del jubileo, el aparato, que tuvo siempre un gran valor simbólico, religioso y político, y la procesión fueron especialmente suntuosos. Un grabado de Dominique Barrière dejó un testimonio visual del fabuloso aparato efímero de la procesión de 1650, y el *Diario* de Giacinto Gigli ofreció una descripción precisa de las construcciones ideadas ese mismo año por el arquitecto Carlo Rainaldi. La plaza se transformó en un gran teatro: una estructura que rodeaba toda la plaza soportaba los candelabros y las numerosas antorchas para iluminarla. En el interior del recinto, grandes arquitecturas efímeras, levantadas con estructuras de madera, lienzos, estatuas y ornamentos de estuco, todo pintado al natural, imitaban mármoles y bronces, ficción de una realidad duradera. La fachada de la iglesia se decoró con la imagen de Santiago Matamoros, patrón de España. Dos grandes arcos de triunfo, con torres y cúpulas, se apoyaban sobre dos fuentes. En el centro de la plaza se levantó una estructura con cuatro torres y palcos para los músicos. La música se integró plenamente en el aparato visual, pues diversos palcos acogieron a músicos y a seis coros con cantantes venidos de las principales capillas de la ciudad. En efecto, la música acom-

pañaba el avance del cortejo, creando un espacio sonoro desde el que estallaban fuegos de artificio y disparos. Los pagos realizados a los músicos en la época atestiguan su importancia en el ceremonial.

Algunos altares indicaban el recorrido procesional. Uno de ellos exhibía el escudo de Portugal, atándolo simbólicamente a la Monarquía Española poco después de su levantamiento contra la corona. Ello sucedía simultáneamente a los intentos de los Braganza de imponer a un representante suyo ante el papa.

La última gran celebración de esta fiesta tuvo lugar en el año jubilar de 1675, pero la fiesta fue perdiendo lustro debido al gasto excesivo que suponía para una archicofradía ya endeudada. La representación de la Monarquía Española en Roma se redimensionó después de la Guerra de Sucesión. Sin embargo, la archicofradía y la procesión de plaza Navona fueron definitivamente suprimidas en 1754.

M.B.

Bibliografía: Ruggieri 1650; Gigli 1958; Fagiolo dell'Arco y Carandini 1977-1978; Fagiolo 1997; Zuccari 1997; Bernard 2014.

Escenario 3.
La imagen de la monarquía en el reino

Joan Blaeu, Reino de Nápoles, *en J. Blaeu,* Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus in quo tabulae et descriptiones omnium regionum, *Ámsterdam, 1655.*

El *Regnum Siciliae citra Pharum*, conocido como Reino de Nápoles, constituía la unidad política más extensa de la Península italiana, que se extendía entre los límites del Estado de la Iglesia y el estrecho de Mesina. En conjunto constituía un territorio heterogéneo, con centenares de kilómetros de costa expuestos a los ataques de otomanos y franceses, una geografía irregular y una distribución demográfica muy desigual. Para los monarcas españoles el reino desempeñaba una función de primer orden, tanto por su emplazamiento estratégico frente a la amenaza turca, como por su contribución en hombres y dinero para el mantenimiento de la monarquía.

Por lo general, los españoles que gobernaban las fortificaciones o guiaban las diócesis de patronato regio se integraron sin demasiadas dificultades en estas tierras de frontera, en las que confluyeron diversas tradiciones culturales como la griega, la albanesa o la provenzal. Desde el punto de vista administrativo, el reino se articulaba en doce provincias, cuyos escudos están representados en los márgenes laterales del mapa que hemos escogido como fondo del escenario. Este mapa es parte del *Theatrum civitatum nec non admirandorum Neapolis et Siciliae regnorum*, publicado en 1663 por el cartógrafo Joan Blaeu y dedicado al virrey conde de Peñaranda.

Este vasto territorio se vio ensombrecido muy a menudo por la relevancia demográfica y política de su capital. Sus poderosos señores feudales (*il baronaggio*) tenían sin embargo un margen de actuación política muy limitado. Ciertamente, podían defender sus intereses en el parlamento del reino (que se reunió regularmente hasta 1642), pero tan solo en calidad de miembros de los *seggi*, es decir, como ciudadanos nobles adscritos a una de las cinco facciones aristocráticas que representaban los barrios de la capital. De hecho, las fuentes usaban a menudo la expresión «città e Regno di Napoli» para hacer referencia a un único cuerpo político, caracterizado por la difícil confluencia en la ciudad capital de los intereses de todo un reino.

En el siglo XVII la mayoría de los barones del reino tenían su residencia principal en la ciudad de Nápoles, pero en sus dominios, lejos del control del gobierno virreinal, los barones hicieron uso de sus derechos feudales y ejercían plenamente el poder de sus linajes. Esta autoridad se basaba en la antigüedad de los títulos, en los privilegios acumulados y en la extensión de los dominios, que a menudo superaban aquellos de los linajes de los virreyes escogidos para gobernar el reino.

El objetivo de este escenario es mostrar algunos ejemplos de patronazgo virreinal y de representación de la imagen regia en las provincias. Aquí, la autoridad de la monarquía se hacía visible principalmente en las sedes de las audiencias, en las cárceles, en las fortificaciones y en las iglesias o capillas situadas bajo la jurisdicción directa del monarca.

Desde el punto de vista figurativo, esta presencia regia se concretizaba con la representación del escudo del monarca, a veces de tamaño monumental, como el gran escudo de Felipe IV que todavía hoy recibe al visitante del Palazzo Arnone de Cosenza, un edificio que había sido la sede de la real audiencia en los siglos XVI y XVII.

Más que en el estudio de la imagen oficial de la monarquía en los edificios públicos, nos hemos centrado en aquellas ocasiones en las que los virreyes expresaron una clara voluntad de intervención artística en las ciudades de provincia. Son casos que muestran cómo la voz del virrey y la imagen del monarca llegaron a imponerse, gracias a las formas artísticas del Barroco, en unos territorios y en unos lugares en los que dominaba la gran aristocracia del reino.

Dos ejemplos son las criptas de las iglesias catedrales de Salerno y Amalfi, donde se veneraban respectivamente los cuerpos de los apóstoles Mateo y Andrés. Ambos sitios formaban parte de los numerosos lugares de culto del reino que se encontraban bajo el patronato regio. Además, por la presencia de los cuerpos de los dos apóstoles y por su proximidad a la capital, eran visitados a menudo por la corte virreinal. Gracias al interés de los virreyes Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, y Juan Alonso Pimentel, conde de Benavente, se pudo llevar a cabo una intensa reforma en las dos criptas, transformándolas en verdaderas obras maestras del arte barroco del reino.

Otros lugares importantes de culto, bajo la jurisdicción regia, eran la abadía benedictina de Montevergine (cerca de Avellino) y la basílica de San Nicolás, en Bari. Aquí, gracias a la intervención del virrey conde de Peñaranda, Felipe IV contribuyó a la realización del techo barroco, decorado con pinturas y elementos heráldicos de la casa de Austria. El mismo virrey Peñaranda está relacionado también con la financiación de la reconstrucción del convento dominico de San Domenico Soriano, en Calabria, después del terremoto de 1659. La devoción al cuadro milagroso de santo Domingo, que se conservaba en dicho convento, también se fue difundiendo bastante en la Península ibérica, gracias a las transferencias culturales entre los reinos de la monarquía.

Los pastores de las diócesis y archidiócesis, directamente designados por el monarca, fueron importantes agentes de esas transferencias y de la difusión de cultos entre las orillas del Mediterráneo. El Reino de Nápoles tenía una peculiar geografía eclesiástica, con cerca de 146 pequeñas diócesis, aunque de ellas solo 25 estaban bajo el patronato regio. A menudo, los prelados de estas sedes (entre las cuales encontramos las más ricas del reino, como Tarento o Salerno) se comportaron como verdaderos agentes reales en el control del territorio, yendo más allá de su misión estrictamente religiosa.

Un papel de auténtico aliado de los virreyes les tocó a muchos obispos de la diócesis regia de Pozzuoli, ciudad muy cercana a Nápoles, donde se alojaban a menudo los nuevos virreyes antes de entrar en la capital. Pozzuoli, como Gaeta y también la isla de Procida, ha sido objeto de los textos de esta sección en cuanto a lugares de pasaje para los virreyes que aquí recibían los homenajes de bienvenida o de despedida de parte de la élite del reino.

Alejada de la capital de reino, pero emplazada en un lugar estratégico, se encontraba la ciudad de L'Aquila, en Abruzzo Ultra, que en la segunda mitad del siglo XVI había acogido a Margarita de Parma, la hija de Carlos V, que había sido gobernadora de los Países Bajos. En la plaza central del Aquila, cerca del actual Palazzo Margherita (ya sede de la real audiencia), encontramos la estatua del joven Carlos II, uno de los monumentos que conformaron un singular proyecto de difusión de la imagen regia en las ciudades del reino. A partir de su elección al trono en 1665, la figura del joven príncipe fue exaltada en lugares emblemáticos de la capital y de muchas ciudades. Encontramos estatuas suyas en las proximidades de las audiencias (L'Aquila), de las aduanas (Avellino y Foggia) o del palacio del gobernador (Capua). En Avellino fue el príncipe de la ciudad, miembro de la poderosa familia Caracciolo, quien se ocupó de la construcción del monumento para representar su lealtad a la corona. En otras ciudades fueron los gobiernos cívicos quienes financiaron las obras en las que la exaltación del monarca fue acompañada a menudo por la del virrey (como en el caso del monumento de Capua).

Resulta significativo que estos monumentos fueran levantados precisamente en un periodo de incertidumbre sobre el futuro de la monarquía, ya que revela la confianza depositada en ellos como medio para reforzar la autoridad del rey.

En Lecce, un centro importante del Barroco en el reino, tuvieron un despliegue peculiar, ya que después de la realización de una estatua ecuestre de Carlos II (1675), también se decidió erigir un monumento similar en honor del emperador Carlos V (1678). El conjunto, situado en la plaza principal de la ciudad, junto a la columna en honor del patrono Sant'Oronzo y del lugar de reunión de la nobleza (el *sedile*), constituía una inédita glorificación barroca de los Habs-

burgo de España en la periferia más oriental de sus dominios mediterráneos. Ni en la capital ni en otras ciudades del reino se logró una imagen tan triunfal de la monarquía.

I.M., M.V., J.-L.P.

Gaeta, puerta de entrada al Reino de Nápoles

Gaeta, ciudad portuaria en la frontera septentrional del Reino de Nápoles, fue integrada definitivamente en la Monarquía Hispánica después de la victoria del Gran Capitán sobre los franceses en la batalla de Garigliano (1503). Era sede episcopal sometida al regio patronato. Por su posición estratégica y su carga simbólica e histórica ocupó un lugar preeminente en la representación del poder virreinal a lo largo de los dos siglos de dominación española. Gaeta era, ante todo, un escenario mitológico ilustrado en su día por la pluma de Virgilio en el siglo I a.C.: «Tú, Gaeta, con tu muerte has dado también por siempre renombre a nuestras playas. Aún el honor que hoy te rinden preserva tu lugar de reposo» (*Eneida*, VII, 1-3). En la mitología clásica, Gaeta era la nodriza de Eneas, el invicto héroe troyano que aunó la tradición griega y romana para dar paso al dominio romano sobre gran parte del mundo conocido.

Quince siglos más tarde, este puerto situado entre la Campania y el Lacio vio atracar en su muelle a numerosos virreyes. Según los maestros de ceremonias virreinales Miguel Díez de Aux y Jusepe Renao, activos en la corte napolitana durante el primer tercio del siglo XVII, Gaeta era punto de paso obligado en la entrada ceremonial de todo nuevo virrey que llegaba al Reino de Nápoles:

> Hizo alto en Gaeta [Juan Alonso Pimentel de Herrera, VIII conde de Benavente, virrey entre 1603 y 1610] donde, habiendo dado aviso de su llegada, se le hizo el recibimiento y honras acostumbradas a los demás señores Virreyes que hayan venido a este Reino con dicho cargo, como queda escrito en las entradas que hacen los Virreyes, que es el orden que hasta ahora se ha tenido y que de aquí adelante se tiene de tener y observar (Raneo [Renao] 1912).

Con sus manuales normativos, los maestros de ceremonias se esforzaron por asentar esta tradición de entrada. En Gaeta los virreyes ponían pie por primera vez en tierra napolitana y recibían los honores y fidelidades del reino. Díez de Aux narra, en el mismo caso del conde de Benavente, cómo el virrey saliente, Francisco Ruiz de Castro, envió «dos porteros de cámara» a Gaeta para que fuesen presentándole al nuevo virrey «el título, cargo y officio de cadauno que yua a uisitarle» (Antonelli 2015, p. 148). Para los virreyes españoles esta ceremonia en Gaeta suponía un verdadero rito de integración en su nuevo reino.

Es estas ocasiones estaba previsto que la ciudad de Nápoles enviara a seis embajadores a Gaeta para mostrar fidelidad y obediencia al nuevo gobernante. De allí el séquito virreinal pasaba a Pozzuoli, donde pernoctaría, habitualmente en la villa de don Pedro de Toledo, a la espera de que todo estuviera listo para la entrada solemne en la capital del reino.

Lugar de cita y puerta de entrada, en 1648 Gaeta acogió la reunión en plena revuelta de Masaniello, el en-

La ciudad y bahía de Gaeta, en Giovani Battista Pacichelli, Il Regno di Napoli in prospettiva*, Nápoles, 1703.*

cuentro entre Juan José de Austria y el virrey Íñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate, en la presencia del pintor Diego Velázquez.

Gaeta proporcionó también el puerto de salida en el que algunos virreyes, como el conde de Castrillo, aguardaron las galeras que debían devolverlos a España y, eventualmente, como ocurrió en 1664 con Pedro Antonio de Aragón, el punto de llegada de los embajadores españoles ante la Santa Sede.

Por su importancia estratégica, la diócesis de Gaeta fue una de las dos sedes del reino, junto con la de Bríndisi, en la costa de Puglia, asociadas al real patronazgo y, en consecuencia, fue siempre confiada, al menos entre 1598 y 1723, a obispos españoles. Entre ellos destacó Pedro de Oña (1606-1626), fiel colaborador de los virreyes de Nápoles, que fue el encargado de pronunciar en 1622 la oración fúnebre en honor de Felipe III.

D.S.

Bibliografía: Raneo [Renao] 1912; Grimal 1981; Spedicato 1996; González Asenjo 2005; Rivero Rodríguez 2011; Antonelli 2015.

Pozzuoli, posada de los nuevos virreyes

La ciudad de Pozzuoli y su área circundante de los Campos Flégreos (Campi Flegrei) fue, tras la capital del reino, la zona más documentada por las diversas guías que, en los siglos xvii y xviii, ilustraron a curiosos y viajeros sobre las bellezas naturales y los abundantes vestigios de la Antigüedad clásica, desde la Solfatara a los templos pasando por el anfiteatro y las villas.

Coro y capilla mayor de la catedral de Pozzuoli.

La pared de la izquierda alberga los cuadros encargados por el obispo Martín de León y Cárdenas (1636-1640): *San Jenaro en el anfiteatro de Pozzuoli* y *San Procolo y Santa Nicea* de Artemisia Gentileschi. En el altar se halla la *Degollación de San Jenaro* de Agostino Beltrano, mientras que en la pared de la derecha se encuentra el Martirio de los santos *Onésimo, Alfio y Filadelfo* de la escuela de Giovanni Lanfranco, y el *Desembarco de San Pablo en Pozzuoli* del mismo Giovanni Lanfranco.

Después del terremoto de 1538, provocado por la erupción del Monte Nuovo, el virrey Pedro de Toledo decidió construir en Pozzuoli una gran villa fortificada rodeada por un amplio jardín. Desafiando el miedo a las amenazas telúricas, el edificio, que aspiraba a emular el esplendor de las antiguas residencias imperiales de la zona, se convirtió en residencia temporal de don Pedro durante los últimos años de su gobierno (1532-1553). La presencia del virrey atrajo a Pozzuoli a muchos representantes de la aristocracia napolitana, que transformaron la ciudad en una especia de área suburbana de la capital.

En la actualidad tan solo quedan algunos restos que apenas permiten imaginar cómo debió ser su aspecto original. Sabemos que estaba dotado de un atrio abierto al mar que se prestaba a acoger a los virreyes recién llegados, que con frecuencia se alojaron en él antes de hacer su entrada oficial en la ciudad. Su arquitectura conciliaba el carácter propio de una villa, con su jardín adornado con fuentes descendiendo por la colina, con las torres y anchos muros propios de una fortaleza militar. Esta era una característica que compartía con los otros dos edificios de Ischia y Procida, señalados por el maestro de ceremonias Díez de Aux como residencias destinadas a acoger a los nuevos virreyes antes de la toma de posesión de su cargo.

No por casualidad la villa fue designada con frecuencia en el siglo XVII como «La Stanza» (o Starza), nombre con el que se solía indicar las residencias temporales de los virreyes entrantes. Entre los virreyes que se alojaron en ella figuran Pedro Téllez-Girón, I duque de Osuna, en 1582; Enrique de Guzmán, conde de Olivares, en noviembre de 1595; el V duque de Alba en 1622, y el duque de Arcos en febrero de 1646. En 1603, el conde de Benavente expresó a su lugarteniente Francisco de Castro la preferencia por la villa de Pozzuoli «por ser mas cerca y mas commodo puesto», especialmente en los meses de invierno (Antonelli 2015, p. 148).

En 1600 el VI conde de Lemos residió en la villa de Pozzuoli durante dos meses para tomar los baños de agua sulfúrea, con la esperanza de recuperarse de la enfermedad que, sin embargo, le condujo a la muerte poco después.

Los benéficos efectos de las aguas termales de Pozzuoli fueron ya profusamente documentados por las fuentes clásicas. Tras un periodo de abandono, causado probablemente por la actividad volcánica y sísmica de los Campos Flégreos, los baños fueron recuperados por Pedro Antonio de Aragón en 1668. Un equipo de doctores, guiados por Sebastiano Bartoli, el médico *investigante* del virrey, rediseñó los baños y estudió el suelo. Los resultados fueron publicados en un breve opúsculo aparecido en 1667. Para promover el uso de los baños el virrey quiso construir «habitaciones» en sus cercanías. En el lugar donde se hallaban estas termas queda todavía en la actualidad una lápida que recuerda la intervención virreinal. Se trata de una de las tres placas conmemorativas encargadas por Pedro Antonio «perché di quegli [i bagni] pur di nuovo, per la malizia delle genti, e per l'ingiuria del tempo non se ne perdesse la memoria» (Sarnelli 1697, p. 10).

Uno de los motivos de la especial predilección virreinal por Pozzuoli fue que en ella residía una sede episcopal de patronato regio. Ello significaba que sus obispos eran directamente designados por el monarca, algo que, *a priori*, los hacía especialmente bien dispuestos a colaborar con los virreyes. Junto con las diócesis de Acerra y Castellammare di Stabia, la de Pozzuoli formaba parte de un intento de la corona por concentrar los obispos de patronato regio en torno a la capital y, de este modo, contrarrestar la influencia del arzobispo de Nápoles, elegido tradicionalmente entre los miembros de las más antiguas familias locales.

La proximidad de estas sedes episcopales con la capital permitía a sus titulares frecuentar la corte y mantener un trato asiduo con los virreyes sin abandonar sus obligaciones pastorales. Esta es la razón por la que al frente de estas diócesis se encontraron a menudo preceptores, consejeros, confesores o personas relacionadas con la familia de los virreyes que con frecuencia mediaron ante el Consejo de Italia para obtener la designación de personas de su confianza.

Un caso especialmente representativo fue el de Martín de León y Cárdenas (obispo de Pozzuoli entre 1631 y 1650), consejero del conde de Monterrey y estrecho colaborador de algunos de sus sucesores, como el almirante de Castilla y el duque de Arcos, a quien asistió durante los primeros meses de la revuelta de 1647. Después de su llegada al reino, Juan José de Austria lo nombró *vicario* al frente de las fuerzas terrestres y navales.

Durante su gobierno promovió la recuperación del culto de los primeros obispos mártires de Pozzuoli, un lugar que, según los Hechos de los Apóstoles, cuando fue visitado por San Pablo

(en el 61 d.C.), ya era sede de una comunidad de cristianos. Para recordar la antigüedad de esta diócesis, el obispo impulsó una reforma radical de la catedral, decorada con ciclos pictóricos de artistas como Giovanni Lanfranco, Artemisia Gentileschi y Agostino Beltrano, entre otros.

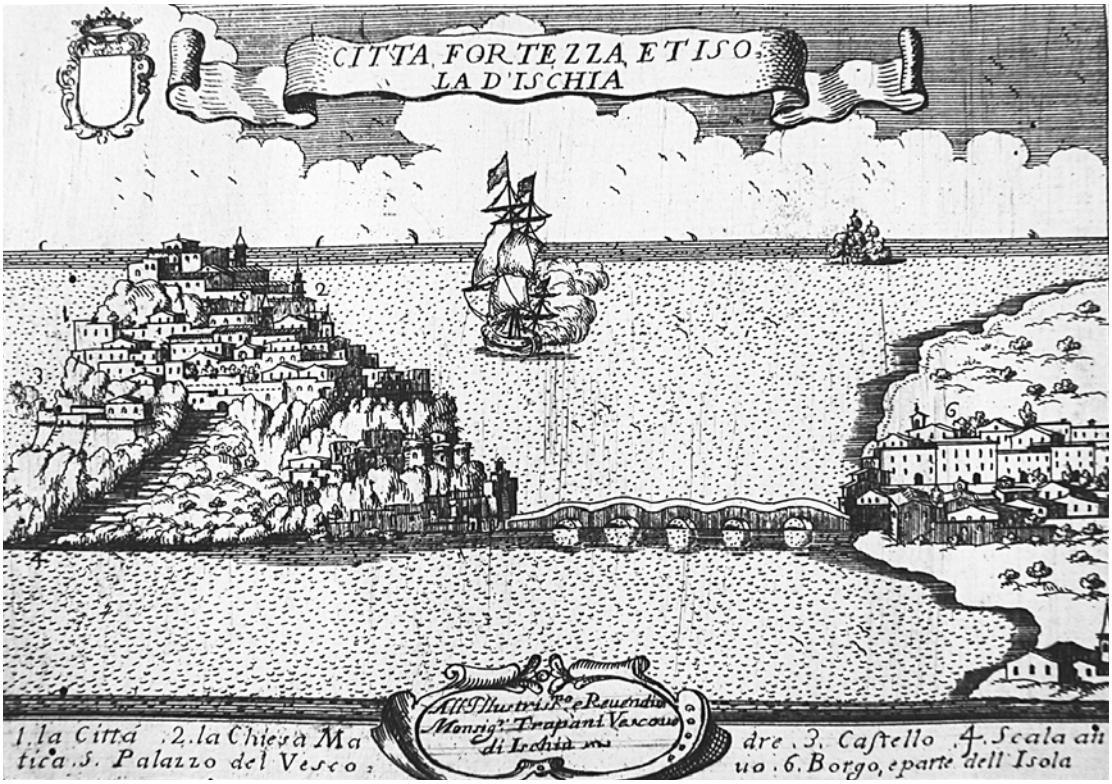
I.M.

Bibliografía: Capaccio 1607; Sarnelli 1697; Parrino 1692-1694, i y ii; Raneo [Renao] 1912; Ambrasi y D'Ambrosio 1990; Vallejo Penedo 2001; Venditti 2006-2007; Migliaccio 2011; Antonelli 2015.

Procida e Ischia, otros lugares de desembarco

Con el objeto de favorecer la transmisión de poderes entre el virrey entrante y el saliente, de modo que también se pudieran acondicionar las estancias del palacio, hasta finales del siglo xvi el nuevo virrey acostumbraba a aguardar algunos días en las puertas de la capital antes de realizar su entrada oficial. El ceremonial de Díez de Aux indica tres posibles lugares para aquellos que viajaban por mar: Procida, Ischia y Pozzuoli. En el caso de que decidiera hacerlo en una de las islas, la residencia habitual sería alguna de las fortalezas que la familia d'Avalos poseía en ellas.

El castillo de Ischia, de fuertes reminiscencias aragonesas, había acogido en su día la corte de los reyes Federico e Isabel del Balzo y, ya en la primera mitad del siglo xvi, fue el punto de encuentro del grupo de intelectuales organizado en torno a Constanza d'Avalos y Vittoria Colonna (esposa de Ferrante d'Avalos, marqués de Pescara), que llegaría a ser uno de los centros culturales más importantes del Renacimiento.



Joan Blaeu, Ischia, Procida y Campi Flegrei, *en J. Blaeu,* Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus..., *Ámsterdam, 1655.*

La isla de Ischia gozó entre los siglos xvi y xvii de una gran riqueza cartográfica gracias al detallado mapa del cartógrafo romano Mario Cartaro, que tuvo una gran difusión como modelo de descripción topográfica, y que es la fuente de numerosas reproducciones posteriores incluidas en los atlantes de los siglos xvi y xvii, como la que aquí se muestra.

Por su parte, el palacio de Procida fue construido por el cardenal Innico d'Avalos (1535-1600), hijo de Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto, que había recibido de manos de Carlos V el señorío de la isla. Al cardenal también se le debe la construcción de la abadía de San Miguel así como la reforma del barrio de Terra Murata, la apertura de nuevas calles y la creación de nuevas fortificaciones en la isla. En 1599 el VI conde de Lemos se alojó durante un tiempo en la residencia de Procida, donde Carlo y Ferdinando d'Avalos le prepararon las estancias «como suelen y tienen de costumbre estos señores Davalos en semejantes ocasiones» (Antonelli 2015, p. 140).

El aspecto más interesante de la decoración del edificio en esos momentos era la presencia de casi quinientos retratos de hombres ilustres, entre los que quizá se encontraron los *Doce césares* de Bernardino Campi, actualmente en el Museo de Capodimonte. Esta serie de retratos seguía el modelo de la célebre colección que Paolo Giovio había expuesto en su villa junto al lago de Como. De hecho, Giovio residió en la cercana Ischia, en 1527, como huésped de Vittoria Colonna. La amplitud de la residencia fortificada de los Ávalos, articulada en diversos ambientes y con vistas sobre diferentes vertientes de la isla, la convertía en una sede especialmente idónea para alojar al numeroso séquito que acompañaba a sus ilustres visitantes. Así quedó de relieve en 1630, cuando acogió a la infanta María de Hungría, que viajaba acompañada por el V duque de Alba y el obispo de Sevilla, Diego de Guzmán y Haro, que «hebbero in uno istesso Palazzo alloggiamento diviso l'un dall'altro, ogn'uno con la sua corte et cucine regali, come fusse stato previsto fin dal tempo che fu fatto fabricare dal Cardinal Innico Davalos d'Aragona, figlio d'Alfonso Davalos Marchese del Vasto» (Bucca d'Aragona 1912).

Entre los numerosos ejemplos de estancias y visitas virreinales a Procida hay que recordar la del 14 de abril de 1648, cuando Juan José de Austria, una semana después de la recuperación de la ciudad de Nápoles, fue hospedado por Andrea d'Avalos, príncipe de Montesarchio, durante una jornada de caza y descanso en su *huerta*, animada por músicos como Andrea Falconieri.

En 1734 Carlos III de Borbón expropió las tierras de los Ávalos y transformó la residencia de Procida en un pabellón de caza. Tiempo después el palacio serviría (al igual que la fortaleza de Ischia) como prisión; es por ello por lo que hoy en día queda muy poco de la antigua residencia que acogió a los virreyes.

El caso de las residencias de los d'Avalos no será la única ocasión en la que un noble puso a disposición de la corte virreinal su casa particular. De hecho, resultaba frecuente que aquellos que abandonaban el cargo se alojaran durante bastante tiempo en diversas residencias de la nobleza a la espera de las galeras que habrían de llevarles de regreso a la Península ibérica.

En el verano de 1629 el V duque de Alba, que tuvo que resignarse a abandonar Nápoles en plena temporada de los paseos de Posillipo, permaneció algunos días en la residencia junto a la costa de Fabio Carafa, príncipe de Colubrano, que sufragó todos los gastos. En el verano de 1630, cuando no había pasado ni tan siquiera un año desde la salida de Alba, Carafa fue recompensado con el honor –y el peso– de hospedar en su palacio a la reina María de Hungría, procedente del palacio de Procida. Tras la estancia de la reina, el virrey duque de Alcalá fue requerido en la corte, dejando durante varios meses a su esposa e hijos alojados en el palacio de un personaje principal de Caserta.

Durante el ejercicio de su mandato, los virreyes habitualmente eran invitados a los desposorios y bautismos de las familias principales del reino, así como a las representaciones teatrales que se celebraban en sus residencias privadas. La virreina, además, era convidada a los palacios que se encontraban en el itinerario de cabalgatas y procesiones y elegía las residencias donde más le convenía alojarse para ver con mayor comodidad estos cortejos en los que participaba su esposo. El ceremonial de corte de finales del siglo XVII describe con detalle los particulares de estas visitas, que finalizaban con la llegada del virrey a la residencia donde presenciaba el concierto que los propietarios acostumbraban a ofrecer a sus huéspedes. Estas visitas permitían al virrey conocer los lugares y gustos preferidos por la aristocracia napolitana.

I.M.

Bibliografía: Bucca d'Aragona 1911; Bucca d'Aragona 1912; Alisio 1976; González Asenjo 2005; Antonelli 2015.

Las tumbas de los apóstoles Andrés y Mateo. Devoción y patronazgo regio

La cripta de San Andrés en Amalfi

Según relata el archidiácono Matteo de Garofano en su obra *Translatio corporis sancti Andreae*, el traslado de las reliquias del apóstol Andrés de Constantinopla a la ciudad de Amalfi se llevó a cabo en 1208, en una de las misiones emprendidas por el cardenal Pietro Capuano durante la cuarta cruzada. Las reliquias del santo fueron recibidas con gozo por los fieles, también debido a las propiedades curativas encontradas en el licor transparente (maná) secretado por los huesos sagrados.

El cardenal Capuano promovió la construcción de la cripta durante las obras de renovación de la catedral. La cripta presenta una planta longitudinal, con características estructurales parecidas a otras criptas de la época localizadas en el área de la costa (la bóveda y los ábsides opuestos longitudinalmente).

Al igual que en Salerno, la cripta de Amalfi fue objeto a principios del siglo XVII de una importante renovación de las decoraciones, actualizadas al nuevo lenguaje barroco. La nueva campaña fue promovida por el arzobispo Carlo Montilio y su sucesor, Giulio Rossini, pero fue sobre todo gracias a la generosidad del gobierno virreinal que la cripta tomó las formas decorativas que aún podemos admirar hoy. El primero fue el virrey Juan de Zúñiga, conde de Miranda, quien manifestó al rey la necesidad de adornar adecuadamente tanto la cripta de Salerno como la de Amalfi. Sin embargo, las obras de remodelación empezaron solo en 1600, con el conde de Lemos, para finalizarse durante el gobierno del VII conde de Lemos (1615). El interior se caracteriza por una profusión de mármoles polícromos inspirados en las decoraciones paleocristianas, mientras el fulcro corresponde al altar central (inaugurado el 3 de noviembre 1604). Aquí se le-

Cripta de San Andrés, Amalfi, catedral.

vantará unos años después la espléndida estatua de bronce de *San Andrés*, realizada por Michelangelo Naccherino.

Justo enfrente del altar se encuentra una inscripción recordatoria de los patrocinadores de la nueva imagen de la cripta, los virreyes VI y VII condes de Lemos y el conde duque de Benavente, cuyas armas lucen al lado del escudo real de Felipe III (1616).

Las paredes y la bóveda, pintadas entre 1603 y 1607 por el artista local Vincenzo De Pino, llevan representados episodios de la vida del santo (en los lunetos), en diálogo con trece escenas cristológicas. En el ábside están representados los evangelistas y el Espíritu Santo, mientras que ángeles y figuras alegóricas decoran el resto de la bóveda.

La cripta de San Mateo en Salerno

La devoción de los salernitanos hacia el apóstol Mateo remonta a la época lombarda y está relacionada con el descubrimiento de los restos del santo en una localidad cerca de la actual Casal Velino. Interpretando el hallazgo como una señal favorable para su reino, el entonces príncipe de Salerno, Gisulfo, ordenó el traslado a la catedral del santo cuerpo, que prontamente se convirtió en objeto de devoción colectiva. En época normanda el culto se hizo aún más intenso, con la proclamación por parte de las instituciones municipales de las festividades relacionadas con el santo, y con la introducción de su imagen en las monedas de la ciudad. Esta devoción siguió creciendo todavía más en época tridentina, tras la publicación, en 1580, de la obra hagiográfica *De vita et gestis sancti Matthaei*, escrita por el obispo Marco Antonio Marsilio Colonna.

El lugar dedicado a la conservación de las reliquias de San Mateo fue la cripta de la catedral de Salerno, erigida en 1078 por el arzobispo Alfano I. Con una extensión igual a la del crucero de la iglesia, la cripta cuenta con una gran sala rectangular y tres ábsides en el lado oriental. En el centro alberga la tumba de san Mateo, y en los ábsides las reliquias de otros mártires de Salerno. La decoración barroca fue encargada por el virrey de Nápoles, Fernando Ruiz de Castro,

Cripta de San Mateo, Salerno, catedral.

y se inscribe en el marco de una serie de encargos públicos en lugares clave vinculados a la monarquía –desde 1590, Salerno era ciudad regia–, ya comenzada por los anteriores virreyes, en particular el conde de Miranda Juan de Zúñiga, con el fin de celebrar el renovado esplendor del gobierno de los Habsburgo.

Tal y como reflejan los documentos, las obras de remodelación fueron financiadas por el gobierno virreinal y dirigidas por el ingeniero y arquitecto real Domenico Fontana, en la misma época en que se llevaban a cabo las de la cercana cripta de Sant'Andrea de Amalfi. En ambos casos se colocó incluso una inscripción de mármol, coronada por el escudo real y las armas de los linajes Lemos y Benavente.

En cuanto a la decoración, ambas se caracterizan por el papel destacado de la escultura, evidente tanto en la riqueza del mármol policromado de las paredes (inspirado en el arte paleocristiano), como en la monumentalidad de las imágenes de los santos titulares de la cripta. En el caso de Salerno, Michelangelo Naccherino representa el santo mártir mientras escucha al ángel.

Por su parte, el pintor de corte Belisario Corenzio, ya activo en las decoraciones para el Palazzo Reale y el Castel Capuano, fue llamado a realizar los frescos, ejecutados entre 1603 y 1608. Finalmente, la bóveda se caracteriza por una sucesión de cuadros de formato trapezoidal con parejas de *putti* llevando pergaminos, pintados por Battistello Caracciolo. Así como en Amalfi, el tema central es la exaltación de la dimensión heroica del santo, mediante la representación de su martirio y su relación explícita con las historias de la vida de Cristo y de los mártires Fortunato, Caio y Ante, que completan la decoración del ábside. En este sentido, Corenzio fue sin duda el más destacado artista, capaz de reunir los mensajes políticos de la monarquía con la propaganda postridentina, sirviéndose de un lenguaje típicamente manierista.

A lo largo del siglo XVII, fueron muchos los virreyes que visitaron la cripta de Salerno. Los primeros fueron, en la primavera de 1602, Francisco de Castro y su madre, la condesa de Lemos Catalina de Zúñiga y Sandoval, seguidos por el duque de Alba y su familia. Por lo general, la entrada oficial del virrey en la ciudad se realizaba desde el mar: en el muelle se construía un puente, decorado con colgaduras y varios ornamentos, estatuas y epigramas. Sin embargo, la entrada también se podía hacer por tierra, a través de una solemne cabalgata. El duque de Osuna, por ejemplo, llegó a Salerno vía mar, con ocho galeras de la infantería española, treinta *continuos* y varios caballeros y señores. Años más tarde (1665), el cardenal Pascual de Aragón fue víctima de un lamentable accidente, ya que el puente se derrumbó mientras el virrey hacía su entrada en la ciudad.

De todas formas, la visita más destacada y recordada por las fuentes fue la del marqués del Carpio en 1684. Además de las fiestas y banquetes organizados para la ocasión, se hizo donación al virrey de dos ampollas de maná, procedente de una reliquia del santo, dentro de un corazón decorado con diamantes, y de una hoja autógrafa de un manuscrito de santo Tomás.

M.V.

Bibliografía: Restaino 1996; Cestaro 1997; Restaino y Zampino 2012.

La abadía de Montevergine y la visita del marqués de los Vélez

La abadía de Montevergine (Avellino), fundada en el siglo XII por Guglielmo da Vercelli, era un destino importante en la ruta de los peregrinos del Reino de Nápoles. El gran cuadro donde se venera a la Virgen, que data del siglo XIII, fue quizá donado por alguno de los miembros de la dinastía angevina de Nápoles, muy vinculados a esta abadía, al igual que los sucesivos soberanos que gobernaron el reino.

En 1629 se derrumbó la antigua iglesia románica y comenzó a construirse un nuevo templo, gracias a las ayudas recibidas por parte de numerosos benefactores. En la capilla del Descendimiento se conservó hasta finales del siglo XIX un famoso cuadro de Rubens, mientras que para la decoración con mármoles de la capilla de la Virgen algunos autores han hablado de la posible participación de Cosimo Fanzago.

Orfebre de Trapani (?), Candelabro *(1681), Montevergine, Museo de la Abadía.*

La procedencia probablemente siciliana de la pieza puede relacionarse con el patrimonio que el virrey marqués de los Vélez heredó de su padre, Pedro Fajardo Zúñiga y Requesens, que ocupó el cargo de virrey de Sicilia de 1644 a 1647.

Entre el 27 y el 29 de mayo de 1681, durante el generalato de Paolo Faiella (1680-1683), el santuario de Montevergine recibió la solemne visita del virrey de Nápoles Fernando Joaquín Fajardo, marqués de los Vélez. Este episodio fue reconstruido por Giovanni Mongelli, monje y cronista de la abadía, que mencionó el recibimiento solemne que se hizo al virrey y a su séquito compuesto por cuatrocientas personas. Estos invitados ilustres fueron acogidos con una procesión de más de setenta monjes, que los acompañaron hasta las puertas del santuario, donde recibieron confesión, rezaron y participaron de la misa que se celebró junto al altar de la Virgen. Más tarde fueron invitados a desayunar en la casa de huéspedes. La comitiva virreinal pasó la noche en el palacio de Loreto de Montevergine, enfermería y residencia del abad general, a los pies de la montaña.

Encontramos referencias a esta visita también en un ceremonial del siglo XVII, en el que se habla de un episodio concreto relacionado con la prohibición de comer carne para monjes y peregrinos en Montevergine.

Con motivo de esta visita el virrey donó a la abadía un servicio completo para el altar, compuesto por seis candelabros, un crucifijo, vinajeras y *carteglorie* (es decir, los tres soportes donde se colocaban sacras o tablillas que contenían partes del misal), todo de cobre dorado con decoraciones en coral rojo, de manufactura trapanense. Hoy en día, por desgracia, solo se conserva en buen estado uno de los candelabros, expuesto en el museo de la abadía, mientras que el resto o se ha perdido o ha llegado hasta nosotros en un pésimo estado de conservación al perder las decoraciones de coral que presentaba.

G.M.G.

Bibliografía: Mongelli 1971, v; Guariglia y Mollica 2010; Antonelli 2012a.

La imagen del monarca en las provincias del reino: la estatua de Carlos II en Avellino

A diferencia de Sicilia, donde existió una larga tradición de exhibir la imagen de los reyes de la casa de Austria en plazas y lugares públicos, en Nápoles fue necesario esperar al reinado de Carlos II para que esto ocurriera. Las únicas excepciones conocidas fueron la serie de siete bustos reales esculpida por Giuliano Finelli en la fachada del palacio Firrao (1640-1645) y la representación de la entrada de Carlos V en la ciudad, pintada en la sede del *seggio* de Nido. A diferencia de lo que ocurrió en Francia durante el reinado de Luis XIV, cuando se levantaron numerosas estatuas del monarca por deseo expreso de la corona, en Nápoles apenas se acudió a este recurso para expresar la autoridad del rey. De hecho, la mayoría de las iniciativas en este sentido corrieron a cargo de las autoridades locales, deseosas de mostrar su lealtad a la corona (Bodart 2011, p. 446).

El primer retrato conocido en el Reino de Nápoles de un monarca de la dinastía reinante fue encargado por orden de Francesco Marino Caracciolo en su feudo de Avellino, donde desde finales del siglo XVI se encontraba situada la aduana real, lo que la convirtió en una próspera ciudad empla-

Cosimo Fanzago, Estatua del obelisco de Carlos II *(1668), Avellino, Piazza Amendola.*

zada en uno de los principales ejes que comunicaba la capital con la costa del Adriático. En 1668, en la plaza de la aduana de Avellino se erigió un obelisco, conservado hoy parcialmente, con un retrato en bronce de Carlos II, representado como rey niño, ataviado con botas y sombrero con pluma, con bastón de mando y un yelmo a los pies, anunciando futuras glorias militares. Una inscripción en la base de la estatua recordaba que la iniciativa había sido del príncipe de Avellino, Francesco Marino Caracciolo, destacado personaje de la nobleza del reino, que alardeaba de haber sido bautizado por la infanta de España, la emperatriz María de Hungría, durante su estancia en Avellino en 1630.

Después de asistir a la inauguración de la *guglia de San Gennaro*, situada junto al Duomo de Nápoles, Caracciolo encargó al ingeniero y escultor Cosimo Fanzago la reorganización urbanística de Avellino, tras la revuelta de 1647 y los graves efectos de la epidemia de 1656. La culminación de dichas obras fue el obelisco de Carlos II, inaugurado en 1668, el año de nacimiento del príncipe heredero, Marino III Caracciolo. Tal y como indicaba una lápida destruida en la revolución de 1799, la obra fue costeada por la *civitas* de Avellino. El monumento y el «rey de bronce» han sobrevivido a terremotos, revueltas y guerras, y su base –manipulada en varias ocasiones– ha perdido hoy en día muchos elementos del diseño original del Fanzago, cuyo centro debía representar el monumento a Carlos II. Originariamente, el monumento se encontraba situado frente a la entrada principal del palacio de la Dogana, cuya fachada fue diseñada por el propio Fanzago a modo de «telón de fondo», con bustos de emperadores antiguos, algunas importantes estatuas clásicas de propiedad de Caracciolo (como la *Venus Anadiomena*, ya en la colección Spatafora) y un nicho con el retrato del propio Caracciolo I, príncipe de Avellino. El escultor se rindió homenaje a sí mismo autorrepresentándose en un medallón de bronce situado en la base del monumento, como había hecho ya anteriormente en la *Guglia di San Gennaro*.

La iniciativa de Caracciolo de representarse en un mismo espacio público con la estatua de Carlos II era una forma de enaltecer a su persona y su linaje, y celebrar su proximidad a la gracia del rey. En una suerte de competición, el entonces virrey, Pedro Antonio de Aragón, respondió a la iniciativa de Caracciolo encargando su propio busto bajo la efigie del rey niño en la fachada del hospital de San Gennaro en Nápoles (1668).

Otros proyectos de esculturas de Carlos II en el reino siguieron al de Avellino, como el de Monteoliveto en Nápoles (1669), L'Aquila (1675), Capua (1677), Lecce (1678; destruida en el siglo XIX) y Foggia (1697). A diferencia de Avellino, donde la mano del príncipe Caracciolo había convertido esta iniciativa en una celebración aristocrática, en el resto de los casos las estatuas deseaban conmemorar la colaboración de las autoridades ciudadanas con la corona (en el marco de la celebración de la mayoría de edad del rey). Así, el monumento de Capua, por ejemplo, incluía inscripciones dedicatorias al entonces virrey, marqués de los Vélez, y al gobernador real, Jusepe de Ledesma, a la vez que al pueblo de Capua.

D.C.I.

Bibliografía: *Aspettando Carlo II* 2005; Carrió-Invernizzi 2008a; Bodart 2011.

Las donaciones del conde de Peñaranda al santuario de Santo Domingo en Soriano

El 5 de noviembre de 1659 el terremoto que azotó la parte meridional de Calabria, entre Briatico y Squillace, destruyó completamente el convento dominico de Soriano Calabro, construido en el siglo XVI en el lugar donde en múltiples ocasiones se había aparecido el fundador de la orden. Murieron nueve frailes, pero el cuadro de santo Domingo, que según la tradición la Virgen, santa Catalina de Alejandría y santa María Magdalena habían entregado al fraile Lorenzo da Grottería en 1530, quedó intacto. El culto a esta imagen milagrosa de Soriano se había difundido rápidamente entre los siglos XVI y XVII, llegando pronto también a España (recuérdese por ejemplo el famoso cuadro del *Milagro de Soriano* pintado por Zurbarán en 1627).

Así, en 1633 el conde de Monterrey, en agradecimiento por haber salvado la vida en un violento incendio que destruyó una parte del Palazzo Reale, expresó la voluntad de ir con su mujer hasta el convento de «San Domenico Soriano luogo di gran devotione, verso li confini del Regno» (Bucca d'Aragona 1912).

Después del terremoto de 1659, el conde de Peñaranda,

> teniendo noticia del desgraciado suceso, acudió al convento de Santa Maria delle Salute de Nápoles fuera de la puerta del Espíritu Santo, de los Padres de la Calabria, donde hay un retrato de la Imagen de San Domenico de Soriano, y allí celebró Capilla solemne, dando gracias a su Divina Magestad por haber preservado ilesa del terremoto a la milagrosa imagen de Soriano, y dijo a aquellos religiosos y caballeros que lo cortejaban con ternura, afecto y devoción que el haberse derrumbado el convento y la iglesia no debía ser causa de estupor ni de desolación porque quizás el Santo deseaba verlos con mayor lucimiento (Lembo 1687, p. 76, original en italiano).

El virrey Peñaranda envió a la zona afectada «a riconoscersi il danno il Reggente Donato Antonio de Marinis, allora Presidente della Regia Camera, il quale ne fece una distinta relazione, che conteneva la morte di 2035 persone, e la ruina di 3789 edifici» (Parrino 1692-1694, II, p. 72). Este personaje informó al monarca de la situación de estos religiosos y obtuvo una ayuda de 10.000 ducados durante los siguientes cuatro o cinco años, ratificada en 1661 por el Consejo Colateral, al que le fue solicitada una rápida aportación que permitiera comenzar las obras lo antes posible. El conde de Peñaranda enviaría además a Soriano a su arquitecto «de confianza», el padre de la congregación de la Certosa de San Martino, Bonaventura Presti, al que había encargado también el proyecto del monasterio que estaba haciendo construir en España.

El interés tanto de la corona como del virrey por la zona se manifestó también en el envío de regalos. Así, por ejemplo, sabemos que en 1693 el abad Pacichelli pudo admirar en la sacristía de la iglesia del convento la espléndida lámpara donada por Felipe IV hacia el final de su vida.

Floriano Miotte, Vista del convento de San Domenico Soriano *(comienzo del siglo XVIII), Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.*

Bonaventura Presti proyectó para Soriano un convento majestuoso, inspirado en el de El Escorial, situado en la escarpada falda de la montaña.

Según el relato de Pacichelli, cuando visitó el lugar en 1693 se había completado la reconstrucción de su estructura principal, aunque se seguía trabajando en la decoración de los interiores. La descripción del abad, que consideraba el convento «una delle meraviglie dell'Italia meridionale» (Pacichelli 1702-1703, II, p. 106), es de gran importancia, ya que tras el devastador terremoto de 1783 no quedaron más que ruinas del esplendor que él admiró. De la estructura arquitectónica del siglo XVII hoy en día se conserva solo parte de la fachada, de la nave y de los cinco claustros. Tras el terremoto del siglo XVIII se edificó un nuevo convento en otro lugar, quedando en estado de abandono estas ruinas de «arqueología moderna» tan características en la zona.

I.M.

Bibliografía: Lembo 1687; Parrino 1692-1694, II; Pacichelli 1702-1703, II; Bucca d'Aragona 1912; Panarello 2001; Carrió-Invernizzi 2009a.

Los obispos de nombramiento real: el caso de la diócesis de Tarento

La archidiócesis de Tarento fue la diócesis más deseada de las tres de patronato regio existentes en el Reino de Nápoles en la Edad Moderna, debido a la riqueza de las entradas de su mesa episcopal. Tanto los virreyes como los monarcas se interesaron por la vida de la diócesis sobre la que gravaban diversas pensiones regias.

El patronato real en el Reino de Nápoles fue instituido a partir de la bula concedida por Bonifacio VIII (1294-1303) a Carlos II de Anjou (1285-1309) y afectaba únicamente a 24 de las 146 diócesis presentes en el territorio de un reino, que el papa reivindicaba como feudo propio. Carlos V consiguió en 1529 de Clemente VII, por el Tratado de Barcelona, que le fuera reconocido el mismo derecho a presentar (esto es, escoger y proponer al papa) los obispos de estas 24 diócesis.

Las sedes de patronato real fueron estratégicamente elegidas en lugares que interesaban especialmente a la corona, bien por su gran peso económico (como es el caso de la rica diócesis de Taranto), bien por una actividad comercial importante, como Salerno o Lanciano, o por su cercanía a la capital o por ser áreas periféricas, más expuestas a los ataques enemigos. De este último caso son significativos los ejem-

Capilla de San Cataldo, Tarento, catedral de San Cataldo.

Encargada por el arzobispo Tommaso Caracciolo, se construyó a lo largo del siglo XVII y las primeras décadas del siglo siguiente. Tanto por su arquitectura como por la decoración (parece que fueron utilizados aquí mármoles procedentes de los antiguos sepulcros de los duques de Tarento), la capilla presenta fuertes similitudes con los mejores testimonios del Barroco napolitano que se inspiran en la obra de Cosimo Fanzago.

plos de Gaeta y de L'Aquila, en la frontera con el estado pontificio, así como las siete diócesis de la provincia de Tierra de Otranto, en el extremo suroriental, una zona bajo continua amenaza de ataques por mar durante la expansión del Imperio otomano. Las mismas razones defensivas motivaron la elección de las diócesis de Tropea, Crotone y Reggio Calabria, situadas respectivamente en las costas occidental, oriental y en la frontera meridional de la provincia de Calabria Ultra.

Los sacerdotes de las diócesis de patronato real desempeñaron un papel nada desdeñable para la transmisión de información entre centro y periferia. Durante el virreinato español, el heterogéneo grupo de obispos españoles que ocuparon las sedes de patronato regio en el reino, elegidos por el monarca entre los eclesiásticos «di sicura e provata fedeltà alla corona» (Spedicato 1996, p. 53), constituyó una parte significativa de las élites del reino.

A partir de 1554, al mismo tiempo que se producía una normativa para la atribución de los cargos públicos de los oficios del reino entre napolitanos y foráneos, se estableció la práctica del «privilegio de la alternativa» entre obispos españoles y autóctonos, «al fine di uguagliare le diverse rappresentanze e non creare evidenti squilibri etnici nella composizione episcopale» (Spedicato 1996, p. 12). De esta manera, el nombramiento de los candidatos «locales» para las diócesis de patronato regio podía ser utilizado por los monarcas como forma de recompensa hacia la aristocracia napolitana, que había demostrado su fidelidad a la corona. Solo en los casos de las «puertas del reino» de Gaeta y Bríndisi se prefirió mantener siempre a religiosos españoles. Estas excepciones eran compensadas con las diócesis de Mottola y Oria, donde se elegía solo a napolitanos.

Las consultas del Consejo de Estado que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid presentan muchos datos interesantes sobre el proceso de asignación de las diócesis regias y, particularmente, sobre la diócesis de Tarento, que fue siempre la más solicitada, y que movió intereses locales, virreinales y reales. La gran cantidad de solicitudes llevó a menudo al soberano a no respetar la costumbre tradicional de la alternativa (Spedicato 1996, p. 85). No es una casualidad, desde luego, que Tarento represente el único caso de diócesis regia concedida a un miembro de la familia de un virrey. En 1599 Juan de Castro, hermano del VI conde de Lemos, obtuvo el título de arzobispo de dicha sede. Esta elección llegaba en una época en que su linaje dominaba el escenario italiano, gracias a la protección familiar del valido de Felipe III, el duque de Lerma. El episcopado de Juan de Castro (escasamente documentado) fue especialmente breve: elegido en marzo de 1600, moriría en noviembre del siguiente año.

Entre 1630 y 1637 la archidiócesis de Tarento recayó en el cardenal Gil Carrillo de Albornoz, apoyo principal de Felipe IV en Italia. Entre otros cometidos, este cardenal desempeñó el cargo de gobernador de Milán entre 1634 y 1635, tras los años de su episcopado. La ausencia del obispo en Tarento, ocupado en elevadas misiones políticas, fue compensada con la larga presencia de su sucesor, el teatino Tommaso Caracciolo (1637-1662), quien pertenecía a una de las familias más nobles del reino. Caracciolo fue el responsable del nuevo revestimiento barroco de la catedral (a él se debe la nueva capilla de los santos patronos, donde se veneraba la urna del protector san Cataldo) y del palacio arzobispal, que decoró y acomodó con «comodi quarti sul mare», como destaca Pacichelli (1702-1703, II, p. 162).

I.M.

Bibliografía: De Martinis 1887; Spedicato 1996; Nestola 2011; Mauro 2013b.

El esplendor del barroco en la ciudad real de Lecce

> Esta ciudad ha producido siempre ingenios sublimes y elevados, mereciendo dignamente por privilegio del Invictísimo Carlos V que su Síndico preceda a todos los demás cuando han de determinarse las cosas del Reino (Pacichelli 1703, II, p. 172, original en italiano).

Capital de la provincia de Terra d'Otranto, Lecce fue en el siglo XVII el segundo centro de producción artística y cultural del Reino de Nápoles. A finales del siglo XV fue sede de la corte de Isabel del Balzo, esposa de Federico de Aragón. Después, los privilegios concedidos a la ciudad por

Vista de Lecce, en G.B. Pacichelli, Il Regno di Napoli in prospettiva, *Nápoles, 1703.*

En la plaza principal (marcada con la letra C) pueden apreciarse la columna de Sant'Oronzo y los monumentos ecuestres dedicados a Carlos V (a la izquierda) y a Carlos II (a la derecha), hoy en día desaparecidos. En esta misma plaza se encontraba el palacio del *sedile*, lugar de reunión de la aristocracia local.

los aragoneses se vieron confirmados por los soberanos de la casa de Austria. Concretamente, Carlos V ordenó la construcción de un nuevo castillo y de una nueva muralla, ejecutada por el *preside* Ferrante Loffredo, marqués de Trevico, uno de los nobles más cercanos al virrey Pedro de Toledo (1532-1557). Las obras de fortificación se concluyeron en 1548 con la Porta Napoli (o Porta Reale), con la que Loffredo recordó la memoria del emperador.

Por iniciativa del gobernador Camillo De Dura, se recordó de nuevo la figura de Carlos V en 1678 con un monumento ecuestre obra de Placido Boffelli. Este se erigió en la plaza principal de Lecce, cerca de la columna del patrono Sant'Oronzo y del lugar de reunión de la nobleza (el *sedile*). La estatua era la pareja de otro monumento ecuestre que coronaba una fuente polilobulada dedicada al joven rey Carlos II. El proyecto decorativo de la plaza formaba parte de las iniciativas llevadas a cabo para ensalzar la imagen del nuevo soberano, que se realizaron en diversos lugares del reino (como por ejemplo en Avellino o en L'Aquila). En Lecce, sin embargo, encontramos el caso, quizá único en el Reino de Nápoles, de dos monumentos ecuestres dedicados a monarcas de la casa de Austria. Estos monumentos servirán de modelo para la famosa estatua ecuestre de Messina que conmemoraría la sofocación de la revuelta de 1674-1678.

La fuente y la estatua fueron destruidas por deseo del municipio de Lecce en 1843, momento en el que el monumento era considerado un estorbo que «non aveva altra importanza storica se non di ricordarci l'onta dell'oppressione straniera, ed altra importanza artistica se non un bizzarro concetto del folle Secento» (según una carta de Sigismondo Castromediano al síndico de Lecce, en Vacca 1932, p. 183). Hay que añadir, además, que la fuente no estaba siempre en funcionamiento, lo que la había convertido en «una vera cloaca che fa stomaco e vizia l'atmosfera» (discurso del Decurionato de Lecce del 29 de mayo de 1841, en Vacca 1932, p. 185).

Estos monumentos eran testimonio, sin embargo, de la obra de uno de los principales artistas del Barroco de Lecce, Giuseppe Zimbalo, quien a partir de 1666 construyó en la misma plaza la monumental columna de Sant'Oronzo. La columna fue realizada con las piezas de una de las dos columnas romanas colosales del puerto de Bríndisi. Los virreyes conde de Castrillo y conde de Peñaranda intervinieron para que esta donación de piezas de mármol fuera posible, ya que los ciudadanos de Bríndisi –pese a un primer compromiso de cesión por parte del síndico Carlos Stea en 1657– se resistían a la transacción.

Más allá de los debates historiográficos locales, es bien sabido que el arte de Zimbalo y buena parte de la producción del Barroco de Lecce conquistaron a la clientela española gracias a su gran expresividad. Una expresividad que resultaba muy adecuada para la transmisión del sentimiento piadoso propio de las obras devocionales de la península. Muchos escultores de talla de madera policromada, famosos por obras que hoy en día se encuentran en muchos altares de la Península ibérica, trabajaron de hecho en las iglesias de Terra d'Otranto. A propósito de las biografías de estos artistas (como Giacomo Colombo, Aniello y Michele Perrone, Pietro y Gaetano Patalano y Nicola Fumo), destaca continuamente el trabajo de De Dominici al servicio de los virreyes, quienes enviaron diversas obras suyas a España. Esta circulación de esculturas queda documentada en los inventarios así como en numerosas cartas de pago y en la famosa carta del abad Giovan Battista Pacichelli de 1693. En esta se mencionan piezas enviadas «en numerosas cajas, al precio de sesenta, ochenta e incluso cien ducados la unidad, regalos que fueron bien recibidos en los principales palacios de España» (Gaeta, cit. en Alonso Moral 2007, p. 75).

I.M.

Bibliografía: Pacichelli 1702-1703, ii; Vacca 1932; Alonso Moral 2007; Bodart 2011.

La protección real de la basílica de San Nicolás de Bari

La basílica de San Nicolás en Bari, donde se venera el cuerpo del santo, fue un importante centro del patronato regio en el Reino de Nápoles. Carlos II de Anjou (1285-1309) la declaró capilla palatina, desvinculándola de la jurisdicción del arzobispo de Bari y reservándose el privilegio del nombramiento del prior. Este privilegio se mantuvo a lo largo de todo el virreinato español, durante el cual sus treinta y nueve canónigos fueron designados, alternativamente, por el virrey o por el prior.

La iglesia es, sin duda, una de las joyas del románico apuliense. Sus formas románicas se pudieron apreciar sobre todo tras la restauración acometida en los años veinte del siglo pasado, que eliminó el revestimiento tardobarroco que recubría toda la nave, dejando en su sitio solo el techo en madera. Este techo fue encargado por las autoridades civiles de Bari en agradecimiento al santo por la protección recibida durante la peste de 1656, y venía a completar los trabajos de remodelación de la cubierta de la basílica, terminados en 1649. Los trabajos de decoración, que duraron trece años, recibieron diferentes fuentes de financiación. Sin embargo, el escudo del rey de España que corona el arco triunfal y los motivos heráldicos en los relieves de madera dorados del techo (el águila bicéfala coronada, la torre y el león rampante) inducen a pensar que el monarca debió contribuir de modo importante a través de sus representantes, tal y como hizo también en las criptas de San Mateo en Salerno y de San Andrés en Amalfi.

Como consecuencia del patronato regio, el virrey conde de Peñaranda, que gobernaba en Nápoles cuando comenzaron las obras en 1661, desempeñó un papel importante. Él fue quien encargó al pintor local Carlo Rosa trece telas para el presbiterio y cuatro frescos para el arco triunfal. Estas pinturas fueron insertadas en unos marcos dorados por Cesare Villano y tallados por Michele Maurizio y Catarino Casavecchie.

La intervención del virrey está documentada mediante una carta que le envió Ana de Guevara, esposa de Andrea d'Avalos, el 20 de febrero de 1664, en la que esta afirma haber visto «principiata l'intempiatura ch'ivi hav'ordinato di farsi e mi creda che riesce bellissima» (Nápoles, Archivio di Stato, *Segreteria dei viceré. Viglietti originali*, f. 282). Esta carta hace referencia, además, al

Carlo Rosa, serie de pinturas del techo (1661-1673), Bari, basílica de San Nicolás.

La decoración del techo recuerda la de la iglesia de San Pietro a Majella, terminada pocos años antes (cuando Carlo Rosa estaba aún activo en Nápoles), con pinturas de Mattia Preti que representan las historias de san Celestino V. Observando los cuadros de San Nicolás, se aprecia entre otras cosas la presencia de elementos extraídos de obras de maestros napolitanos que Rosa cita de forma explícita, o, en otras ocasiones, consigue integrar con habilidad en el nuevo contexto pictórico.

envío que la propia Ana de Guevara hizo al virrey de unos frascos que contenían el maná (o *myron*) que trasudaba de la mortaja de san Nicolás, al que se le atribuían poderes curativos.

El maná era muy solicitado también desde Madrid, adonde se enviaba con regularidad. Todavía en la actualidad se conservan ampollas de maná en monasterios regios o que habían estado bajo la protección de los virreyes.

Al parecer, el conde de Peñaranda fue particularmente devoto de san Nicolás, del que conservaba hasta cinco imágenes en su colección de cuadros, y al que encomendaría la salud de sus dos hijos nacidos en Nápoles. En un inventario parcial de sus bienes, enviados a España en una galera de su cuñado Pedro de Velasco, marqués del Fresno, se registraron dos frascos de maná del santo.

Ya anteriormente, algunos de sus predecesores, como el duque de Medina de las Torres y su esposa Anna Carafa, habían encomendado al santo de Bari la protección de sus hijos. Al segundo de ellos (que se convirtió en el primogénito, tras la muerte de su hermano mayor, Domenico) lo bautizaron precisamente con el nombre de Nicolás. Adquirieron también diversos cuadros del santo, enviaron obsequios a la basílica y siguieron en palacio una antigua tradición familiar de la casa Carafa el día de su onomástica.

I.M.

Bibliografía: Schettini 1967; Basile Bonsante 1981; Wiedmann 1984; Melchiorre 2000; Denunzio 2012.

L'Aquila y la memoria de Margarita de Parma

En las instrucciones enviadas por Felipe II en 1583 al futuro virrey, el duque de Osuna, se lee a propósito de la ciudad de L'Aquila:

> El Emperador mi Señor, vista la inquietud y continuas revolutiones de la ciudad del Aquila y de sus Castillos, para tenerla en peño, mandó hacer un castillo dentro della, y por ser cosa muy importante a la defensión de aquel Reyno por estar a la frontera del, tratareis con Madama Margarita mi hermana, a quien he accomodado en aquella tierra para su habitación,

> que la persona que pusiere por Governador, de más de hacer lo que conviene al bien de la Justicia, sea hombre calificado y soldado, para, según las ocasiones que se ofrecieren, poder mejor servirme, y tener aquella Ciudad en la devoción y sossiego que conviene (De Montemayor 1891, p. 30).

En el fragmento, sintomático de la atención que el monarca esperaba que el virrey dedicara a la ciudad, se alude a Margarita de Austria, hija ilegítima de Carlos V y esposa de Ottavio Farnese, duque de Parma, que entre 1572 y 1579 residió en la capital de los Abruzos donde ejerció como gobernadora. «Madama Margarita» poseía en la provincia el ducado de Penne (que había recibido de su primer marido, Alessandro de' Medici) y los feudos de Campli y Cittaducale (que recibió de Carlos V como dote para el segundo matrimonio con Ottavio Farnese). Se retiró a vivir en estas tierras después de haber gobernado los Países Bajos de 1556 a 1568. El caso de Margarita de Austria es el único en el que se constata la presencia de un miembro de la familia real en una ciudad del reino. Su autoridad como gobernadora en L'Aquila reforzaba la del arzobispo, de nombramiento real, en un centro periférico especialmente difícil de controlar.

Para proporcionar un marco adecuado a la corte ducal, el arquitecto Girolamo Pico Fonticulano transformó el antiguo palacio del Capitán en un palacete renacentista y trazó un nuevo diseño urbanístico de la ciudad. La presencia de Margarita convirtió L'Aquila en un centro destacado, por el que pasaron ilustres visitantes como su hermano don Juan de Austria, que la visitó en 1573 al regreso de la batalla de Lepanto. Ella, por su parte, mantuvo desde allí un contacto epistolar permanente con Felipe II, que la informaba del estado de la revuelta de los Países Bajos (que había estallado durante los años de su gobierno).

Margarita de Austria abandonó L'Aquila en 1579 para acudir por segunda vez a los Países Bajos (que habían quedado en manos de su hijo, Alessandro Farnese) y regresó a los Abruzos solo a finales de 1583, alternando estancias en L'Aquila con periodos en Ortona, ciudad costera en la que había establecido su residencia invernal en 1582. Murió en esta última ciudad en enero de 1586.

El palacio que habitó en L'Aquila conserva aún hoy día el nombre de palacio Madama o palacio Margarita. En el siglo XVII fue adoptado como sede de la Real Audiencia, para pasar a ser más tarde sede del gobierno municipal. La presencia de la duquesa será recordada, entre otras cosas, con la apertura en 1636 de la iglesia del colegio de padres jesuitas dedicada a santa Margarita.

Casi un siglo después de la muerte de Margarita, la imagen regia en L'Aquila será recordada por la estatua de Carlos II. Esta obra se realizó por voluntad del gobernador Emanuele Giuseppe da Sezze para conmemorar la mayoría de edad del soberano, y presenta en la basa el escudo del virrey de la época, el marqués de los Vélez. La escultura formaba parte de un gran proyecto destinado a consolidar la imagen del nuevo soberano en las diversas provincias del reino, igual que las estatuas de Avellino y el actualmente desaparecido monumento ecuestre de Lecce.

I.M.

Bibliografía: Parrino 1692-1694, III; Pacichelli 1702-1703; De Montemayor 1891; Benzoni 2007; Mantini 2008.

Escenario 4.
Nápoles y el virrey

Alessandro Baratta, Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta MDCXXVIIII *(1629).*

Nápoles, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, Collezione Intesa Sanpaolo.

A principios del siglo XVII, Nápoles era la mayor concentración urbana de Europa y el escenario de acentuados contrastes sociales. Era el lugar de residencia de los nobles más poderosos del reino, contaba con opulentas casas religiosas y un activo puerto en el Mediterráneo.

De hecho, Nápoles había sido en el pasado la sede de las cortes reales angevina y aragonesa, que promovieron una intensa actividad cultural y marcaron definitivamente su configuración como capital. En consecuencia, desde el siglo XVIII comenzó a concentrarse en la ciudad la población pobre procedente de provincias y también creció la diversidad cultural y religiosa de sus moradores, gracias a las diferentes comunidades presentes en los barrios de Porto y Mercato.

Nápoles, ya en el siglo XVII, era una ciudad que no dejaba indiferentes a sus observadores. Así, el filósofo Tommaso Campanella la retrató en 1602 como una capital hundida entre el vicio y el ocio, Cervantes dijo de ella que era tan viciosa como rica y el pintor aragonés Jusepe Martínez, que la visitó en 1625, la describió como la ciudad más opulenta de Italia, donde la corte de sus virreyes parecía más majestuosa que la de muchos monarcas. Gobernarla, garantizar su abastecimiento y mantenerla a raya constituía una tarea muy compleja, que el virrey trataba de llevar a término negociando con el gobierno municipal.

Este cuarto escenario constituye la etapa central de nuestro recorrido. En él aspiramos a mostrar diversos aspectos relacionados con la presencia de la comunidad española en la ciudad y los efectos de la acción política y cultural de los virreyes en el tejido urbano. Lejos de cualquier afán de exhaustividad, nos limitaremos a presentar algunos ejemplos significativos.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, la corte virreinal había ido definiendo su espacio físico y de representación simbólica en la capital del reino. Mientras tanto, los forasteros procedentes de la Corona de Castilla y de Aragón se convirtieron en la comunidad extranjera más numerosa y fueron ocupando los espacios de la nueva zona de la ciudad, abierta a raíz de la reforma urbanística puesta en marcha por el virrey Pedro de Toledo a partir de 1535.

Como afirmó Giulio Cesare Capaccio, en Nápoles los españoles se hicieron «inmortales», con sus tumbas en las iglesias de la ciudad, sus palacios, sus cárceles, los conventos de comunidades de religiosos ibéricos (trinitarios, carmelitas, franciscanos, agustinos...) y con una asistencia diversificada. En la manzana de San Giacomo degli Spagnoli, por ejemplo, se hallaban el hospital de la nación, el conservatorio para las hijas de soldados y representantes de la corona, el monte de piedad, las cofradías que se ocupaban de los entierros y del subsidio de los más pobres. Muy cercano a esta zona se encontraba también un colegio de jesuitas para los hijos de los nobles españoles.

Además, las comunidades de religiosos españoles ofrecían ayuda espiritual y controlaban la conducta de los numerosos soldados mal pagados que se habían instalado principalmente en las nuevas calles destinadas al alojamiento de las tropas, en Pizzofalcone y en los *quartieri spagnoli*. En este sentido, cabe destacar la casa de la Magdalena de las arrepentidas españolas (*conver-*

tite spagnole), que la virreina Leonor María de Guzmán, esposa del conde de Monterrey, hizo construir para la acogida de las prostitutas que frecuentaban la zona; o la cofradía de la Solitaria, que organizaba una procesión el Viernes Santo con los típicos pasos utilizados en Castilla.

A pocos metros del lugar, en la confluencia entre la Via Toledo (el eje viario trazado por el virrey que le dio nombre), el centro antiguo de la ciudad y el puerto, se encontraba el área más representativa de la autoridad de la Corona española en Nápoles. En ella se encontraban la Santa Casa de San Giacomo degli Spagnoli, la casa del Correo Mayor y el conjunto residencial formado por Castelnuovo y el nuevo palacio virreinal, ordenado construir por el virrey VI conde de Lemos, junto al Palazzo Vecchio, encargado por Pedro de Toledo, en un ángulo de los extensos jardines de la fortaleza angevina. Frente al palacio, había una gran plaza que, junto con la explanada de Castelnuovo, acogió las principales ceremonias públicas de la corte virreinal. De entre ellas, algunas de las más destacadas eran la procesión eucarística de los *Cuatro Altares*, que transcurría alrededor de la manzana de San Giacomo degli Spagnoli, y las cabalgatas solemnes o lúdicas (como las del carnaval), que, aunque atravesaban a menudo las calles antiguas de la ciudad, tenían en estas plazas sus momentos más importantes. Un caso diferente era el de la cabalgata de la víspera de San Juan, un homenaje al virrey del pueblo napolitano, representado en el gobierno municipal por el *seggio del Popolo*, que circulaba por las calles más comerciales del centro antiguo. A pesar de que a menudo los virreyes tuvieron que adaptarse a tradiciones preexistentes eclesiásticas o cívicas, demostraron que sabían utilizar bien los recursos comunicativos del Barroco para imponer su autoridad.

La presencia virreinal se adentró también en los lugares de la religiosidad cívica napolitana. De hecho, algunos virreyes promovieron la designación de santos españoles como patronos tanto de la ciudad como de diversos lugares del reino. Por ejemplo, santo Domingo Guzmán, santa Teresa de Ávila y san Francisco Borja fueron declarados patronos de Nápoles en diferentes momentos del siglo XVII gracias a la intervención virreinal.

Los virreyes difundieron una imagen de generosos benefactores, patrocinando la fundación de centros de asistencia gestionados por el gobierno cívico (como el Ospedale dei Poveri di San Gennaro). La munificencia virreinal era también exaltada en las inscripciones de la mayoría de las fuentes barrocas que decoraban la ciudad, mientras los autores de las guías de Nápoles del siglo XVII recuerdan con frecuencia su patrocinio de iglesias como Santa Maria del Pianto, construida en memoria de las víctimas de la peste de 1656, o el *eremo* de sor Orsola Benincasa.

Sin embargo, los mismos virreyes son también recordados en textos contemporáneos por su codicia y las donaciones que solicitaron a los napolitanos, que llevaron a la sustracción de emblemáticas obras de arte del patrimonio de la ciudad (como el cuadro de la *Virgen del pez* de Rafael o las esculturas de la fuente del muelle del siglo XVI). Estas acciones alimentaron la reputación de los virreyes como saqueadores insaciables, que se aprovecharon de la generosidad de sus súbditos para enriquecer sus colecciones y las de la Corona de España.

El escenario traza también el conjunto de espacios frecuentados por la corte en sus momentos de recreo, desde Poggioreale a Posillipo, prestando atención a los palacios nobiliarios que fueron edificados o transformados por voluntad de algunos virreyes.

Hemos utilizado como telón de fondo la célebre vista a vuelo de pájaro de Alessandro Baratta, realizada a petición del virrey Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, y finalmente dedicada al virrey Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá, en el momento de su llegada a la ciudad en 1629. Esta vista no se limita a una descripción topográfica de la capital, ya que en la franja inferior incluye una imagen de las élites del reino en las cabalgatas de la corte y una breve historia de la ciudad. Hemos acompañado la vista de Baratta con la *Tarantella* de Cristoforo Caresana, que evoca el contexto sonoro de la ciudad y recupera otro campo importante del mecenazgo virreinal: el impulso de la producción musical para las fiestas de la corte y para los ritos de las iglesias españolas.

Como en el caso del escenario segundo (y como se verá también en el sexto), los puntos del mapa definen un itinerario urbano que sirve para descubrir la historia del virreinato español a partir de determinados lugares de la ciudad. Muchos de estos lugares no han llegado hasta nuestros días (la villa de Poggioreale, la iglesia de la Solitaria, el Palazzo Reale viejo...), otros se encuentran actualmente en un pésimo estado de conservación, como las iglesias de San Giacomo, Santa Maria del Pianto, la Speranzella, la Maddalenella...

Los textos de este escenario componen un ensayo de lo que podría ser una guía especializada a la Nápoles española, un instrumento útil para el conocimiento y, por ende, la recuperación de una parte importante del patrimonio histórico-artístico de la ciudad.

I.M., M.V., J.-L.P.

Una imagen visual de la Nápoles virreinal: la *Nova delineatio* de Baratta

La vista de Alessandro Baratta constituye sin duda la representación más precisa de la Nápoles del siglo XVII. Nacido en Scigliano Calabro en 1583, Baratta residía ya en Nápoles al menos desde 1616, año de la publicación del *Panegyricus* de García de Barrionuevo, para el que realizó cinco grabados y el frontispicio. Algunos documentos conservados en el Archivio Diocesano de Nápoles lo definen como «grabador de figuras en Cobre», residente en una casa «situada en el largo del castillo próxima a Santiago de los Españoles». En 1622 Baratta realiza un grabado de la *Mostra generale del gran battaglione di Napoli* en el puente de la Maddalena, una parada militar que tuvo lugar con ocasión de la entrada en la ciudad del virrey Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, y que reproducirá en la edición de 1627 de la vista. Entre sus obras cabe destacar un pequeño grabado de 1626 titulado *Patroni Fidelissimae Urbis Neapolitanae*, que es, de hecho, la reedición de una vista realizada en 1611 por Giovanni Orlandi (como se ha demostrado, Baratta sustituyó con su nombre el de Orlandi y modificó las armas de la ciudad de Nápoles, sobreponiendo las de Fabrizio Carafa di Colubrano, a quien dedicaba la obra), sesenta y cuatro tablas que recogían la vida de san Francisco de Paula (1622), el grabado de 1632 con la *Cavalcata* celebrada con ocasión de la visita de María de Austria y una gran panorámica de Génova de 1637.

La edición de la *Nova delineatio* de 1627 recoge en su parte superior derecha la dedicatoria al virrey, el duque de Alba. Como ya se ha mencionado, el imponente trabajo de elaboración de una vista de tales dimensiones (920 × 2475 cm), cuya parte inferior estaba ocupada en su totalidad por la *Cavalcata* que habitualmente acompañaba la entrada del virrey en la ciudad, no podía nacer más que de un encargo virreinal y de la necesidad de actualizar la documentación cartográfica de la capital. Baratta había trabajado durante muchos años en la realización de la vista, tal y como escribe él mismo en el cartel de la dedicatoria: «Muchos años hace que empecé a delinear esta bella Parténope y por el cansancio, que no ha sido poco, y por diversos accidentes solo me ha sido posible perfeccionarla con el glorioso auspicio de Vuestra Excelencia, a quien por tanto se la dedico, tanto por elección como por mera justicia en la elección». La intervención del duque de Alba como financiador de la obra se restringe, por lo tanto, a la última fase de los trabajos, quizá únicamente a aquella relacionada con la grabación en cobre y la estampación, mientras que el trazado y el diseño de la ciudad debieron de haber sido ejecutados muchos años antes. El mérito de esta iniciativa se encuentra a nuestro entender, en todo caso, en el ámbito del encargo virreinal.

La segunda versión, editada en 1629, contiene algunas variaciones respecto a la precedente, entre ellas el cambio del cartel con la dedicatoria al duque de Alba –que se ubica en la parte inferior izquierda y cuyo contenido es sustituido por una representación de la Virgen con el Niño– y la eliminación de la parada militar en honor a este virrey, sustituida ahora por la representación resaltada del puente de la Maddalena, ejecutada de forma más realista que en la versión precedente. No están claros por ahora los motivos de estos cambios. Se ha propuesto la hipótesis de que pueden estar ligados a la posterior comercialización y venta del grabado, aunque es posible imaginar también razones relacionadas con la sucesión en el virreinato de Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá, ocurrida en 1629, teniendo en cuenta además la hostilidad que existió entre este y el anterior virrey, el duque de Alba.

C.B.

Bibliografía: Omodeo 1981; De Seta 1986; Pane 1986; Di Mauro 1990; Bellucci y Valerio 2007.

Una imagen musical de la Nápoles virreinal: la *Tarantella* de Caresana

E forse appunto per questo, per la forma contorta ed esagerata, per l'abbassamento religioso, i drammi seicentistici sopravissero alla voga del loro secolo, durarono tutto il secolo seguente, persistono anche ora presso il popolo [...] E quei santi, quegli angeli, quei demonii, si capiscono tanto facilmente, e parlano poi, a senso loro, tanto bene! [...] Ma uno spettacolo schietto seicentistico, chi voglia vederlo, è *Il vero lume tra le ombre ossia la nascita del Verbo Umanato*, che si dà ogni anno, la notte di Natale, alla Fenice, al S. Ferdinando, al Mercadante, alla Partenope (Croce 1891, pp. 158-159).

Cristoforo Caresana (c. 1640-1709) compuso unas veinticinco cantatas sacras de Navidad entre 1660 y 1690, genéricamente tituladas *Per la nascita del verbo*. A juicio de Dinko Fabris, estas composiciones representaban el «triunfo» de los escolares de los conservatorios que las representaban en diversos lugares de la ciudad durante las fiestas navideñas. Se trataba de una tradición estrechamente ligada al teatro religioso de la Nápoles barroca, a los *drammi sacri* promovidos por los mismos conservatorios, que florecieron en el Seiscientos y que todavía se representaban a finales del siglo XIX, cuando Benedetto Croce escribió la reflexión que introduce el presente texto.

Cristoforo Caresana nació en Venecia hacia 1640. Fue compositor, organista y cantante y es posible que estudiara en su ciudad natal con Pietro Andrea Ziani (que acabó siendo maestro de la Real Cappella en Nápoles). Desde 1658 hasta su muerte vivió en Nápoles, donde actuó en diversas óperas. En 1659 fue designado tenor de la Real Cappella y posteriormente organista, cargo que ocupó hasta 1704 y que llevaba aparejada la composición de obras para la institución. Fue también maestro de capilla del conservatorio de Sant'Onofrio (1688-1690) y en 1699 sucedió a Francesco Provenzale al frente del Tesoro de San Gennaro, la institución musical más importante de la *città*. Su labor didáctica se concretó en dos libros de ejercicios vocales que todavía se utilizaban en el Conservatorio de París en 1819.

Dinko Fabris ha calculado que su obra asciende a ciento treinta composiciones, conservadas todas ellas en la Biblioteca dei Girolamini de la orden de los oratorianos, a la que legó su herencia musical. Además de una importante cantidad de música litúrgica en latín, su producción cuenta con cuatro oratorios, motetes (una colección impresa en Nápoles en 1700) y once madrigales. A propósito de estos, es significativo un comentario incluido en el prefacio a su colección de motetes en el que, al narrar cómo acostumbraba a ir «con miei Madrigali nell'accademie», Caresana se lamenta del escaso eco que sus obras tuvieron entre la *intelligentsia* de la ciudad: «ma dove sono [las academias] ne son chiuse le porte, vanno (tapini) [i madrigali] elemosinando ricetto, ma in vano» (Bianconi 1979). Se trata sin duda de una provocación, teniendo en cuenta que poco antes se había institucionalizado la Academia Palatina, auspiciada por el virrey duque de Medinaceli. El comentario revela a un compositor plenamente consciente de las opciones de mecenazgo, en una ciudad donde la música de carácter festivo tenía más éxito que las intelectuales y sofisticadas composiciones corte-

Aniello Falcone, Concerto *(c. 1640), Madrid, Museo Nacional del Prado.*

sanas, como eran los madrigales. La única copia manuscrita de estos se conserva todavía inédita en la biblioteca de los Gerolamini de Nápoles. Los madrigales constituyen un indicio de los intentos de Caresana por consolidar su carrera como compositor, al igual que un «Dúo» dedicado a Ferrante Caracciolo en 1681, publicado en la imprenta de Bonis.

Su *Tarantella a 5 voci con violini. Per la nascita del Verbo* (1673) sintetiza los dos aspectos más genuinos de la música de este periodo: su base popular y su elaboración culta, ya que a una melodía de origen rústico se le añade una elaboración instrumental compleja. El texto alegórico presenta una celebración del bien y la libertad traídos por el hijo de Dios, que derrotan al mal y la soberbia (representados por la tarántula y su mordedura). Como muestra, además, del sincretismo entre lo profano y lo religioso, el texto está lleno de eruditas referencias a la poesía pastoral italiana. Forma parte de la cantata de Navidad homónima, en que los pastores, un coro de ángeles y otros personajes simbólicos comentan el nacimiento del Verbo divino ante el portal de Belén, interpretando en el momento culminante esta tarantella. El fragmento se basa en un sencillo esquema armónico ya documentado en el sur de Italia en el siglo XVI, repetido *ad infinitum*, en el que el arte del compositor se concentra en la dicción de un texto de extraordinaria calidad literaria y en la forma de crear un *crescendo* continuo que solo puede culminar en el silencio. A pesar de su indudable atractivo, el oyente debe activar su sentido crítico y dejar que el efecto persuasivo de la obra se limite al espíritu pero no al intelecto. La obra debe ser escuchada como un compromiso entre la fuente histórica de la danza y la creatividad actual del grupo de música antigua Cappella de' Turchini, que, a pesar de su fidelidad al estilo y al espíritu de la época, reconstruye libremente ciertos aspectos de la obra.

J.M.D.

Bibliografía: Croce 1891; Bianconi 1979; Fabris 1996a; Bossa 2001; Prota-Giurleo 2002, III; Fabris 2013.

La reforma del puerto y la dársena

El acondicionamiento del puerto de Nápoles fue un proyecto en el que participaron diversos virreyes, empezando por el II conde de Olivares, quien a finales del siglo XVI encargó un proyecto al ingeniero Domenico Fontana. Este proyecto hubo de superar numerosos obstáculos logísticos y económicos debido a la negativa del rey a conceder los recursos financieros necesarios y la constatación de que la hacienda napolitana no podía asumir tal gasto. Aun así, los trabajos finalizaron en 1607. Más tarde, a mediados del siglo XVII, el general de las galeras de Nápoles, Giannettino Doria, presentó al virrey conde de Oñate un nuevo proyecto de reforma que no se llegó a realizar.

En otoño de 1666 el virrey Pedro Antonio de Aragón trasladó al Consejo de Estado su decisión de construir un nuevo arsenal y una dársena en el puerto de Nápoles, entre el *molo grande* y el *molo piccolo*, con vistas a facilitar el tráfico comercial por vía marítima. Se trataba de un proyecto de claras reminiscencias clásicas, muy distinto al propuesto por Doria. La dirección de las obras fue confiada a Antonio Testa (quien más tarde fue mayordomo mayor del arsenal) y al arquitecto Bonaventura Presti, con el aval del ingeniero Donato Antonio Caffaro.

El proyecto firmado por Presti en diciembre de 1666 llegó a Madrid, donde un antiguo virrey, el duque de Medina de las Torres, miembro del Consejo de Estado, quiso someterlo a la opinión de otro ingeniero, Carlo Beroldingen, que hizo una valoración muy negativa del mismo, indicando la problemática localización de los hospitales, herrería y arsenal, tan cerca del palacio. Desde su punto de vista el plan comprometía la seguridad de la fortaleza de Castelnuovo («el único refugio de los virreyes en los frangentes populares que han sucedido»). El Consejo de Estado terminó cuestionando a los ingenieros napolitanos y al propio virrey y solicitó la paralización de las obras.

A tenor del estado avanzado de las obras y los pagos ya realizados a los ingenieros, el virrey Pedro Antonio de Aragón solicitó a la reina que reconsiderara la decisión, con el argumento de que el nuevo puerto iba incluso a reforzar la seguridad de Castelnuovo. A finales de 1668,

Bonaventura Presti, Plano de las fortificaciones de la marina de la ciudad de Nápoles con indicación de la obra que se está haciendo *(detalle), Archivo General de Simancas.*

En diciembre de 1666, Bonaventura Presti realizó la planta –hoy conservada en el Archivo General de Simancas, Estado, leg. 3290– en la que aparece el escudo de armas del rey de Nápoles, identificando el proyecto con una iniciativa regia, junto a una leyenda que reza: «Pietro Antonio d'Aragona Capitan Generale e Vicerè in questo Regno di Napoli» y «Fra Bonaventura Presti Certosino Regio Ingegnero».

el virrey había invertido ya la suma de 100.000 ducados en las obras del puerto. El día de Santiago apóstol, el 25 de julio, coincidiendo además con los recientes tratados de paz firmados con Portugal y con Francia, el nuevo puerto quedó inaugurado y bautizado por el virrey con el nombre del patrón de España. Se organizó para la ocasión una gran parada naval, con las galeras de la escuadra de Nápoles y de Sicilia.

Diversas noticias indican que el virrey, que había ordenado construir un *belvedere* en palacio orientado a la dársena, siguió muy de cerca las obras del puerto, hasta el punto de tratar de convertirlo en un nuevo espacio de la vida social napolitana, para lo cual lo decoró con fuentes y estatuas, una de ellas dedicada al rey Carlos. II En octubre de 1668, por ejemplo, solicitó que la procesión del Rosario se desviara y se detuviera en el área del puerto. Era común que el virrey y su familia se trasladaran en verano a Posillipo. En el de 1671, en uno de los habituales paseos de las damas por la zona de Mergellina, quiso llevar a sus huéspedes a la nueva dársena, donde la propia virreina había inaugurado la tradición de pescar acompañada de sus damas, con el deseo de que otras las siguieran. Sin embargo, la iniciativa no tuvo éxito y el espacio de Mergellina siguió siendo el lugar de recreo por excelencia.

D.C.I.

Bibliografía: Strazzullo 1957; Pessolano 1993; Sladeck 1993; Carrió-Invernizzi 2008a.

Castelnuovo, la fortaleza simbólica del reino

Su construcción comenzó en 1279 por deseo del rey Carlos I de Anjou. A mediados del siglo xv, durante el reinado de Alfonso el Magnánimo, experimentó una profunda reforma. Fue la residencia oficial de los reyes de Nápoles y posteriormente de los virreyes españoles. En su calidad de residencia virreinal, alojó también al rey Fernando el Católico en 1506 y al emperador Carlos V en 1535. Casi un siglo después, en 1630, acogió todavía a un huésped de sangre real: la emperatriz María de Hungría, hermana del rey Felipe IV, durante su viaje de la Península ibérica a Viena, donde contraería matrimonio con el emperador Fernando III. Cumplió esta función de residencia estable de gobierno hasta la construcción del palacio, ordenado en la década de 1540 por el virrey Pedro de Toledo (Palazzo Reale Vecchio).

Arco de Alfonso el Magnánimo *(1452-1471), detalle, Nápoles, Castelnuovo.*

Su posición estratégica dominando el puerto y la dársena y su proximidad al «área española» de la ciudad (San Giacomo degli Spagnoli y el Palazzo Reale) le permitieron conservar un papel destacado a lo largo de todo el siglo XVII. De hecho, la fortaleza siguió formando parte del sistema de residencias virreinales, gracias al puente que la unía al jardín del nuevo palacio. Fue esa comunicación la que permitió al virrey duque de Arcos refugiarse en Castelnuovo durante la revuelta de Masaniello en julio de 1647. Durante esos meses de agitación popular, se alojaron también en ella Juan José de Austria, hijo natural y lugarteniente del rey Felipe IV, y el conde de Oñate, el virrey que restauró la autoridad española.

Junto a su función defensiva, la fortaleza mantuvo un destacado papel simbólico en el marco del ceremonial de la corte virreinal, especialmente en lo que se refiere a la ceremonia de aclamación pública de cada nuevo soberano. La *cavalcata* que con ese motivo se dirigía del Palazzo Reale a la catedral para el canto del tedeum, durante cuyo recorrido se esparcían monedas con la efigie del nuevo monarca, realizaba una parada frente a la entrada principal. El virrey llamaba a la puerta solicitando que fuese abierta en nombre del soberano. El castellano le ofrecía las llaves que el virrey le retornaba a continuación, con la orden de que custodiara el lugar en nombre del nuevo rey, igual que lo había hecho durante el reinado del anterior. Como gesto de acatamiento, el castellano ordenaba que fuese desplegado sobre la fachada del edificio un enorme retrato del nuevo rey.

En Castelnuovo residió permanentemente su gobernador y esporádicamente los generales de las galeras del reino. Debido sobre todo a la iniciativa de estos últimos, el castillo siguió siendo durante el siglo XVII un importante centro de actividad lúdica y recreativa. Así, por ejemplo, sabemos que en 1681 uno de estos generales, Giambattista Ludovisi, príncipe de Piombino, or-

ganizó una corrida de toros en la plaza de armas durante las fiestas de Carnaval. Entre sus sucesores en el cargo figura el marqués de Cogolludo, futuro duque de Medinaceli y virrey de Nápoles, que se distinguió por su pasión musical, aunque ignoramos si llegó a organizar espectáculos en el interior de la fortaleza.

Alguno de estos personajes dejó su propia impronta en los ambientes interiores del edificio. De la descripción de la fortaleza que realizó Pierre Duval en 1656 se puede deducir que, por entonces, existía en ella una especie de *Wunderkammer*:

> [...] el palacio del gobernador, escribió, se encuentra en medio del Castillo y está en condiciones de alojar un imperio y está adornado con tapices de seda y oro, bellas estatuas y excelentes pinturas; nos hizo ver también un magnífico gabinete lleno de cosas raras y curiosas en el que se conserva un cocodrilo muy grande, un becerro marino, un pelícano, un basilisco, un camaleón, un escorpión... (cit. en González Palacios 1984, p. 296).

En 1688 fue consagrada una nueva capilla dedicada a san Francisco de Paula, que había residido en la fortaleza en 1481. Esta contaba con una decoración pictórica, hoy desperdigada, en la que participaron diversos artistas vinculados a la corte virreinal como los Del Po. Es posible que durante esos mismos años se pintara el fresco dedicado a la Asunción de la Virgen, atribuido a Francesco Solimena.

Las mazmorras secretas del castillo se hicieron célebres por haber custodiado a los responsables de la Conjura de los Barones de 1485-1486 contra el rey Ferrante de Aragón. Todavía en el siglo XVII la fortaleza fue cárcel de prisioneros considerados especiales, ya fuera por su influencia social (como Giulio Genoino o Gennaro Annese) o por su rango (como Diomede Carafa, duque de Maddaloni, en 1649-1652). De los veintisiete años que el fraile calabrés Tommaso Campanella permaneció encarcelado en los castillos de Nápoles como consecuencia de su participación en la conjura de 1599, varios los pasó en la prisión de Castelnuovo. En ella fue interrogado y torturado hasta que, fingiéndose loco, logró escapar de la condena a muerte. En unas condiciones extremadamente precarias, Campanella redactó entre 1602 y 1611 su obra principal, *La Ciudad del Sol*, cuyo título contraponía la imagen de la luz reencontrada con las tinieblas de la cárcel en que su cuerpo era obligado a vivir (Rascaglia 2012, p. 377). Cierto que durante sus últimos años en Castelnuovo, Campanella pudo gozar de alguna libertad, pudiendo recibir visitas, impartir lecciones o reelaborar algunos de sus escritos, además de redactar cartas, gracias a las cuales conocemos las inhumanas condiciones de su encarcelamiento.

En unas circunstancias bien diversas, el castillo fue durante el último cuarto del siglo XVII la prisión dorada de tres generales de la flota a los que la reina regente Mariana de Austria había ordenado alejar del frente de la revuelta de Mesina, acusándolos del primer fracaso de 1675: el marqués de Bayona; su padre, el marqués del Viso –Enrique Bazán y Benavides–, y don Melchor de la Cueva (Ribot García 2002, pp. 316-322). Como escribió el cronista Innocenzo Fuidoro, Castelnuovo fue para ellos un lugar de asueto más que una cárcel. Los ilustres prisioneros que vivían en la fortaleza con sus esposas no tuvieron dificultad para organizar corridas de toros en el patio de Castelnuovo o recibir visitas como la del propio virrey, el marqués de los Vélez.

Un problema constante que hubieron de afrontar los virreyes fue la gestión de los depósitos de pólvora situados en las torres de Castelnuovo, considerados por unos una amenaza permanente y por otros una garantía de seguridad para la comunidad española en la ciudad. El conde de Oñate ordenó la construcción de un polvorín en Torre Annunziata, situada en la ladera del Vesubio a unos veinte kilómetros de la ciudad, «havendo intentione di levare quella vicino alla nostra città per i pericoli che hanno soluto accadere con i casuali fuochi che vi si sono attaccati» (Rubino 1673, I, c. 132). Por esta misma razón, el conde de Peñaranda hizo trasladar a las fortalezas de Sant'Elmo, dell'Ovo, Baia e Ischia las municiones que todavía quedaban en Castelnuovo, «per evitare il pericolo stando vicino al Palazzo Reale delle rovine che suole causare nelli accidenti di attaccare fuoco casualmente o dalle saette che sogliono cadere del cielo» (Rubino 1673, IV, c. 92). Despreciando el riesgo que ello comportaba, Pedro Antonio de Aragón hizo construir una gran armería en el interior del castillo, que fue motivo de orgullo de su gobierno (De Benedetto 1671, p. 26).

La presencia de soldados españoles en Castelnuovo ha dejado al menos dos testimonios bien visibles en el edificio. En primer lugar, la pintura mural que cubre la luneta de la contrafachada, en la que la mano de un artista desconocido de mediados del Seiscientos (muy influida, eso sí, por el estilo de Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi) reflejó la plaza mayor de Madrid durante una corrida. Es el recuerdo de la patria lejana mediante una práctica festiva cada vez más identificada con la identidad hispánica. No por azar, las corridas tenían lugar en Nápoles –por lo general en el Largo di Castello–, especialmente con ocasión de fiestas nacionales españolas como la de San Isidro.

Por otro lado, se encuentra la capillita de las Ánimas del Purgatorio, que evoca los gustos españoles y las devociones ibéricas y napolitanas, una estancia completamente recubierta por pinturas, a la que se accede directamente desde el patio. Según la tradición, en este lugar los prisioneros del castillo condenados a muerte recibían los últimos sacramentos antes de subir al patíbulo, instalado por lo general en el exterior de la fortaleza, en el amplio espacio de Largo di Castello.

I.M.

Bibliografía: De Benedetto 1671; Rubino 1673; Fuidoro 1939; González Palacios 1984a; Ribot García 2002; Giannone 2005; Loffredo 2011; Antonelli 2012a; Rascaglia 2012.

Castel Capuano, sede de los tribunales reales de justicia

Sede de la Justicia del reino, la Gran Corte della Vicaria era el tribunal del Reino de Nápoles, tanto para los casos civiles como para los criminales. Fundado por Carlos II de Anjou (Curia Vicaria), fue durante el reinado de Alfonso de Aragón cuando este órgano se amplió, con la introducción de otros tribunales, incluyendo el Sacro Regio Consiglio, llamado a valorar las decisiones de la Vicaría. Presidía el tribunal el *reggente*, es decir, un noble de espada, nombrado cada tres años y respaldado por cuatro jueces.

Desde 1540 la sede de la Vicaría era Castel Capuano, situado al principio de la actual Via dei Tribunali y justo detrás de la Porta Capuana (así llamada porque conducía a la carretera principal para llegar a Capua). Construido en forma de palacio-fortaleza bajo Guillermo de Altavilla en la segunda mitad del siglo xii, fue transformado en sede del poder judicial («Vicaría») por orden del entonces virrey Pedro de Toledo, dentro de un proceso de modernización de los tribunales de justicia del reino. Así, se convirtió en sede de todos los tribunales hasta entonces repartidos por la ciudad: la Regia Camera della Sommaria (que se ocupaba del patrimonio real y antes ubicada en un palacio de los marqueses del Vasto), la Gran Corte della Vicaria y el Sacro Regio Consiglio (ambos en el convento

Carlo Coppola, El tribunale de la vicaria *(c. 1650), Nápoles, Museo Nazionale di San Martino.*

de Santa Chiara), el tribunal de la Bagliva (un pequeño tribunal que trataba sobre asuntos de poca importancia y que se encontraba en Chiesa di San Paolo) y el tribunal de la Zecca (en un edificio delante de la iglesia de Sant'Agostino).

La transformación de la fortaleza «in forma di palazzo» fue obra de los arquitectos Ferdinando Manlio y Giovanni Benincasa, con la eliminación de las torres en las esquinas del edificio y la colocación de una inscripción en mármol que recordaba el traslado de los tribunales. Otra aportación de la reforma fue también la Cappella della Sommaria, uno de los pocos elementos arquitectónicos de época virreinal. En la bóveda, decorada con preciosos estucos, todavía se pueden admirar los frescos del pintor Pedro Rubiales, quien en 1547 pintó escenas de la *Pasión de Cristo* y el *Juicio Universal*; suyo es también el retablo que representa la *Deposición*.

Entre 1605 y 1607 el pintor napolitano Belisario Corenzio ejecutó varios frescos en otros ambientes del palacio. En particular, suya es la decoración del llamado «Gabinetto della regina Giovanna» y de la bóveda de la Camera del Consiglio, ahora por desgracia difícil de apreciar debido a una restauración del siglo XIX. Durante la revuelta de Masaniello (1647), el edificio fue objeto de ataques violentos por parte de los rebeldes, que lograron entrar en la prisión y liberar a cientos de presos. Según relatan las fuentes, en 1650 el lugarteniente Beltrán de Guevara ordenó la reforma de algunas estancias del edificio, entre ellas la sala de la Gran Corte della Vicaria. Para la ocasión, se colocó una inscripción conmemorativa del teniente y de su hermano, el virrey conde de Oñate, en ese momento en misión fuera del reino, para recuperar los Presidios toscanos. Tres años más tarde, durante las obras de mejora de la cárcel de mujeres, el mismo virrey Oñate hizo fijar otra inscripción, con el fin de recordar su labor durante la sofocación de la revuelta y la restauración del reino.

M.V.

Bibliografía: Giannone 1723; Cirillo 1994; Mangone 2011.

El recreo de los virreyes en la villa renacentista de Poggioreale

La villa renacentista de Poggioreale se construyó por deseo expreso de Alfonso de Aragón, duque de Calabria y futuro rey Alfonso II (1494-1495). Fue diseñada y en buena parte realizada por Giuliano da Maiano entre 1487 y 1490. La arquitectura de la villa, circundada por jardines y fuentes, se componía de un edificio en forma de castillo, con cuatro torres angulares y otras dos estructuras inspiradas en formas puramente clásicas: una columnata rectangular cubierta y una logia que asomaba sobre un gran estanque. Diversas estatuas en mármol decoraban los jardines y en las salas del palacio se encontraban frescos con escenas históricas realizados por Pietro e Ippolito del Donzello.

Comparándola con otras residencias del Renacimiento situadas en las afueras, Poggioreale se configuraba como la villa suburbana perfecta: a poca distancia del centro de la capital, en un área alegrada por los cursos de agua en los que se subdividía el Sebeto antes de desembocar en el mar, conectada con un ordenado vial –rodeado por prados y jardines– por una puerta señalizada como acceso oficial de la ciudad (Porta Capuana). Era la residencia ideal, pues permitía a la corte ofrecer un primer alojamiento a sus visitantes ilustres y volver a acogerlos con suntuosas recepciones al aire libre.

Si bien Poggioreale ya había perdido parte de su esplendor original, en 1535 fue utilizada como escenario de los festejos que acogieron la visita a la ciudad de Carlos V. En 1573 Felipe II ordenó al virrey cardenal Granvela (1571-1575) que hiciera restaurar la mansión, sustrayéndola al control del marqués de Lauro, que la había dado en alquiler en vez de cuidarse de su conservación. Giovan Battista Del Tufo narró pocos años después (1588) los felices momentos que allí habían pasado los aristócratas partenopeos de paseo por la avenida arbolada que llevaba hasta la villa. Y precisamente para alegrar a los paseantes, el virrey conde de Benavente hizo construir a inicios del Seiscientos siete fuentes para refrescar a quienes acudían a esta avenida en las jornadas primaverales y estivales, y se paraban a tomar la merienda en el claro circundante.

Anónimo, La avenida de Poggioreale *(post 1667), Madrid, Museo Nacional del Prado.*

Por la gran frecuentación del lugar, las fuentes de Poggioreale generaban un gasto elevado y continuo. Por ejemplo, en 1645 la Diputación para las fortificaciones pagó casi 100 ducados por «accomodare et sarcire le sette fontane reali di Poggioreale» (Nappi 2009, p. 115). Durante la revuelta de Masaniello, la villa estuvo ocupada por las fuerzas del pueblo. Cuando el conde de Oñate volvió allí durante un paseo en 1649, debió de contemplar con cierta aflicción el mal estado en el que se hallaban las grandes fuentes de la avenida, semidestruidas durante los desórdenes de los meses precedentes. Sin embargo, los proyectos de recuperación de Oñate debieron de quedar sobre el papel, porque pocos años después Pedro Antonio de Aragón, ansioso por restituir el debido esplendor a las obras realizadas en Nápoles por sus antepasados, dio inicio a una restauración de las fuentes. Estas volvieron a funcionar y a dar vida al paseo.

El gasto para la restauración de las fuentes fue costeado por el gobierno de la ciudad, mientras el restablecimiento de los sauces del parque, «convenendo al servizio del pubblico, e per la magnificenza della fedelissima città, essendo molto necessario abbellire la strada di Poggioreale», fue confiado al cuidado de los poseedores de los terrenos circundantes (Colombo 1892, p. 168).

Como primera fuente, de las seis ordenadas sobre el eje del vial, don Pedro Antonio incluyó aquella con función de abrevadero que se encontraba cerca del convento de Santa Caterina en Formiello y que cogía agua del torrente Formale que fluía al lado (Rubino 1673, IV, c. 94). El virrey, al concluir la restauración, hizo colocar en lo alto la estatua de Carlos II, sobre un pedestal todavía visible en esta fuente lineal del siglo XVI, que actualmente está adosada a Castel Capuano. Decorar un mobiliario urbano «retórico» como las fuentes con estatuas del monarca resultaba útil para la propaganda de la imagen del nuevo rey. Por esto Pedro Antonio ordenó colocar la efigie del soberano tanto sobre la fuente de la nueva dársena como sobre la de Monteoliveto. También la estatua ecuestre del monarca erigida después en Lecce se había montado sobre una fuente.

Para esta, el virrey encontró un modelo remoto en la fuente de Mezzocannone, coronada por un monumento a un soberano de la casa de Aragón que don Pedro Antonio hizo restaurar en el transcurso de su gobierno.

Los jardines de Poggioreale fueron frecuentados por la nobleza y por los ciudadanos partenopeos durante casi todo el siglo XVII. En cambio, la villa fue utilizada cada vez menos para las fiestas de la corte y la residencia cayó rápidamente en un irreversible estado de abandono, amargamente lamentado en la *Guida* de Parrino (1700). A finales del Seiscientos la villa fue alquilada nuevamente, esta vez a los duques de Campomele. Parece que el último en llenar sus estanques para una espectacular pesca para la corte fue probablemente el duque de Medina de las Torres, durante una fiesta que Celano recordaba haber visto de muchacho: «avendovi posti i pesci ivi portati vivi dal mare in certi tini e botti pieni d'acque marine. E veramente fu vista molto dilettosa, perché sembrava un picciolo mare, e vi erano dieci vaghissime e bene adornate barchette» (Celano 1692, VIII, pp. 21-22).

Después de la ocupación repentina en el transcurso de la revuelta (1647-1648), no existieron los medios ni la voluntad de restaurar una villa a la que, para sobrevivir, quizá le faltó la presencia constante de la corte, de un verdadero rey.

I.M.

Bibliografía: Rubino 1673, IV; Sarnelli 1685; Celano 1692; Colombo 1892; Mormone 1956; Strazzullo 1963; Marshall 1986; Starace 2002a; Pane 2004.

Palazzo Vecchio, primera residencia de los virreyes del siglo XVII

Cuando en 1503 el primer virrey español de Nápoles, Gonzalo Fernández de Córdoba, ocupó la ciudad, se instaló en Castelnuovo, la imponente fortaleza junto al mar que había sido ordenada construir por el rey Carlos I de Anjou (1227-1285) y en la que habían habitado Alfonso el Magnánimo y sus descendientes. Esta fue la residencia de los virreyes posteriores, así como del rey Fernando el Católico y el emperador Carlos V durante sus visitas de 1506 y 1535, respectivamente.

Poco después del paso del emperador, el virrey Pedro de Toledo (1532-1553) encargó al arquitecto Ferdinando Manlio (también conocido como Ferrante Maglione) la construcción de una nueva residencia para los virreyes.

Aunque algunos estudios han sugerido que esta decisión pudo estar motivada por razones de seguridad, tras la explosión en marzo de 1546 del almacén de armas de Castelnuovo, resulta poco probable que así fuera. De hecho, la mayor parte de los planos de Nápoles realizados en los siglos XVI y XVII dan a entender claramente que este proyecto formó parte del gran programa de remodelación urbanística emprendido por el virrey hacia 1540. No por azar, el edificio fue emplazado en la intersección de las dos grandes arterias abiertas en ese momento, la Via Toledo y la Via Chiaia, con la cual estaba alineada la fachada.

El edificio, construido en el extremo noroccidental de los jardines de Castelnuovo, en el lugar donde había existido una *loggia* de tiempos aragoneses, parecía destinado más que a garantizar la seguridad del virrey, a proporcionar un hábitat más acorde con su autoridad, como revelaba el enorme escudo imperial que coronaba la puerta principal. Ello no significa que la seguridad no fuera importante. Lo era, y mucho. Tal como puede apreciarse claramente en el mapa de Lafréry, el edificio ofrecía un aspecto de fortificación, gracias a las dos torres laterales con pisos delimitados por cornisas y basamentos en forma de cuña. Se trataba de un tipo de construcción destinada a la vigilancia, muy habitual en la Italia meridional, conocido como casa-torre, que los gobernantes españoles promovieron en diversos lugares del reino y del cual se conservan todavía algunos ejemplos. En conjunto, la construcción, con su *cortile* central de forma irregular, las paredes desnudas, la elevación del terreno y la distribución asimétrica de las ventanas, ejemplificaba un tipo de edificio fortificado muy característico de la arquitectura de Manlio.

A pesar de que posteriormente el palacio fue ampliado por el duque de Alcalá, lo cierto es que, apenas cincuenta años después de su finalización en 1550, muchos lo consideraron del todo

Pietro Fabris, Festa di Carnevale *(1778), Londres, Christie's (subasta Old Master & British Paintings, 3 de diciembre de 2013).*

inadecuado para las necesidades ceremoniales de los virreyes. Este fue el caso, sobre todo, de Juan de Garnica, que en 1599 lo calificó como una «Babylonia del todo desordenada» por la «torpe vista y hediondez» que a su juicio ofrecía a los visitantes (De Cavi 2003). La razón principal para tan duros calificativos era que, a su modo de ver, carecía de las condiciones adecuadas para la circulación de las personas que a diario acudían para ser recibidas por el virrey. Todo indica que, efectivamente, eso era así. Cuando, años más tarde, Giulio Cesare Capaccio quiso justificar la conveniencia de construir un nuevo palacio, imaginó que, en caso de que se produjera una visita del monarca, el palacio de don Pedro «magnifico per quel che comportavano quei tempi [...] sarebbe stato troppo angusto per la sua habitatione» (Capaccio 1634, p. 502).

Las obras de construcción del nuevo palacio comenzaron con la demolición de la torre izquierda del Palazzo Vecchio. El resto, sin embargo, se mantuvo intacto, lo que resulta en cierto modo sorprendente, hasta muy avanzado el siglo XIX. Ambos edificios coexistieron simbióticamente durante casi dos siglos y medio. El contraste estilístico de sus estructuras proporcionó un aspecto pintoresco a la esquina entre las vías Toledo y Chiaia, como pusieron de manifiesto diversas descripciones tanto escritas como visuales. Así, por ejemplo, el testimonio del escritor francés Jean-Jacques Bouchard, quien, en algún momento entre 1631 y 1637, hizo notar que «el palacio en que vive el virrey está dividido en dos partes, la vieja y la nueva, que desde fuera resultan muy distintas tanto en el trazado como en su decoración» (Bouchard 1977, pp. 247-248). Si bien externamente resultaba manifiesto que se trataba de dos edificios diferentes, lo cierto es que en su interior estaban plenamente ensamblados, de manera que tanto la familia del virrey como las diversas oficinas de gobierno ocuparon uno u otro indistintamente. En su edición dieciochesca, la descripción de Carlo Celano deja claro que todavía en fechas muy avanzadas el Palazzo Vecchio

seguía siendo utilizado «per abitatione d'alcuni della famiglia de' signori viceré, per l'ufficio della Scrivania di Ratione, che in sé contiene molti ministri [...] Vi é ancora l'officio della Tesoreria [...] e con questo va annessa la Cassa Militare» (Celano 1692, v, pp. 145-146).

Hay razones para dudar de que las distintas imágenes que se realizaron de este edificio en los siglos XVII y XVIII hagan realmente justicia a su verdadero aspecto. El motivo principal es que casi todas ellas tenían como objetivo principal destacar la apariencia imponente del Palazzo nuevo, por lo que presentan al viejo como un mero apéndice, tendiendo a empequeñecer sus dimensiones.

El carácter heterogéneo del complejo puede apreciarse claramente, tanto en la maqueta que realizó en el siglo XIX el arquitecto Antonio Niccolini (conservada hoy día en el museo de Palazzo Reale) como en los diversos planos que se trazaron con motivo de la remodelación del conjunto por parte de Fernando II de Borbón (1830-1859). Fue precisamente con motivo de esta remodelación, dirigida por los arquitectos Gaetano Genovese y Pietro Ponsico, cuando se decidió, finalmente, la demolición del Palazzo Vecchio. El nuevo espacio liberado, entre el ala este del edificio de Domenico Fontana y el Teatro San Carlo pasó a ser conocido como Giardino Italia.

J.-L.P.

Bibliografía: Capaccio 1634; Celano y Chiarini 1856-1860, III; Cherchi 1975; Bouchard 1977; Hernando Sánchez 1998; De Cavi 2003; De Cavi 2009.

Largo di Palazzo, el trasfondo de la fiesta virreinal

En el transcurso del siglo XVII el Largo di Palazzo se convirtió, gradualmente, en el gran escenario para las ceremonias virreinales, a medida que el virrey consolidó su presencia en el área circundante al monumental palacio diseñado por Domenico Fontana. Una relación de gastos de 1591-1592 informa del pago de 20 ducados anuales al convento dominico del Santo Spirito por la ocupación de la plaza situada frente al Palazzo Vecchio, construido por orden de Pedro de Toledo (1532-1557) (Faraglia 1876, p. 429). Ignoramos si una cantidad similar fue abonada también cuando, en los años posteriores, se ocupó parte de los terrenos situados frente a la amplia fachada del palacio de Fontana, que eran propiedad de las casas religiosas de los franciscanos (Santa Croce di Palazzo) y frailes menores (San Luigi di Palazzo).

A diferencia de otras zonas de la ciudad, como el Largo del Carmine o las inmediaciones de Porta Reale –ocupados por el mercado y los almacenes de distribución–, los alrededores de la Vicaría, principal sede de la administración judicial, o la plaza de la Sellaria, donde se encontraban diversas instituciones cívicas, el Largo di Palazzo, situado en un ángulo de la nueva ciudad, estaba libre de compromisos previos. Se hallaba, además, en una zona protegida por la proximidad de dos fortalezas, Castelnuovo y Castel dell'Ovo, y cercana al nuevo polo español que se había ido configurado durante el siglo XVI con la articulación de Via Toledo y de la manzana de San Giacomo degli Spagnoli.

Sin duda, la gran presentación pública del Largo di Palazzo fue el torneo con el que se celebró, en 1612, la firma de las capitulaciones matrimoniales entre los hijos de Felipe III de España (Ana de Austria y el futuro rey Felipe IV) y los hijos del difunto rey de Francia Enrique IV (Luis XIII e Isabel de Borbón). Gracias a las relaciones impresas en italiano, castellano y francés, la noticia de la ceremonia se difundió por toda Europa. La ciudad de Nápoles se transformó por completo para la ocasión («mudada, en parte, | de sitio, aunque en aumento de belleza»), haciendo exclamar a Cervantes, en su *Viaje del Parnaso* (1614), que su fasto superó a los de la Roma imperial: «un gran ruído | de pífanos, clarines y tambores | me azotó el alma y alegró el oído; | volví la vista al son, vi los mayores | aparatos de fiesta que vio Roma | en sus felices tiempos y mejores [...] Ni en fabulosas o verdadera historia | se halla que otras fiestas ayan sido | ni puedan ser más dignas de memorias» (Cervantes 1614, VIII, vv. 292-297, 373-375).

Aunque Cervantes no fue espectador de estas «fiestas sobrehumanas», las conoció a través de los relatos de algunos testigos y de las relaciones que de ellas se hicieron, tanto manuscritas

Atribuido a Gaspar van Wittel, Procesión del Corpus Domini en Largo di Palazzo, *Chartres, Musée de Beaux-Arts.*

Se trata de una insólita perspectiva del *largo* desde la Via Toledo. Tanto la atribución a Van Wittel como el tema representado (la fiesta del *Corpus Domini*) deben ser corregidos. De hecho, es posible que se trate de otro artista menos experto, que ilustró una cucaña erigida para una fiesta de la corte en las primeras décadas del siglo XVIII. El punto de vista adoptado permite apreciar los perfiles de las casas religiosas que se sitúan frente al palacio y que celebran en este espacio sus ceremonias. Cabe recordar que el Largo di Palazzo fue utilizado también para ceremonias ajenas a la corte virreinal. Por él transitaban, por ejemplo, la procesión eucarística de la parroquia de San Giovanni dei Fiorentini o las principales procesiones de la Semana Santa, como la de la Solitaria del Viernes Santo o la del Battaglino la tarde del Sábado Santo.

como impresas. En el Largo di Palazzo se erigió un teatro a imitación de los clásicos, con diseño del ingeniero real Giulio Cesare Fontana (hijo de Domenico). Tal vez fue el éxito de este evento lo que hizo que Fontana fuera invitado a establecerse en Madrid para trabajar como escenógrafo de la corte española, donde difundió las innovaciones de las más exitosas representaciones napolitanas. Suya fue la escenografía de *La Gloria di Niquea*, representada en Aranjuez en 1622, a partir de un texto de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, poeta y gran protector de poetas, que había trabajado también en las representaciones que acompañaron al torneo napolitano de 1612. El conde de Villamediana era, de hecho, miembro de la academia del palacio constituida por el virrey VII conde de Lemos y tío del futuro virrey conde de Oñate, que en 1650 organizó en Nápoles las celebraciones de las segundas nupcias de Felipe IV (con un nuevo torneo) y potenció el uso del Largo di Palazzo.

Una vista del *largo* muestra una ceremonia virreinal correspondiente probablemente a los años del gobierno del conde de Oñate. La presencia de los escuadrones refleja los modos intimidatorios que el virrey imprimió a sus ceremonias públicas, fueran estas las cabalgatas del *Te Deum* o las acciones de gracias que organizó con motivo de la segunda boda de Felipe IV, el nacimiento de la infanta Margarita Teresa o el aniversario del final de la revuelta.

En su intento de codificar las formas de expresión festiva del Carnaval, Oñate indujo a los ciudadanos a organizar desfiles de máscaras y carrozas alegóricas que acababan con el saqueo ritual de estas últimas en el Largo di Palazzo. En estos mismos años, el *eletto del Popolo* introdujo la costumbre de las cabalgatas pagadas por las corporaciones de vendedores de alimentos (*arti annonarie*), que llevaban unas cucañas que, una vez llegadas a Largo di Palazzo, eran saqueadas bajo la mirada divertida del virrey. La plaza se abrió entonces al regocijo de la ciudad entera y no solo al de los miembros de la corte.

Otros espectáculos cortesanos destinados al gran público fueron los torneos celebrados en teatros abarrotados de espectadores, como refleja el grabado de Nicolas Perrey que muestra las fiestas celebradas en 1658, durante el gobierno del conde del Castrillo, con motivo del nacimiento del infante Felipe Próspero. El teatro que se erigió en aquella ocasión, diseñado por Francesco Antonio Picchiatti, transformó la plaza en una especie de plaza mayor. Tuvo tanto éxito que volvió a ser utilizado en los torneos celebrados en décadas posteriores.

Disponemos de una considerable documentación gráfica de las fiestas celebradas en el *largo* en las últimas décadas del siglo XVII. A través de ella podemos apreciar la espectacularidad de las cucañas organizadas durante el virreinato del marqués del Carpio (por ejemplo, con motivo de la conquista de Buda en 1686) o durante el gobierno del conde de Santisteban (las celebraciones de la introducción de la nueva moneda en 1688).

I.M.

Bibliografía: Cervantes 1614; Faraglia 1876; Mancini 1968; Chaves Montoya 1991; *Capolavori in festa* 1997.

La exhibición del poder virreinal en las cabalgatas

Entre las diversas formas de celebraciones públicas realizadas en Nápoles, las cabalgatas fueron probablemente las más extendidas. Su importancia derivó de la capacidad que tuvieron para mostrar sobre el escenario urbano, a través de un itinerario previamente determinado, el orden de los diversos estratos sociales y políticos, gracias a un desfile estructurado según un orden jerárquico de los representantes públicos. Significativamente, las cabalgatas fueron celebradas para conmemorar tanto las principales festividades religiosas como las más destacadas ocasiones relacionadas con la familia real (bautismos, matrimonios, ascensiones al trono etc.). La organización de estas últimas requirieron el mayor cuidado y atención y fueron definidas como cabalgatas reales (*cavalcate reali*).

Las cabalgatas reales estaban estructuradas de acuerdo con un estricto orden procesional: abría el cortejo una compañía del cuerpo de guardia seguida por una representación de la nobleza, con los siete miembros del gobierno municipal o *eletti* y los siete grandes oficiales del reino. El virrey ocupaba el espacio central junto a un noble especialmente designado para la ocasión entre los dirigentes de la ciudad. La segunda mitad de la procesión la componían los jueces de los principales tribunales, tras los cuales desfilaba, cerrando la comi-

Vero disegno della nobilissima cavalcata che si suol fare in questa Fedelissima Città di Napoli, così nell'ingresso di ciascheduno viceré come in ogn'altra occasione di donativi alla Cattolica Real Maestà o d'altre allegresse e particolari accidenti ne' quali si dimostra la fedeltà e magnificenza di tutto il Regno, *de Alessandro Baratta,* Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta MDCXXVIIII *(1629) (detalle con los condes), Nápoles, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, Collezione Intesa Sanpaolo.*

tiva, otra compañía de guardia. Cuando los miembros de la alta jerarquía eclesiástica (cardenales, obispos y arzobispos) tomaron parte, lo hicieron habitualmente junto a los jueces de los tribunales. Esta estructura trataba de destacar con claridad la posición preeminente de la nobleza titulada, que con su presencia realzaba la propia centralidad de la monarquía. El lugar ocupado por el virrey y los siete grandes oficiales del reino, que encarnaban tanto el poder de la aristocracia local como la autoridad la monarquía, contribuía a destacar aún más este objetivo. En esta estructura de poder la gente común estaba representada tan solo por el *eletto del Popolo* (uno de los siete representantes de la ciudad) y los miembros de los tribunales, compuestos por juristas y oficiales, la mayoría de los cuales carecía de estatus nobiliario. Paradójicamente, fueron estos últimos, promovidos por la corona en virtud de la aplicación del principio de «divide y vencerás», los que adquirieron mayor fuerza política a expensas de la nobleza durante este periodo. Consecuentemente, se puede decir que las procesiones cívicas napolitanas durante el periodo de los Habsburgo subestimaron la jerarquía política real al relegar la posición de los tribunales, mientras que la posición de la más alta nobleza permaneció exageradamente exaltada. En otras palabras, las cabalgatas exhibieron una jerarquía más acorde con los tiempos en los que la adecuación entre el estatus social y el político era mayor.

Las cabalgatas reales acostumbraban a seguir un itinerario que comenzaba en el palacio real (aunque en las entradas reales, como las de Carlos V en 1535 y Felipe V en 1702, empezaron en Porta Capuana) y finalizaba en la catedral, donde los participantes entonaban el *Te Deum laudamus*. El itinerario seguía una secuencia de lugares destinada a honrar los diversos poderes de la ciudad: las *piazze nobili* (o *seggi*): Capuana, Montagna, Nido, Porto, Portanova; las sedes del poder popular, en San Agostino y la plaza de la Sellaria; las instalaciones judiciales de San Giacomo y la Gran Corte della Vicaria, donde se esperaba que el virrey indultara a varios prisioneros normalmente procesados por causas leves; y, finalmente, la catedral, la sede del arzobispo, la autoridad clerical más prominente del reino. Significativamente, en cada una de estas importantes paradas, como las *piazze* nobles y populares, los residentes levantaban toda clase de artefactos efímeros relacionados con el motivo de la celebración, que incluían arcos triunfales, máquinas festivas, guirnaldas, árboles genealógicos y epigramas latinos en alabanza de la dinastía real.

G.G.

Bibliografía: Visceglia 1995; Megale 2001; Mauro 2009; Guarino 2010; Marino 2010.

Los virreyes en los palacios de la nobleza: la villa del duque de Traetto

Algunas villas situadas en la costa occidental de la ciudad de Nápoles, en las zonas de Chiaia y Posillipo, acogieron con frecuencia la visita de los virreyes, que, especialmente durante el periodo estival, gustaron solazarse de los «spassi di Posillipo». A comienzos del siglo xvii Giulio Cesare Capaccio evocaba la hospitalidad de Giovan Simone Moccia, descendiente del poeta Jacopo Sannazzaro, que «spesso con la liberalità magnanima hà fatto stanze de i Signori Vicerè di questo Regno» en las «bellissime habitationi» de su villa situada en el promontorio de Mergellina (Capaccio 1607, p. 3). A poca distancia de la villa de Moccia, Luigi Caetani d'Aragona, duque de Traetto, hizo abrir a comienzos del Seiscientos, «dentro il mare con molte spese», un acceso pavimentado para las carrozas que desde Nápoles se dirigían a su residencia, famosa por los entretenimientos musicales que se ofrecían a los paseantes de Posillipo. El V duque de Alba, que posteriormente haría ampliar la avenida, sintió especial predilección por la villa del duque de Traetto. En julio de 1624 asistió en ella a la escenificación de una comedia española representada en un escenario emplazado sobre el mar. Este fue también el lugar elegido por Orazio d'Elci para celebrar los espectáculos en honor del virrey marqués de Astorga que tuvieron lugar durante el verano de 1672. El palacio llegó a ser tan frecuentado por los gobernantes españoles que el cronista Innocenzo Fuidoro no dudó en calificarlo como el «palazzo solito delli vicerè» (Fuidoro 1934, p. 231). Estos, por su parte, lo sintieron como su casa, hasta el punto de promover por iniciativa propia diversas mejoras del edificio.

Eventualmente la villa fue utilizada para alojar a los nuevos virreyes que llegaban a Nápoles por vía marítima, antes de que hicieran su entrada solemne en la ciudad, una función en la que compitió con los palacios de Pozzuoli, Procida e Ischia. En julio de 1616, el III duque de Osuna permaneció en ella algunas semanas, antes de realizar su ingreso oficial en Nápoles, atraído por el clima estival y la posibilidad de reconfortantes paseos en barca por el litoral. Su ejemplo fue seguido por el III duque de Alcalá en julio 1629 y por el conde del Castrillo en noviembre de 1653. El cardenal Pascual de Aragón solicitó la residencia para su estancia previa a su entrada en septiembre de 1664, pero se encontró con que estaba ya ocupada por el duque de Monteleón.

Pero el virrey más estrechamente asociado a esta residencia fue sin duda el conde de Monterrey. A partir de 1632 empezó a pasar los veranos en la villa de Traetto, desde donde se desplazaba dos veces por semana a Nápoles al objeto de «dar audiencia para comodidad de los que no podían yr á Posilipo» (Raneo [Renao] 1912, p. 171). Ante el riesgo de un ataque de la flota turca avistada en Salerno, en julio de 1632 el virrey hizo construir «molte Guardiole di fabrica da passo in passo per tutta quella costiera di Chiaia [...] et in oltre hà cominciato a far fabricare un gran forte contiguo alla casa, che chiamano del Duca di Traietto dove lui habita per starvi più sicuro» (Bucca d'Aragona 1911, p. 788). Estas fortificaciones resultaban todavía visibles a finales del siglo XVII, tal como confirma el testimonio de Carlo Celano. El palacio, que entonces pertenecía al duque de Vietri de la casa de Sangro, era «così capace che v'hanno habitato molti signori viceré con tutta la loro corte quando han voluto godere del Posilipo in tempo dell'estate; e perciò vi si vede avvanti un bastionetto dove piantavano i cannoni» (Celano 1692, IX, pp. 78-79). En 1767 el conjunto fue adquirido por Costantino de Filippis, que inmediatamente procedió a reformarlo. Sin embargo, todavía en 1845 Francesco Alvino menciona la existencia de un «antico piccolissimo fortino abbandonato», al lado de una «casa Vietri [...] cadente, ora detta di Caserta» (Alvino 1845, p. 92). El autor constata la decadencia de una construcción que fue un verdadero palco privilegiado de la corte virreinal cuando quería asistir a los espectáculos sobre el agua de los domingos de verano en Posillipo.

I.M.

Bibliografía: Capaccio 1607; Alvino 1845; Bucca d'Aragona 1912; Raneo [Renao] 1912; Fuidoro 1934; Mauro 2013a.

Palazzo Donn'Anna y el virrey Medina de las Torres

Fue proyectado como un símbolo arquitectónico destinado a celebrar la gloria del virrey Ramiro de Guzmán, duque de Medina de las Torres y su esposa, la noble napolitana Anna Carafa, de quien tomó el nombre. Las obras comenzaron a inicios de la década de 1640, en el mismo lugar ocupado anteriormente por la villa conocida como La Sirena, donde Tommaso Costo situó los diálogos de su *Fuggilozio* (1596). Esta villa, según algunas vistas de la costa de Posillipo del primer cuarto del siglo XVII (como la planta de Alessandro Baratta), debió de tener un aspecto muy similar al del futuro Palazzo Donn'Anna. Su emplazamiento, una plataforma rocosa elevada sobre el mar, contribuyó a proporcionarle un carácter escenográfico acorde con la actividad festiva a la que estaba destinado. Un uso diferente al del Palazzo Carafa de Chiaia, que fue la residencia urbana de la familia Guzmán-Carafa.

Se conservan algunas cartas de pago emitidas entre los meses de septiembre de 1642 y mayo de 1644 por diversos bancos de la ciudad, como el de San Giacomo, el del Spirito Santo o el de la Pietà. A través de ellas sabemos de la adquisición de madera, mármoles y hierros con destino a las obras del palacio. En esta operación intervinieron como procuradores del virrey algunos de sus hombres de confianza, como Gaspare Roomer, Giovanni Vandeneynden, Francesco Carrara y Cornelio Spinola. En algunas de estas cartas se informa expresamente que, para hacer frente a los ingentes gastos de las obras, la virreina se había visto obligada a poner en venta otras casas de su propiedad.

Dado su emplazamiento en un brazo de tierra rodeado de agua en tres de sus lados, la ejecución del proyecto de construcción resultó de enorme complejidad. En ella participaron diversos

Gaspar van Wittel, Posillipo con el Palazzo Donn'Anna
(1700), Compton Verney, Art Gallery & Park.

proyectistas a las órdenes del ingeniero mayor del reino, Bartolomeo Picchiatti. Entre ellos se encontraba Cosimo Fanzago, que fue también el responsable de la decoración y la construcción del aparato escenográfico para las representaciones teatrales, realizado con madera procedente del cercano *arsenale.* De hecho, la actividad teatral fue el eje alrededor del cual se articularon los diversos espacios interiores del edificio. Todo en este lugar estaba pensado para facilitar el montaje de los aparatos efímeros que se levantaban con ocasión de múltiples celebraciones, como la de la famosa fiesta de máscaras organizada en 1639 con motivo del nacimiento de la infanta María Teresa.

Por supuesto, no faltaron las pinturas en la decoración del palacio, y aunque se ha perdido la traza de la mayor parte de ellas, se conservan algunos testimonios documentales, como el del pago que Cosimo Fanzago hizo a Viviano Codazzi por dos «perspectivas» sobre tela. Gracias a Carlo Celano sabemos que el virrey tenía previsto exponer en este edificio las esculturas antiguas que se iban encontrando en las excavaciones promovidas por él mismo en la colina de Posillipo.

Con el final del virreinato de Medina de las Torres en 1644, al palacio le correspondió un destino similar al de otras residencias de la familia Guzmán-Carafa, esto es, el embargo por parte del fisco. La baja tasación del edificio, que se hizo en 1678 tras la muerte de Nicola Carafa, hijo y heredero de los promotores, revela su degradación como consecuencia del estado de abandono en el que se encontraba.

M.V.

Bibliografía: Cantone 1990-1992; Cantone 2003.

La urbanización de la Riviera di Chiaia

La más importante reforma urbanística que definió la Nápoles de la edad virreinal fue sin duda la impulsada por Pedro de Toledo (virrey de 1532 a 1553). Esta, con la creación del eje viario de Via Toledo y los *quartieri spagnoli*, marcó una línea de expansión hacia el noroeste de la capital del reino. La presencia virreinal y de la comunidad española se concentró entonces en el área occidental de reciente construcción. Ya en la época de don Pedro, los primeros nobles de su corte, como Fernando Alarcón de Mendoza, marqués del Valle Siciliano, empezaron a edificar sus villas, con jardines y espacios de recreo, fuera de la nueva muralla virreinal, delante de la larga pla-

ya (en napolitano *chiaia*) que se extendía de Santa Maria della Vittoria hasta Piedigrotta. Este espacio es descrito en las fuentes del siglo XVI-XVII como una zona insana, sucia (por la costumbre de tirar basura y desechos a la playa) y peligrosa, ya que estaba expuesta a los ataques turcos desde el mar. Por esta razón, las primeras residencias nobiliarias construidas en la costa de Chiaia tenían sus propias torres defensivas y en la segunda mitad del siglo XVI se organizaron rondas populares para la defensa de la costa, sobre todo en la zona en que con mayor facilidad podían atracar los bajeles enemigos.

En la época del gobierno del conde de Monterrey se levantaron nuevas fortificaciones para proteger las residencias que los nobles se iban construyendo en Chiaia (como, por ejemplo, el Palazzo Ravaschieri) y hacer seguros los paseos veraniegos a Posillipo para las damas que preferían llegar por tierra a las villas de la costa. Si Posillipo era un área de recreo veraniego más elitista, Chiaia, en cambio, era en el siglo XVI y XVII más popular, donde los jóvenes se juntaban para bañarse y pescar en la escollera de San Leonardo (en el siglo XX integrado en la actual Via Caracciolo). Estas prácticas juveniles masivas llamaron más de una vez la atención de los órganos de gobierno, que redactaron pragmáticas para disciplinar el uso de estas playas.

Por otro lado, el aumento de la construcción de villas edificadas frente al mar en la zona de Posillipo (como el palacio Donn'Anna y la villa del duque de Traetto) llevó a un progresivo saneamiento del lugar. La zona fue transformada en una avenida arbolada junto al mar, según un proyecto imaginado ya por el conde de Oñate (Fuidoro 1932, p. 178), pero llevado a cabo solo a finales del siglo XVII por el IX duque de Medinaceli.

Se lee en Fuidoro que en 1652 Oñate pensaba crear en Chiaia un recorrido con «varie fontane e palleggiate da due ale d'alberi all'uso della strada di Poggioreale» (Fuidoro 1932, p. 140). La alusión a la avenida de Poggioreale es muy significativa. Presenta el proyecto de reforma de Chiaia desde la perspectiva de la creación de una avenida alternativa para los paseos de la corte, que fuera igual y simétrica (respecto al centro de la ciudad) a la de Poggioreale, muy frecuentada en el siglo XVI.

Además, en la segunda mitad del siglo XVII no solo la villa de Poggioreale dejó de utilizarse para los festejos de la corte, sino que se abandonó la costumbre de ir a pasear por el área oriental de la ciudad, propiciando así la futura degradación de esta zona. Estuvieron en cambio cada vez más de moda los paseos marítimos, por Posillipo y Chiaia, y a finales de siglo el duque de Medinaceli logró acabar el proyecto de reformas del litoral, creando una avenida perfilada con árboles bien alineados y fuentes. Este virrey, gran amante de la música y de los paseos por Posillipo, pensó decorar el palacio que se encontraba al final de la avenida, en el promontorio de Mergellina, destinándolo a las fiestas estivales de la corte virreinal, y sustituyó así de manera definitiva y completa el antiguo conjunto cortesano (paseo más palacete) de la colina de Poggioreale. En la guía de Domenico Antonio Parrino (1700) se exaltaba ya este nuevo «casino di Mergellina [...] oggi reso dal genio magnifico del viceré Duca di Medina Celi, con vaghe pitture e fabriche, de' più deliziosi che sia in questo ameno sito, usando egli andarvi a diporto» (Parrino 1700, p. 132). Las reformas de Medinaceli fueron conmemoradas en la planta de Nápoles de Petrini (1699) y en las vistas de Van Wittel (en los primeros decenios del siglo XVIII). A partir de este momento la Riviera di Chiaia (sucesiva sede de los paseos urbanos en la *villa comunale* creada en el siglo XIX) se transformó en uno de los lugares más característicos del imaginario visual de la ciudad.

Otra importante intervención urbanística de época virreinal que afectó a la zona y permite apreciar aún más la expansión hacia occidente de la ciudad en el curso del siglo XVII, es la transformación de la escalera que subía de Piedigrotta a la iglesia de Sant'Antonio en Posillipo. Se construyeron unas rampas accesibles para los coches, que facilitaban la comunicación entre las aldeas de la colina de Posillipo y la parte baja de la ciudad. Esta construcción, de 1643, se relaciona con el gobierno del duque de Medina de las Torres, quien se ocupó también de alargar la calle cerca de la costa para que los coches pudieran llegar hasta su residencia en Posillipo, el célebre palacio Donn'Anna. Al ascender por las rampas se gozaba de una vista espectacular sobre la ciudad y su golfo que inspiraría a numerosos artistas en los siglos sucesivos.

I.M.

Bibliografía: Parrino 1700; Croce 1919; Fuidoro 1932.

La real casa de San Giacomo degli Spagnoli

El origen de las corporaciones nacionales de «forasteros» en Nápoles se remonta al siglo XIV. Si bien la de los españoles fue la última en crearse, ya en el siglo XVI y por voluntad de los virreyes rápidamente llegó a estructurar una amplia oferta asistencial, articulada alrededor de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli. La iglesia, consagrada en 1547, fue construida en el espacio ocupado por las casas de la colonia genovesa, entre el Largo de Castello y el eje viario abierto por el virrey Pedro de Toledo (la actual Via Toledo). El mismo virrey ordenó la construcción del templo, erigiéndolo en sede principal de la Orden militar de Santiago, a la que pertenecía. En el interior quiso alojar su espectacular mausoleo en mármol realizado por Giovanni Merliano da Nola, con la colaboración de Annibale Caccavello y Giovanni Domenico D'Auria, el único conjunto escultórico funerario de un virrey de Nápoles existente en la ciudad.

La construcción de la ínsula de San Giacomo estaba destinada no solo a atender las necesidades de la numerosa comunidad hispánica en la ciudad, sino también a ofrecer un espacio privilegiado para la exaltación de la religiosidad de la nación y sus monarcas. Junto al templo se levantó un hospital militar, en sustitución del que hasta entonces había desempeñado esta función en la vecindad del convento de San Vincenzo, un banco específicamente dedicado a financiar su sostenimiento (1597), una casa de empeños (1606) y, finalmente, un monasterio femenino en honor de la Inmaculada Concepción (1582) para las hijas de los españoles que habían servido a la corona. Completaba la composición de esta manzana la Cofradía del Santísimo Sacramento de los Nobles (1614).

La real casa de San Giacomo (iglesia, hospital y banco) estaba administrada por un consejo de siete gobernadores, elegido cada año por el virrey y el Consejo Colateral en el día de la festividad de Santiago.

Giovanni Merliano da Nola, Annibale Caccavello y Giovanni Domenico D'Auria, Tumba de Pedro de Toledo y María Osorio Pimentel *(1550-1570), Nápoles, iglesia de San Giacomo degli Spagnoli.*

A la capilla situada a la izquierda del altar mayor de la iglesia de San Giacomo fue trasladada la más antigua corporación asistencial de los mercaderes catalanes, fundada en la iglesia de San Pietro Martire en época angevina. Sus miembros tomaron parte activamente del gobierno de esta *real casa*, y, como mínimo, uno de los siete gobernadores tenía que ser catalán. Otra capilla importante era la de los continuos, es decir, los cien nobles (cincuenta españoles y cincuenta del reino) que constituían la guardia de honor del virrey. Los continuos participaron significativamente en la financiación de la construcción de la real casa, y situaron en esta y en otras capillas de la iglesia los sepulcros de sus familias.

La gestión de la real casa de San Giacomo, ya en decadencia a finales del siglo XVIII, fue cedida a una *Commissione per gli istituti pii spagnoli*, a la llegada, en 1806, de Giuseppe Bonaparte, que procedió a la expropiación de los bienes de la comunidad española. El restaurado gobierno borbónico transformó en 1819 la manzana desamortizada de San Giacomo, que en aquella época parecía un espacio ocupado por edificios poco homogéneos, erigidos en épocas diferentes y «più per provvedere a' pubblici bisogni che al pubblico decoro» (Rossi 1828, p. 6). En su lugar fue erigido un gran complejo arquitectónico que tenía que concentrar en una única sede todos los ministerios del reino (actualmente es la sede principal del Ayuntamiento de Nápoles).

La iglesia de Santiago formaba parte del nuevo edificio y acogió las obras procedentes del monasterio de la Concepción y del oratorio de la Cofradía. De hecho, la sede de la cofradía fue trasladada a dos salas adyacentes a la iglesia. Actualmente, la iglesia y su patrimonio artístico se encuentran en un pésimo estado de conservación.

I.M.

Bibliografía: De Lellis 1689; Rossi 1828; Borrelli 1903; Vargas Machuca 1991; Salvemini 1999; Hernando Sánchez 2004; Mauro 2014.

La actividad musical en San Giacomo degli Spagnoli

La reciente investigación archivística ha sacado a la luz la intensa actividad musical en el seno de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli y su cofradía: la Real Hermandad de los Nobles Españoles de Santiago de Compostela. Esta insospechada producción musical estaba ligada al calendario litúrgico ordinario, a las ceremonias extraordinarias que se celebraban en Santiago de los Españoles y a las actividades extralitúrgicas y devocionales organizadas por la iglesia: la procesión de los Cuatro Altares en la Octava del *Corpus Domini*, la festividad del apóstol Santiago, los actos de Semana Santa y las fiestas solemnes vinculadas a las onomásticas de la familia real española durante el periodo del virreinato.

La música, tanto para la cofradía como para las exigencias de la comunidad española, se dividía en «música ordinaria», tocada por los integrantes de la capilla de Santiago, y «música extraordinaria», ejecutada por los miembros de la Real Cappella, músicos provenientes de otras capillas musicales de Nápoles y otros intérpretes ocasionales.

La «música ordinaria» era parte integrante de la liturgia de cada primer domingo de mes, cuando la congregación entraba en la iglesia, después de la habitual procesión, para asistir a la misa cantada. Los músicos estaban dirigidos y pagados por el oficial del «culto divino» –un sacerdote–, mientras que el pago del maestro de capilla dependía directamente del tesorero de la congregación.

La «música extraordinaria» estaba reservada para las celebraciones solemnes, con la asistencia de los músicos de la Real Cappella. Requería, además de un gran esfuerzo financiero, un intenso trabajo político y diplomático con el resto de las importantes instituciones religiosas napolitanas (por ejemplo, los *Gerolamini*), las familias españolas residentes en Nápoles, la familia virreinal y la corte de Madrid.

Para la «música extraordinaria» a menudo se recurría a la figura del concertista independiente. En 1655, por ejemplo, la fiesta de la Inmaculada Concepción se celebró con músicos representativos de todas las naciones, así como con los procedentes de las galeras: «la música fue

CANTO
SELVA ARMONIOSA
LIBRO SECONDO DE' MOTTETTI
A DVE CON VARIE VOCI
DI GIO. VITTORIO MAIELLO MAESTRO DI CAPPELLA
della Regal Chiesa di San Giacomo delli Spagnoli di Napoli,
Con il Partimento dell'Organo. Nouamente dato in luce.
In Napoli, Appresso Ottauio Beltrano 1632. Con licenza de' Super.

Portada de Giovan Vittorio Majello, Selva Armoniosa. Libro secondo di mottetti a due voci, *Nápoles, 1632.*

Se trata de una obra con piezas muy sencillas, escritas en un estilo que resulta homofónico. La simplicidad con que se ejecutan en esta edición napolitana queda reflejada en la nota del editor a los lectores, donde especifica que «il compositore dei presenti Salmi per commodità di chi canta l'ha composti brevi, allegri, e facili, e ancor che siano a quattro si possono cantare a tre, e a due voci».

realizada por las distintas capillas de Nápoles y las del palacio, y fue tan buena que recordaba a *Orfeo* y *Anphion* en un armonioso certamen de contrapuntos» (Nápoles, Archivio dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento dei nobili spagnoli, A. 48, 4).

En la iglesia de Santiago de los Españoles se prestó también gran atención a la celebración de las misas de difuntos en memoria de los miembros fallecidos y a los aniversarios importantes para la congregación. En el Reglamento de 1636 se hizo una relación exhaustiva de los mismos: una misa de réquiem cada lunes del mes por el alma de los difuntos; una misa de réquiem con los *Notturni* cantada en la Octava por los miembros difuntos; una misa cantada cada 20 de mayo para conmemorar la fundación de la Hermandad (en esta celebración se utilizaba la Real Cappella, siguiendo la etiqueta de la corte: el virrey iba acompañado en su salida oficial por los músicos de su capilla); una misa cantada cada 24 de diciembre para la festejar la creación del Estatuto de la Cofradía; una misa cantada cada 4 de abril con un tedeum como acción de gracias para conmemorar el cumpleaños y la adhesión del rey Felipe IV a la cofradía como hermano mayor y superior.

Durante el siglo XVII se alternaron importantes compositores en el cargo de maestro de capilla de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli. Algunos de ellos fueron: Ascanio Meo (desde 1608), Giovanni Vittorio Majello (desde 1632) y Luca Rafone (desde 1653). De Ascanio Meo (hacia 1570 – después de 1608) se conservan dos colecciones de madrigales en su *Quinto libro di Madrigali a cinque voci* (1608), dedicado al cardenal Montalto, donde figura como «Maestro di cappella della Real Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli in Napoli». Sucesivamente el cargo fue ocupado por Giovan Vittorio Majello, autor de *La Selva Armoniosa* (1632), un motete a dos voces dedicado a Bernardino Ramírez de Montalvo, marqués de San Giuliano. En 1644 está registrado Luca Rafone, «organista di San Giacomo delli Spagnoli», compositor de los *Salmi a 4 voci e organi* (1653).

La cofradía de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli estaba fuertemente ligada al Conservatorio della Pietà dei Turchini, el más cercano de los cuatro conservatorios napolitanos del siglo XVII (todavía ubicados en Via Medina). A modo de ejemplo, los jóvenes alumnos del conservatorio participaron en algunas celebraciones solemnes de réquiem, tal y como demuestran los registros de pagos consultados. Este vínculo se selló en el siglo XVIII con la presencia de Nicola Fago, quien además de «Maestro de Capilla de nuestra Real Congregación de la Nación Española» era, en ese mismo periodo, el maestro más importante del conservatorio de los Turchini.

G.A.R.V.

Bibliografía: Fabris 2001; Magaudda y Costantini 2011.

La procesión eucarística de los Cuatro Altares

Habiéndose terminado el Palazzo Reale por el virrey conde de Lemos; y habiéndose construido diversos palacios y otras edificaciones en las nuevas calles delineadas por el virrey Toledo, esto es, en la Via Toledo y en las callejuelas trazadas encima y debajo de la misma, se tomó la decisión de hacer la procesión de la octava de Corpus Domini por la bendición que para la ciudad supusieron estos nuevos barrios; y fue llamada de los cuatro altares por los cuatro altares que se erigen para bendecir la ciudad desde cuatro puntos diversos (Ceva Grimaldi 1857, p. 329, original en italiano).

La solemnidad del *Corpus Domini* venía celebrándose en Nápoles desde el último cuarto del siglo XIII con una suntuosa procesión. Esta práctica se afianzó con el tiempo gracias al control que sobre ella ejerció la curia arzobispal y las diversas normas dictadas por los reyes de la Casa de Aragón. Desde el inicio de la dominación española sobre el reino, los virreyes tuvieron una presencia muy activa en ella. No solamente acostumbraban a desfilar con sus ministros, los jueces de

Antonio Joli, La procesión de los Cuatro Altares*, Selkirk, Bowhill House, Buccleuch Collection.*

El cuadro, pintado para un viajero inglés, Lord Brudenell, entre 1756 y 1758, formaba parte de una serie dedicada a los grandes momentos festivos del gobierno de Nápoles: una vista de Largo di Palazzo con carros de Carnaval y una cucaña instalada en la misma plaza. La tela muestra justamente la plaza delantera de Castelnuovo vista desde los jardines de Palazzo, con dos grandiosas máquinas (o monumentos) tipo altar: la primera, en la parte izquierda del cuadro, vista de perfil, colocada exactamente enfrente de la fachada de la iglesia de San Giacomo (cuya coronación parece evocar el monumento), y la segunda, de la que apenas se distinguen tres columnas de orden gigante, situada en el extremo izquierdo del cuadro.

los tribunales, su guardia personal (los continuos) y el coro de la Real Cappella, sino que, además, designaban a los encargados de llevar las varas «reales» del palio, acompañando al Santísimo Sacramento a lo largo de un itinerario que atravesaba los diversos *seggi* de la ciudad, para, finalmente, culminar en la iglesia del convento de Santa Chiara (la iglesia real dedicada a la Eucaristía por su fundador, el rey Roberto de Anjou).

Sin embargo, se trataba de un recorrido que caía fuera del control de los virreyes e ignoraba los centros principales del poder español. Se necesitaba, pues, de otros lugares y momentos para dar expresión cortesana a la exaltación del culto dinástico habsbúrgico a la Eucaristía.

La ocasión llegó en 1614 con la fundación, por el virrey Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, de la Cofradía de los Nobles Españoles del Santísimo Sacramento, que tenía entre sus fines el de celebrar una procesión con motivo de la Octava del *Corpus Domini*. El virrey impulsó la celebración de este rito ofreciendo a los cofrades el estandarte, el palio y la vestimenta para los sacerdotes que acompañaron su primera edición en el mismo año 1614. Esta función tuvo lugar, inicialmente, en los jardines del Palazzo Reale, pero ya desde 1617 el cortejo empezó a pisar el Largo di Castello y las calles de Nápoles.

En los estatutos de la cofradía publicados en 1624 se encuentra un largo y detallado párrafo dedicado a la procesión de la Octava, en el que se subraya la nacionalidad de los participantes en el cortejo. En ellos se establece que la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli será el lugar de entrada y salida del cortejo y que el Santísimo debe ser portado siempre por un español, «acompañado por los asistentes que suelen, y los demás capellanes, y todos han de ser españoles» (*Estatutos* 1624). Entre los doscientos clérigos asistentes, los padres sacerdotes de los conventos de religiosos españoles (como los carmelitas de Santa Teresella) ocuparían un lugar preeminente, mientras que el resto de las instituciones religiosas españolas colaborarían en la realización del aparato decorativo.

El recorrido estaba concebido como un enorme claustro alrededor de la manzana ocupada por la real casa de San Giacomo. En sus cuatro esquinas se levantarían otros cuatro altares debidamente aderezados para la adoración eucarística. La responsabilidad de construirlos recaería sobre cuatro órdenes religiosas diferentes (jesuitas, teatinos, dominicos y una cuarta congregación que podía ser, alternativamente, la de los carmelitas, los franciscanos o los benedictinos). Los altares debían estar dispuestos para que guiasen a los integrantes de la procesión, de modo que desde cada *máquina* pudieran ver la anterior y la sucesiva. Este rito se presentaba pues como un auténtico acto de bendición de las nuevas calles de la ciudad española.

El virrey, en su calidad de protector de la hermandad, lucía una medalla de oro con las enseñas del Santísimo (igual a la de plata que llevaban los demás cofrades) y tenía que donar una limosna para la procesión. Posteriormente, en 1654, Felipe IV concedió un beneficio anual de 400 ducados (la misma cantidad asignada a la Cofradía de la Soledad para su procesión del Viernes Santo).

Los intereses nacionales, expresados claramente en los estatutos de la Cofradía del Santísimo, se fusionaban con las imágenes alegóricas de esta fiesta en lo que era, a todas luces, una representación del triunfo del carácter universal y providencial de la Monarquía. Por ejemplo, en la Octava de 1659, que se celebró mientras se negociaban los términos del Tratado de Paz de los Pirineos, el tema central de los altares erigidos por los carmelitas y los teatinos fue la exaltación de la paz como logro de la Corona. En los años sucesivos se conmemoraron otros importantes acontecimientos monárquicos, como el enlace entre Luis XIV y la infanta María Teresa, el nacimiento del heredero o la subida al trono del rey Carlos II. Cada efeméride de la casa reinante encontró así su reflejo en la densa iconografía de la Octava.

Dadas sus connotaciones dinásticas, la procesión no solamente se mantuvo tras el cambio de titularidad del reino, cuando este pasó, entre 1707 y 1734, a la otra rama de los Habsburgo, sino que fue precisamente entonces cuando probablemente vivió su máximo esplendor. Un esplendor que se mantuvo intacto durante el reinado de Carlos de Borbón, como bien documentan dos cuadros de Nicola Maria Rossi y Antonio Joli.

I.M.

Bibliografía: Ceva Grimaldi 1857; Borrelli 1903; *Estatutos* 1624; Visceglia 1995; Antonelli 2000; Mauro 2014.

El internado de doncellas españolas de Santa María de la Solitaria

Tal como en la segunda mitad del Seiscientos informaba Carlo de Lellis, la fuente de información más exhaustiva sobre la institución, el complejo formado por la iglesia y el internado de doncellas de Santa María de la Solitaria (o de la Soledad) tomó su nombre de la cofradía española homónima, fundada en 1581 en la iglesia de los dominicos de Santo Spirito di Palazzo. Las guías de la ciudad de Nápoles de la época no dejaron nunca de señalar el impulso proporcionado por la cofradía a la procesión del Viernes Santo, en la que participaban también los propios hijos del virrey y en la que los cofrades «aspramente si battono su le nude carni a sangue, altri portano croci di pesanti legni su le spalle, et altri in varie guise si mortificano portando i Misterii della Passione del Signore» (De Lellis 1689, ff. 131r-131v).

En 1589 el fraile Pedro Trigoso, predicador de la orden de los capuchinos, y Luis Enríquez, maestro de campo de las tropas españolas destacadas en el Reino de Nápoles,

> [...] se unieron a los hermanos de la compañía de Santa María de la Soledad [...] dieron principio y redujeron a perfección, bajo la regia protección, la presente iglesia y conservatorio [...], a donde trasladaron la imagen misma de la Virgen Santísima de la Soledad, tallada en madera, de devota y majestuosa manufactura, determinando que las hijas que aquí se hubieran de recibir hubieran de ser huérfanas al menos de padre, e hijas de españolas, y de edades comprendidas entre los cinco y los catorce años, y que cuando fueran entregadas a marido, se les debía dar cien escudos a cada una; [...] fue establecido que los soldados de la infantería española contribuyeran al sostenimiento pagando cada uno de ellos un grano por ducado, los hombres de armas un *carlino* al mes, los de caballería ligera nueve *carlinos* al año de sus pagas [...]. Este lugar está gobernado por cuatro gobernadores cuyo mandato dura dos años y deben ser: un caballero del hábito de Santiago, un capitán de la infantería española, un teniente de caballería y un entretenido, y la elección se realiza mediante la designación por parte de aquel que finaliza su periodo de tres miembros de la congregación, de entre los cuales el virrey elige uno (De Lellis 1689, ff. 131r-131v, original en italiano).

Carlo Sellitto, Santa Cecilia *(1613), Nápoles, Museo di Capodimonte.*

La tela procede de la capilla de Santa Cecilia de la iglesia de la Solitaria. Fue encargada en 1613 por el capellán mayor don Gabriel Sánchez de Luna y los gobernadores de la congregación de músicos de la Capilla Real para la capilla dedicada a la santa.

El objetivo fundamental del instituto, concertado con el patrocinio del conde de Miranda, virrey de Nápoles entre los años 1586 y 1595, era educar a las jóvenes españolas huérfanas e indigentes para que pudieran o bien obtener un buen matrimonio, o dedicarse a la vida consagrada, un objetivo confirmado en 1636, como consta en la inscripción en mármol ordenada por el conde de Monterrey.

La planta de la iglesia era de nave única con capillas laterales, una de las cuales, situada a la derecha del transepto, estaba reservada a la cofradía. Estas capillas, que en muchos casos acogían cuadros y esculturas, eran también el lugar de sepultura de personajes por lo general vinculados al entorno virreinal.

Algunos de los «molti belli quadri » (Celano 1692, v, p. 118) que engalanaban el templo se encuentran en la actualidad en el Museo de Capodimonte. Tal es el caso de la *Madonna del Rosario*, realizado en 1657 por Luca Giordano (Utili en Ferrari 2001, pp. 102-103, ficha n. 13), una *Deposizione nel sepolcro*, también de Giordano (en depósito en el Museo del Sannio de Benevento) y la *Santa Cecilia* (1613) de Carlo Sellitto, que presidía la capilla dedicada a la santa.

Otras obras, especialmente esculturas en madera, eran seguramente custodiadas en el convento y expuestas con motivo de determinadas ceremonias litúrgicas. Sería el caso de una pequeña escultura de Nicola Fumo, de quien sabemos que «alla Chiesa della Solitaria espongono quelle Signore Monache la statua di S. Michele Arcangelo nel giorno della sua Festa, ed è di misura di tre palmi, ma di molta perfezione» (De Dominici 1742-1745, III, p. 349); también el de la *Madonna della Solitaria* de Michele Perrone, de la que la princesa de Montesarchio encargó al propio escultor, hacia 1688, una réplica para regalar al virrey marqués de los Vélez. Otras esculturas, trasladadas posteriormente al convento de Santa Catalina de Siena, se dispersaron durante el siglo pasado (Pagano en Galante 1985, p. 261, nota 62).

El complejo de la Solitaria, todavía bien visible en las plantas del duque de Noja (1775) y de Luigi Marchese (1804), sufrió a comienzos del siglo XIX transformaciones drásticas. La iglesia, o lo que de ella quedaba, fue convertida en un edificio de viviendas; en 1882 el internado se destinó, por iniciativa del príncipe Gaetano Filangieri, a sede del Museo Artistico Industriale, actual Istituto Statale d'Arte Filippo Palizzi (Elia y Lapegna 1996, pp. 30-35).

L.C.

Bibliografía: D'Engenio Caracciolo 1623; De Lellis 1689; De Dominici 1742-1745; *Carlo Sellitto* 1977; Galante 1985; Elia y Lapegna 1996; Ferrari 2001; Mauro 2014; Coiro 2015b.

La procesión del Viernes Santo de la Solitaria

> Unos cofrades se azotan ásperamente las carnes desnudas, otros llevan pesadas cruces de madera sobre los hombros y otros se mortifican de diversas maneras llevando los Misterios de la Pasión del Señor, en esta procesión concurren también muchos nobilísimos caballeros, y señores titulados napolitanos y españoles, y oficiales reales con las antorchas encendidas, de modo que es una de las procesiones más bellas que se hacen en Nápoles (De Lellis 1689, ff. 131r-131v, original en italiano).

El *conservatorio* (asilo) de vírgenes de Santa Maria de la Solitaria fue abierto en 1589 por iniciativa de la Cofradía de Santa María de la Soledad de los Nobles Españoles, fundada en 1581 en la iglesia de Santo Spirito, cerca del Largo di Palazzo. La misión de la cofradía consistía en ofrecer asistencia a las huérfanas pobres de los soldados españoles. Al igual que el hospital de San Giacomo, esta institución se financiaba mediante una tasa sobre el sueldo de los soldados españoles alojados en Nápoles. La cofradía organizaba también la más antigua procesión de la nación española en la ciudad, la de la noche del Viernes Santo, sobre la cual encontramos precisas informaciones en los ceremoniales de palacio.

En el ceremonial de Juan de Garnica (1595) se habla de esta procesión como un acontecimiento nacional español que sorprendía a los napolitanos por la «devoción, silencio y orden» con que sus participantes recorrían de noche la ciudad. Sin embargo, Garnica subraya los riesgos

Cristo muerto *(s. XVI), Molfetta, Cofradía de Santo Stefano.*

A falta de los pasos de la cofradía napolitana de la Solitaria, es posible acercarse a estas estatuas perdidas gracias al amplio repertorio de tallas en madera policromada que representan momentos de la Pasión de Cristo y que, aún hoy en día, se conservan en diferentes iglesias del sur de Italia. Muchos de estos pasos, como este de Molfetta (uno de los más antiguos), todavía salen en procesión.

de este acontecimiento, en el que los españoles iban cubiertos y desarmados, completamente indefensos en caso de que se produjeran altercados. Pese al respeto que siente por esta devoción penitencial, Garnica llega a aconsejar su supresión cautelar con palabras tajantes: «Si se permite y se lleva adelante esta procesion, se aventura mucho riesgo, poniendo la vida al tablero de tanta y noble gente Española: el Rey nuestro señor tiene su patrimonio en pelligro: y la Iglesia Santa y la Christiandad universal [...]. Pregunto qual vale mas, la procession, ò lo que hemos dicho?» (Garnica en Cherchi 1975, p. 224). Contra su parecer, la procesión no fue suprimida, pero su carácter *nacional* se matizó y su estructura se fue modificando con el tiempo.

En el ceremonial redactado en los años treinta del siglo XVII, Jusepe Renao anotó la siguiente distribución de los pasos asignados a diversas instancias del gobierno del virrey: «Oraçion del Huerto, General de la Artilleria. | El prendimento, Auditor General. | El Cristo a la Colona, Presidente del Consexo. | El Ecce Homo, El Tesorero. | Cristo con la Cruz a cuestas, Regente de Vicaria. | La Veronica, Escribano de Raçion. | El Crucifixo, El General de las Galeras. | La Cruz, Grandes Señores Entretenidos. | El Sepolcro, Lugartiniente de la Camara» (Raneo [Renao] 1912, p. 97).

El último paso de este auténtico desfile gubernamental, financiado por el rey de España con una asignación anual de 400 ducados, representaba a la Virgen y era competencia del palacio, es decir, de la *familia* del virrey. El paso iba acompañado por el coro de la Capilla Real y por el propio virrey, «con todos los de su casa». En su ausencia, iban los miembros de su séquito y sus continuos. Algunos ceremoniales de finales del siglo XVII ofrecen más detalles sobre la participación del virrey, que, al parecer, se unía al cortejo solo en el momento en que este pasaba delante del Palazzo Vecchio, tras haber rezado delante del paso de la Virgen, y acompañaba a pie su paso hasta la iglesia de la Solitaria. Cerrando el cortejo desfilaban «battendosi molti spagnoli, ed anco de' nobili» (Celano 1692, v, pp. 119-120).

Como la procesión de la Octava del *Corpus*, se trataba de un auténtico acto oficial en el que tomaba parte la corte virreinal, los ministros y los miembros de los tribunales. En esta organización había también lugar para los napolitanos, siempre y cuando ocuparan alguno de los cargos de gobierno mencionados por el ceremonial.

Así, la Cofradía de la Soledad, entidad nacida para promover determinadas prácticas religiosas y prestar auxilio a los connacionales españoles, acabó transformando su principal acto público en un acto de adhesión al virrey. Sin embargo, mantuvo siempre la tradición genuinamente ibérica de los pasos, traídos directamente de España o realizados *in situ* sobre modelos españoles. La talla de la Soledad que desfilaba en la procesión, y que la cofradía tuvo desde sus primeros años, resulta un ejemplo elocuente de este género de esculturas: la «Vergine santissima della Solità espressa di rilievo in legno, di divota e maestosa manifattura [...] si adora essa Madre di Dio esprimente la sua afflittione, opera assai bella di rilievo che infonde ne' cori humani sentimenti di gran compassione de' dolori di Maria Vergine» (De Lellis 1689).

En la noche del Sábado Santo se celebraba en cambio la procesión del Battaglino (por el nombre de su fundador), organizada por la Cofradía de la iglesia Santa Maria della Concezione a Montecalvario, cuyos cofrades portaban por las principales calles de Nápoles el paso de la Virgen de los Dolores, sobre un carro fastuosamente decorado. La procesión recibía también financiación del rey de España.

Cerraba el triduo pascual otra procesión española, menos conocida y documentada, la de la mañana del Domingo de Resurrección, promovida por los mercedarios de Santa Orsola a Chiaia, que recordaba la solemnidad principal de la comunidad española en Roma, celebrada en plaza Navona.

I.M.

Bibliografía: De Lellis 1689; Celano 1692; Fiordelisi 1904; Raneo [Renao] 1912; Cherchi 1975; Antonelli 2012a; Mauro 2014.

Las iglesias de las órdenes religiosas españolas en Nápoles

Quien desee encontrar la huella de la Nápoles española en la ciudad actual, no tiene más que adentrarse sin prejuicios en las callejuelas que suben desde Via Toledo, conocidas como *quartieri spagnoli*, o en las calles más nobles del barrio de Pizzofalcone, donde, desde tiempos de Pedro de Toledo (1532-1553) y hasta principios del siglo XVIII, se concentró la presencia de los españoles. Estos fueron militares, que en un principio se alojaron en casas alquiladas en los *quartieri*, para más tarde (a mediados del siglo XVII), ser trasladados al presidio de Pizzofalcone. Luego había nobles y funcionarios del reino, las fachadas de cuyos palacios daban principalmente a Via Toledo, o a la zona de Pizzofalcone. Todavía hoy la topografía de estas calles recuerda a aquella época, aun cuando los palacios han sido demolidos, reformados o han pasado a ser propiedad de otras familias. Más duradera ha sido la presencia de los complejos religiosos, levantados por órdenes y congregaciones, testimonio de una piedad y de unas formas devocionales importadas de la Península ibérica que cohesionaban a la comunidad española, salvaguardando su identidad en un contexto en el que era claramente minoritaria.

Cesare Francanzano, Virgen de la Esperanza *(c. 1640), Nápoles, iglesia de Santa María de la Esperanza.*

La iconografía del cuadro alude a la espera del Mesías, con los profetas David, principal ancestro de la estirpe de Jesús, e Isaías, que fue el primero que anunció su llegada, y con la Virgen, que lleva pintado sobre su vientre un sol dentro del cual se ve a un niño. No falta tampoco san Agustín, fundador de la orden de religiosos.

Un punto neurálgico de reunión de la comunidad española era el conjunto de San Giacomo, del que se conserva la iglesia, hoy en día englobada en el palacio del municipio. Fue fundada en tiempos de Pedro de Toledo y se encontraba rodeada por otros edificios que daban servicio a los españoles, como un banco, un hospital, las cárceles y el monasterio de la Concepción de los Españoles.

En 1692 Carlo Celano, en la introducción de su *Notitie del bello*, alude genéricamente a cinco conventos de frailes españoles pero no menciona la existencia de monasterios femeninos, remitiendo al lector a los otros itinerarios. De su guía, y de las otras de la época, se deduce claramente cómo ambas naciones, italiana y española, se esforzaban por diferenciarse. Fueron varias las iglesias que se fundaron y financiaron por deseo de españoles. Estas fueron dirigidas por religiosos procedentes de la península que mantuvieron en ellas los cultos propios de su madre patria. Los miembros de las congregaciones ligadas a estas iglesias eran los encargados de organizar en las principales festividades religiosas procesiones similares a las que tenían lugar en España.

Entre los principales conventos españoles destacaba el de la Santissima Trinità degli Spagnoli, ocupado desde finales del siglo XVI y hasta 1806 por frailes trinitarios. Sobre la puerta de entrada de este antiguo convento podemos encontrar aún hoy en día el escudo esculpido de los trinitarios, enmarcado por otros dos del rey de España. En la iglesia, una tela del siglo XVII con *Virgen del Remedio y la Santísima Trinidad* nos recuerda que aquí residía la congregación española de la Virgen del Remedio. Todavía hoy sobreviven también otros vestigios de la antigua devoción española en el transepto de la derecha. Vemos en él una estatua de *Virgen del Pilar*, inserta a mediados del siglo XIX en un altar de mármol de estilo neorrenacentista y tres lienzos que representan a *San Fernando de Castilla*, *Santa Teresa de Ávila* y a *Virgen de Compostela con Santiago*. Estas fueron encargadas por el infante Sebastián de Borbón y Braganza, esposo de María Amalia, hermana de Fernando II de Nápoles (Quirante Rives 2009, pp. 31-32).

La iglesia de Santa María de la Esperanza, también localizada en el barrio de los Españoles, surgió en 1559 como una capilla erigida por Juana de Liria y Portocarrero y Francisco de la Cueva. Más tarde fue ampliada por Gerolama Colonna, quien en 1585 la cedió a los eremitas agustinos de la ciudad de Toledo. Estos la ocuparon hasta 1774, año en que la cedieron a sus hermanos italianos, tras haberla reconstruido pocos años antes (1746-1759). La estructura y el estilo artístico del edificio son típicamente napolitanos, aunque fue financiado por españoles, quienes pidieron que se colocasen en esta iglesia elementos similares a los que se encuentran en otras de España. En esta iglesia había una capilla del Cristo de Burgos (cuya ubicación actual es desconocida), donde fue sepultado José de Ategui, gobernador de la escuadra naval y comandante de la galera capitana, fallecido en 1704. Su lápida se encuentra en el muro lateral de la izquierda, entre las primeras capillas. Sí se conserva aún en la primera capilla de la derecha la representación de la *Virgen del Pilar*, pintada sobre tabla a finales del siglo XVI, mientras que la *Virgen* sobre el altar mayor nos recuerda una de las devociones españolas más arraigadas, la de Santa María de la Esperanza, o «de la O», de donde procede el nombre de la iglesia. El verdadero sentido de esta dedicatoria se ha perdido en italiano, ya que en esta lengua la palabra «speranza» tiene un significado diferente a la española «esperanza». Sin embargo, el nombre Santa Maria della Speranza nos sigue hablando de la antigua presencia española.

En esta iglesia los Sequeiros y Sotomayor establecieron su capilla familiar. Encima de su altar de mármol del siglo XVII, que presenta el escudo de armas de la familia, se halla el cuadro de *San Antonio* de Giuseppe Simonelli. Está flanqueado a ambos lados por los sepulcros de mármol del obispo de Cassano, Francisco Sequeiros y Sotomayor, fallecido en 1691, y de su compañero Andrea Guerrero y Torres, presidente de la Regia Camera della Sommaria, muerto en 1715. Sus retratos, esculpidos en mármol, y las inscripciones que los identifican nos recuerdan los ideales de una época que estaba a punto de acabar (el virreinato español de Nápoles finalizó en 1707), y que tenía sus modelos más importantes en los sepulcros del siglo XVI en Santiago de los Españoles y en otras iglesias napolitanas.

En Santa Maria della Speranza, y –en parte– en la iglesia del convento d la Trinità, podemos encontrar todavía los ecos de aquel mundo. Son iglesias hoy en día aún abiertas al público en horarios restringidos, a diferencia de otras que ya no se pueden visitar, que han desaparecido, o que se encuentran en estado de ruina, como es el caso de Santa Teresa degli Spagnoli, recons-

truida hacia finales del siglo XVIII. En el altar de esta se conserva aún una figura del XVII de la *Virgen que aparece a santa Teresa de Ávila y a san Juan de la Cruz*, tema que evoca a los primeros carmelitas españoles, quienes hacia 1640 fundaron el convento. Ellos fueron los que debieron introducir el culto a Santa María del Buen Suceso, nombre con el que se conoció esta iglesia. A esta virgen, patrona de Valencia, se le tenía gran devoción en España, especialmente tras las apariciones de 1582-1634 a una religiosa de Quito. Santa María del Buen Suceso representa un ejemplo más del enriquecimiento devocional generado por las comunidades religiosas españolas en la capital del Reino.

R.R.

Bibliografía: Celano 1692; Parrino 1700; Ruotolo 1994; Quirante Rives 2009.

El colegio de San Francesco Saverio

El colegio español de San Francesco Saverio fue promovido por la virreina Catalina de la Cerda y Sandoval. Esta era hija del valido de Felipe III, el duque de Lerma, y esposa del VII conde de Lemos, uno de los principales impulsores de la construcción del Palazzo Reale.

Situado justo enfrente de la entrada principal del Palazzo Vecchio, fue dedicado inicialmente a dos jesuitas todavía en proceso de canonización, Francisco Javier y Francisco de Borja. Nació como un centro religioso de referencia para la comunidad española en Nápoles y, en especial, para los miembros de la corte virreinal. Por voluntad de la fundadora, el colegio debía encontrarse

> [...] en el Quartel de los Españoles de la dicha Ciudad de Napoles, y del Titulo de S. Francisco Xavier, para que los ciudadanos y moradores de aquella ciudad y yuntamiente los de la nacion española que van a servir a S. M.d en aquel Reyno gozen de los beneficios y utilidad que se les sigue de las obras buenas y pias y ençeñanza que hacen los Padres de la Compañía (de una carta de Catalina de la Cerda a los jesuitas, Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, *Neap*. 190, f. 13v).

Luca Giordano, San Francisco Javier y san Francisco de Borja*, Nápoles, Museo di Capodimonte.*

Esta gran tela fue encargada, según De Dominici, por el marqués del Carpio justamente para el altar principal de la iglesia del colegio de San Francesco Saverio, que originariamente estaba dedicado a los dos jesuitas españoles representados en el cuadro. Francisco de Borja (todavía beato en el momento de la fundación de la iglesia) era, entre otras cosas, bisabuelo de la benefactora del colegio, la ex virreina Catalina de la Cerda y Sandoval. En la ejecución del cuadro Luca Giordano hizo demostración de la excepcional rapidez de su pincel.

Por «quartel de los Españoles» la virreina entendía el área formada por la manzana de San Giacomo, Castelnuovo y el Palazzo Reale, distinta de los antiguos *quartieri* donde se encontraba «el Colegio Grande» del Gesù Vecchio. En 1611 Catalina de Sandoval prometió la donación de 39.000 ducados anuales «al colegio recientemente erigido junto al palacio bajo el título de San Francisco Javier». Esta cantidad, dispensada en 1620 y administrada por el jesuita Michele Negroni, debía provenir del arrendamiento de una tasa sobre la harina y los donativos de los barones (Nappi 2003, p. 127, núm. 198-202). En el mismo año de 1620, Catalina de la Cerda ingresó, con el nombre de Catalina de la Concepción, en el monasterio de clausura de las madres clarisas, fundado por ella misma en Monforte de Lemos.

Los condes de Lemos no solo respaldaron la construcción de este instituto para españoles, sino que favorecieron también el colegio del Gesù Vecchio creado anteriormente. Donaron a este una colección de reliquias de treinta mártires, solo expuesta al público a partir de 1663 en la capilla del Ángel de la Guarda (Rubino 1673, III, c. 185).

La construcción del colegio debió superar obstáculos nacidos, por una parte, del crecimiento del Palazzo Reale y, por otra, de las distintas políticas religiosas de los virreyes que se alternaban en el gobierno. Los primeros problemas surgieron ya en el momento de su fundación, a causa del cercano convento dominicano del Santo Spirito di Palazzo. En los años treinta del siglo XVII, el conde de Monterrey suspendió los trabajos por razones todavía no aclaradas.

Después de la revuelta, el conde de Oñate pudo constatar la peligrosidad que constituían para el palacio «le case, che stavano attaccate al muro del Palco [parco] dalla parte del Palazzo Vecchio [...] essendo che nel tempo de' menzionati Popolari tumulti più volte il Popolo avea tentato di sorprendere per quella via il sudetto Palco» (Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XV G 29, *Historia di Napoli...*, sin foliar). Por lo tanto, Oñate ya tenía dispuesto hacerlas demoler «e perchè i Padri Gesuiti di San Francesco Saverio in quest'istessa strada aveano inalzata la fabrica del loro collegio, perchè vidde che le mura erano ampie, e forti, impedì che fusse proseguita» (*ibidem*).

El impedimento y el proyecto de demolición de las construcciones adosadas al palacio prosiguieron en los años del gobierno del conde de Castrillo. En una misiva de este virrey al Consejo de Italia se lee que los edificios «que ívan levantando los Padres Jesuitas del colegio de la Compañía» restringían la calle que desde el palacio llevaba fuera del castillo, y sería necesario demolerlos en «el dia que se ajuste limpiar la calle, lo qual no le ha sido [a los jesuitas] mui plausible y gustoso» (Archivo General de Simancas, *Secretaría de Estado*, leg. 3279, f. 60).

La carta de Castrillo estaba datada el 18 febrero de 1656, pocos meses antes del estallido de la peste. Esta acabó por ser interpretada por muchos fieles como un castigo divino «por haberse impedido o querido derribar la Casa y templo de San Francisco Javier» (Marín Tovar 2004). Durante la epidemia los jesuitas presentaron a san Francisco Javier como un eficaz protector de la ciudad y en junio de 1656 las magistraturas cívicas pronunciaron un voto solemne al santo, que enseguida sería elegido entre los patrones oficiales de Nápoles. Y también el colegio se benefició de las limosnas dispensadas al santo en este contexto.

No obstante, Castrillo continuó con sus propósitos contra el colegio y «los quejosos padres dela Compañía» que «en todas partes tienen sus valedores» (*ibidem*). En 1657 logró aislar el Palazzo Reale con una nueva «muraglia fatta a lato del Palazzo del viceré dalla strada che ha l'uscita al largo del Castello Nuovo, essendosi prima della muraglia attaccati a detto Palazzo bellissimi edificii» (Rubino 1673, I, c. 276).

La situación fue desfavorable al desarrollo del colegio hasta que llegó a Nápoles el virrey conde de Peñaranda. Peñaranda quitó el interdicto, impulsó una rápida finalización de la iglesia y, en vez de temer la proximidad del colegio a la residencia virreinal, propuso la construcción de un puente (nunca realizado) que comunicase esta con la casa jesuítica.

En 1663 el estado del colegio era todavía muy deficiente («stiamo senza porteria, scala, congregationi, scole, et oficien», Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, *Neap.* 190, ff. 6r-6v), pero antes de la llegada de un nuevo virrey se decidió aprovechar la coyuntura favorable para ultimar con la máxima velocidad posible buena parte de la casa religiosa. En esa coyuntura llegó a Nápoles y visitó la marcha de los trabajos el hijo del IX conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade (futuro virrey de Perú, 1667-1672). Andrade permaneció «dentro la casa

dei giesuiti di San Francesco Saverio a Palazzo, che il conte suo padre contribuisce alla fabrica che tuttavia si va compiendo» (Fuidoro 1934, p. 157). Sesenta años después de su fundación, el bisnieto del VII conde cuidaba todavía los intereses napolitanos de su linaje.

Finalmente la iglesia (hoy titulada a San Ferdinando) fue inaugurada «con belli apparati, esquisite musiche et eruditi panegirici in lode del grande Apostolo dell'Indie» en el triduo de la Epifanía de 1665 (Rubino 1673, III, cc. 305-306).

I.M.

Bibliografía: Rubino 1673; Fuidoro 1934; Bösel 1985; Nappi 2003; Marín Tovar 2004.

El convento de la Maddalenella delle Convertite Spagnole

Por mandato de Leonor María de Guzmán, esposa de Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey, se fundó durante el virreinato de su marido –en 1634– una iglesia y un convento de monjas de la Orden de Santo Domingo en pleno barrio de los *quartieri spagnoli* de Nápoles. El complejo tenía la finalidad de ayudar a las mujeres españolas que, arrepentidas de su vida anterior como prostitutas, iniciaban un nuevo camino de salvación. La condesa decidió ponerlo bajo la advocación de santa María Magdalena, de modo que fue conocido como el monasterio de Santa Maria Maddalena delle Convertite Spagnole, recordando así a la santa pecadora arrepentida y espejo de penitencia cuya vida serviría de ejemplo a las mujeres que lo habitaban.

Durante el tiempo que permaneció en Nápoles, la condesa participó activamente en la vida religiosa de la ciudad y, especialmente, en los ambientes de religiosidad femenina, donde introdujo ciertas costumbres tal y como, tan detalladamente, explicó el maestro de ceremonias del virrey Jusepe Renao en su libro de ceremonias (Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss. 2979, ff. 172v-173v; cfr. Raneo [Renao] 1912). Pronto, doña Leonor pudo darse cuenta de que en la ciudad existían varios monasterios para mujeres italianas que tenían esta misma finalidad y quiso fundar uno exclusivamente dirigido a las mujeres de la nación española.

Gracias a la mediación de su marido, Leonor consiguió que Felipe IV favoreciera el convento, otorgándole varias mercedes durante los años siguientes e, incluso, después del regreso de los condes a Madrid tras su estancia partenopea. La condesa siempre se preocupó por esta fundación, una prueba de ello es que muchos años después, a la hora de realizar su testamento, dispuso que «de lo más esplícito de mi hazienda se saque 4.000 Ducados de plata napolitanos y con ellos se compre la finca y renta que mejor se allare en la ciudad y reino de Nápoles [...] y [...] se aplique como lo mando y digo al Convento de la Madalena de Españolas de la dicha ciudad» (Madruga Real 1984, pp. 597-598).

Uno de los primeros autores que se refieren al convento es Carlo de Lellis, quien, ya en 1654, señaló que fue la condesa de Monterrey, «molto pietosa signora, e zelante del culto & honor di Dio», la que en 1634 lo fundó para las mujeres de la nación española que, al igual que María Magdalena, querían pasar de la «vita lasciva alla spirituale» (De Lellis 1654, pp. 244-245).

Escudo con las armas de los condes de Monterrey (1635), Nápoles, fachada de la iglesia de Santa Maria Maddalena delle Convertite Spagnole.

En su *Teatro eroico e politico*, Parrino escribió que el edificio se construyó «per servigio delle donne Spagnuole, ch'abbominando le lascivie passate, si riducono à penitenza» (Parrino 1692-1694, II, pp. 257-258). Para Pietro Giannone la iglesia y el monasterio se edificaron «per sicuro asilo delle donne Spagnuole, che abbominando le passate lascivie, volessero ivi ridursi a menar vita casta» (Giannone 1723, p. 349).

Varias reformas realizadas a lo largo de la historia del edificio han desvirtuado su aspecto original y, por desgracia, la iglesia presenta en la actualidad un lamentable estado de conservación. Colocado sobre el dintel de la puerta principal de la iglesia todavía se conserva el escudo de armas de los condes de Monterrey esculpido en piedra.

A.R.A.

Bibliografía: De Lellis 1654; Parrino 1692-1694; Giannone 1723; Madruga Real 1984.

Santa Lucia al Monte, la sede italiana de los franciscanos de San Pedro Alcántara

La reforma de la Orden Franciscana promovida por Pedro de Alcántara (1499-1562), en el clima de la *renovatio spiritualis* del Concilio de Trento, dio origen a una ramificación de los frailes reformados conventuales conocida como menores descalzos o, simplemente, alcantarinos. La organización de la provincia italiana de los franciscanos menores descalzos debió mucho a la incesante actividad de Domingo Díaz, más conocido por su nombre de religión, Juan de San Bernardo (1619-1685). Como postulador de la causa de canonización de Pedro de Alcántara, se estableció en Roma en 1659. Al año siguiente obtuvo el breve apostólico para la creación de una nueva provincia de San Pedro de Alcántara con centro en Granada, de la que dependería la comunidad de Santa Lucia al Monte en Nápoles.

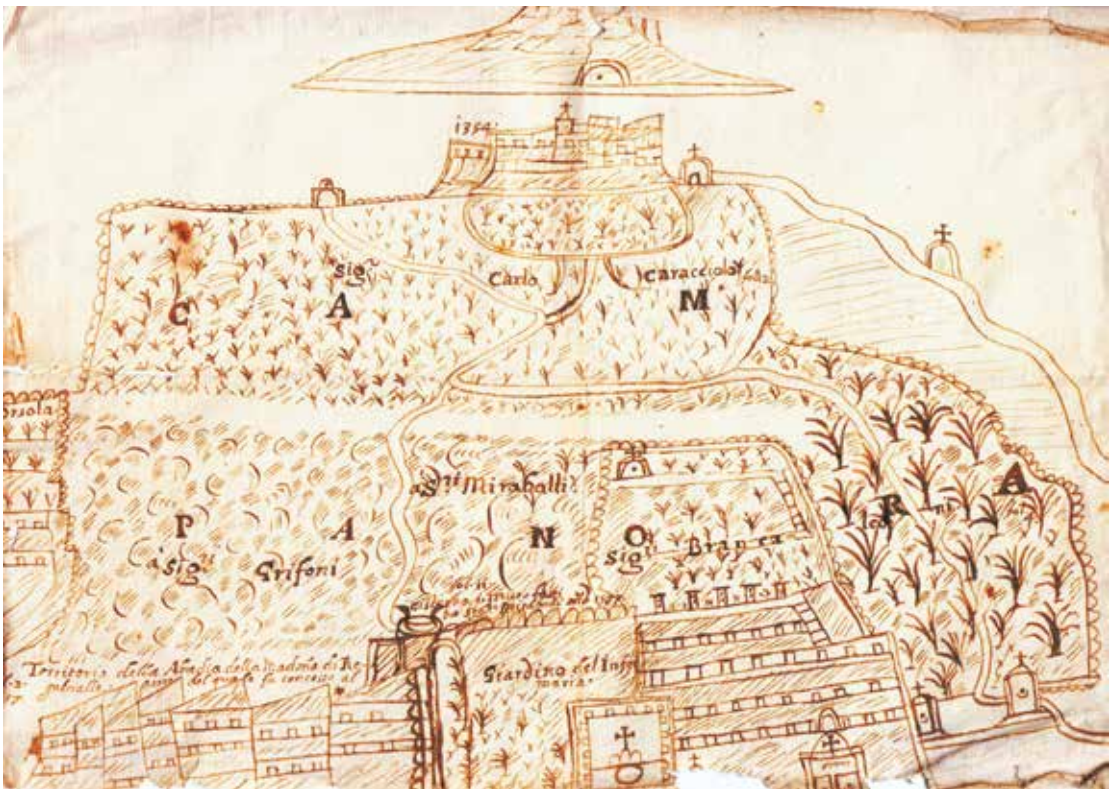
Juan de San Bernardo llegó a Nápoles en 1662 precedido por su fama de santidad. Fue acogido con todos los honores, tanto por parte de los frailes reformados del convento de la Croce di Palazzo como por el virrey conde de Peñaranda. Consciente de la capacidad diplomática de fray Juan y de la importancia de contar en la capital con la presencia de una orden con raíces ibéricas, el virrey ofreció todo su apoyo para culminar el proceso de canonización de Pedro de Alcántara, que consideraba una condición indispensable para la implantación de la orden en territorio napolitano.

En Nápoles fray Juan de San Bernardo entró en contacto con algunos frailes reformados conventuales del convento de Santa Lucia al Monte (conocidos en la ciudad como Barbanti) que, preocupados por la mengua de su comunidad, aceptaron su anexión con los menores descalzos. Esta nueva comunidad fue reconocida por la Santa Sede en 1668, gracias a la mediación de la reina Mariana de Austria y los servicios del marqués de Astorga, embajador español en Roma.

El arraigo de los alcantarinos en Nápoles debió mucho a figuras como Giovanni di Santa Maria y Giuseppe di Gesù Maria, que mantuvieron vínculos estrechos con la corte virreinal, especialmente durante los años del gobierno de los hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón. Fue durante el virreinato de este último, que era caballero de la Orden de Alcántara, cuando se produjo la canonización de Pedro de Alcántara (1669), la creación de la provincia alcantarina de Tierra de Labor (1670) y la designación de los alcantarinos como confesores de las milicias españolas en el virreinato.

Giovanni di Santa Maria (1642-1700), conocido en el siglo como Gaspar Muñoz, había llegado a Italia hacia 1662. En la Ciudad Eterna conoció a los cardenales Barberini y Pascual de Aragón, por aquel entonces embajador del rey de España ante el papa, y más tarde se ofreció a acompañarlo a Nápoles cuando fue nombrado virrey. En la ciudad partenopea trabajó de secretario de Melchor de Navarra, presidente de la Regia Camera de la Sommaria y miembro del Consejo Colateral. En 1668 ingresó en los alcantarinos.

Por su parte, Giuseppe di Gesù Maria, nacido en Vergara (Vizcaya) en 1653, había llegado a Nápoles en 1666 en calidad de paje del capitán Giannettino Doria. Entró en contacto primero con los frailes del convento de la Croce di Palazzo y posteriormente con los alcantarinos. Tomó el hábito en febrero de 1669, aunque su estancia en la casa madre de Santa Lucia al Mon-



Dibujo a pluma con la casa alcantarina de Santa Lucia al Monte (segunda mitad del siglo XVII), Nápoles, Archivio della Provincia del SS. Cuore di Gesù.

En el dibujo se puede ver una parte de colina entre la terraza natural delante de la iglesia (actual Corso Vittorio Emanuele) y la cartuja de San Martino, encima de la cual se levantaban las fortificaciones de Castel Sant'Elmo. Entre el convento y la cartuja se pueden distinguir con claridad los jardines de los cartujos y unas tierras de diferentes propietarios.

te duró poco, ya que murió el 17 de julio de 1671. Su muerte en olor de santidad causó una gran impresión popular. Toda la corte napolitana, presidida por el virrey Pedro Antonio de Aragón, participó en sus funerales.

Los orígenes de la iglesia de Santa Lucia al Monte se remontan a 1557, cuando los hermanos Brancaleone donaron a los cofrades Paolo Nolano y Francesco di Pesco Pagano un terreno colindante con el de la cartuja de San Martino. En la *veduta* de Alessandro Baratta publicada en 1629, el complejo ofrece ya su aspecto definitivo. Las pocas obras de arte que llegó a contener se dispersaron con motivo de las leyes napoleónicas de supresión de establecimientos religiosos, primero, y de la Unificación Italiana, más tarde. Según algunas fuentes, en la capilla dedicada al fundador de la orden se encontraba una tela donada, al parecer, por Luca Giordano que mostraba a san Pedro de Alcántara en éxtasis. Se tiene también noticia de un san Pascual Bailón atribuido a un tal «Franceschitto di nazione Spagnuolo» y una santa Rosalía de Andrea Vaccaro. A partir de los registros de un levantamiento de bienes llevado a cabo en 1866, sabemos que, además de una tela no especificada que fue enviada al Museo de Capodimonte, se conservaba todavía *in situ* la pintura de Antonio Sarnelli representando la *Muerte de San Giovan Giuseppe della Croce*, una talla de la Inmaculada Concepción y un grupo escultórico de la Crucifixión del que se conserva todavía el crucifijo.

Los festejos organizados en 1669 y 1691 con motivo de las canonizaciones de Pedro de Alcántara y Pascual Bailón, respectivamente, son un testimonio de la sencillez de la orden alcantarina y del fervor devocional imperante en la corte virreinal. En la primera fecha, el virrey Pedro Antonio de Aragón se responsabilizó de la ornamentación del descarnado interior de la iglesia con tejidos, imágenes hechas de papel maché y un altar que imitaba el lapislázuli, así como de la

construcción de un carro triunfal sobre el cual viajaba una escultura del padre fundador recubierta de bisutería. La procesión, encabezada por el propio virrey, atravesó la ciudad de un extremo a otro. Participaron los presidentes de los tribunales, los *eletti* del municipio y los prepósitos de varias órdenes religiosas como los teatinos, los jesuitas y los oratorianos de San Felipe Neri. Los festejos, que duraron trece días, tuvieron su punto culminante en la misa solemne celebrada en Santa Lucia al Monte, cantada por los músicos de la Capilla Real.

Para la canonización de san Pascual Bailón, en octubre de 1690, se realizó en Santa Lucia al Monte un conjunto decorativo bajo la dirección de Giacomo Del Po, mientras que la puesta en escena fue confiada al escultor y tallista Aniello Perrone (1633-1696), que también se hizo cargo de la ideación de los aparatos, y al pintor Raimondo de Dominici (1644-1705), padre de Bernardo, el conocido autor de las *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Perrone ideó en Santa Lucia al Monte un recinto «ad impallizzata» o «teatro» al aire libre, adornado con esculturas alegóricas de las virtudes del santo, acompañadas por inscripciones en italiano compuestas por Giovanni di Santa Maria. La procesión partió de Santa Maria la Nova, se dirigió primero al Largo di Castello (Piazza Municipio) y desde ahí al Largo di Palazzo, donde fue recibida por el virrey Francisco de Benavides, conde de Santisteban.

L.A.

Bibliografía: D'Andrea 1967; Colomer 2007; Serpico y Abetti 2012; Coiro 2013; Coiro 2015a; Bisogno 2017.

Los donativos de Felipe IV al monasterio de Santa Maria Egiziaca en Pizzofalcone

El antiguo palacio de Luis de Toledo, en la colina de Pizzofalcone de Nápoles, fue ocupado en 1639 por una comunidad de monjas agustinas de Santa Egipciaca que lo transformó en sede conventual con una pequeña iglesia. Desde que las monjas auguraran el fin de la revolución de Masaniello en 1647, su vaticinio fue atribuido a un milagro de la santa patrona y el lugar adquirió gran popularidad. Las monjas empezaron entonces a recaudar fondos para la construcción de un nuevo convento, que encargaron, quizá a propuesta del lugarteniente Juan José de Austria, al arquitecto Cosimo Fanzago.

Finalmente, las obras de construcción del templo no comenzaron hasta el 2 de abril de 1651. El proyecto de planta centralizada constituyó, sin embargo, la experimentación más avanzada del arquitecto Fanzago. La iglesia, que hoy puede visitarse, oculta en parte el diseño original, ya que el terremoto de 1688 obligó a llevar a cabo importantes reformas arquitectónicas. El virrey conde de Oñate completaría la modificación de esta zona de la ciudad ordenando la fortificación de Pizzofalcone con la construcción de un cuartel para mil quinientos soldados, un proyecto que culminó, años más tarde, Pedro Antonio de Aragón.

El 9 de julio de 1652, Felipe IV hizo merced al convento de 400 ducados anuales por un periodo de diez años, «en consideración del fervoroso celo con que estas Religiosas se aplicaron en tiempo de las Reboluciones al suplicar a nuestro Señor por la paz y reducción de aquella ciudad» (Nápoles, Archivio di Stato, *Monasteri soppressi*, leg. 2467, sin foliar). Diez años después de esta concesión, las monjas solicitaron su prórroga, que les fue concedida por el rey durante cuatro años el 21 de abril de 1662. En febrero de 1664, durante el virreinato de Pascual de Aragón, se confirmó nuevamente el donativo de 400 ducados anuales por otros ocho años. En 1665 estaban finalizadas las obras del atrio de entrada, un brazo de los dormitorios y una parte de la iglesia.

A principios de 1665, el papa Alejandro VII, promulgó una controvertida bula sobre el modo como debían gobernarse los conventos regulares femeninos de Italia, que el rey de España interpretó como un intento de reducirlos a la jurisdicción ordinaria y negar así su patronato sobre los mismos. A partir de 1665 el mecenazgo real en Santa Maria Egiziaca, como en otros conventos de la ciudad sujetos al patronato regio, se convirtió en una respuesta a los conflictos jurisdiccionales provocados por la bula. Sin duda, este conflicto con la Santa Sede debió de pesar mucho en la decisión del virrey de confirmar la merced el 15 de diciembre de 1665. En el futuro, los

Fachada de la iglesia de Santa Maria Egiziaca en Pizzofalcone en Nápoles.

siguientes virreyes siguieron concibiendo ese espacio como una plataforma desde la que recordar al papa la pervivencia de los privilegios regios en la ciudad.

La financiación del convento no se interrumpió con la muerte de Felipe IV, que coincidió con el abandono de Fanzago en la dirección de las obras y con la paralización de la construcción de la iglesia entre 1665 y 1678. La reina gobernadora, Mariana de Austria, quiso no solo renovar la merced, sino también perpetuarla. En febrero de 1666, en pleno conflicto por la investidura del reino, justificó la medida

> [...] en consideración del fervoroso celo que mostraron estas religiosas al real servicio en la ocasión passada de los tumultos de esse reyno teniendo expuesto todos los dias el santísimo sacramento por la paz y quietud de el y la mucha parte que tuvieron en el buen suceso de las reales armas y que este dia ordenaron una solemne procesión que acompañar a la reliquia de Santa Maria Egipcíaca (Nápoles, Archivio di Stato, *Monasteri soppressi*, leg. 2467, sin foliar).

El libro de cuentas del monasterio reflejó con detalle las entradas del convento, entre las que figuraron siempre los 400 ducados anuales concedidos desde tiempos de Felipe IV. El virrey podía atribuirse la donación, como ocurrió con el conde de Peñaranda, que, mediante un epitafio colocado en la puerta de entrada al templo, rememoró la protección como si fuera personal y no del monarca. En el libro de cuentas hallamos que, entre septiembre de 1667 y mediados de 1669, el virrey Pedro Antonio de Aragón no se limitó a ejecutar la merced real, sino que a la partida del rey sumó otra propia equivalente a una donación aún más generosa de 50 ducados mensuales (600 anuales). La donación del virrey Aragón, que nada tuvo de inocente en la coyuntura política del momento, era contemporánea a la de determinados nobles napolitanos, cuyas partidas, no obstante, eran menores y en concepto de alimentos o vestidos, mientras que las del virrey se declaraban significativamente para la construcción del convento.

D.C.A.

Bibliografía: Cantone 1969; Mauro 2007; Carrió-Invernizzi 2008a; Carrió-Invernizzi 2009b.

El mecenazgo del conde de Peñaranda en Santa Maria del Pianto

Habiendo sido sepultados en esta cueva [de los *Sportiglioni*, es decir, de los murciélagos] tantos cadáveres bautizados, la piedad de los napolitanos pensó, para salvación de las almas, levantar sobre ella una iglesia. Un buen sacerdote llamado Giovan Leonardo Spano, junto con otros gentilhombres, empezó a recolectar donativos, y tras recoger muchas limosnas levan-

> taron esta bella iglesia. Concurrió así mismo el devotísimo señor Conde de Peñaranda virrey con grandísimas subvenciones; y además de haber contribuido a su construcción, ordenó que se hiciesen a su costa los cálices y el resto de los aparatos que eran menester, e incluso los cuadros (Celano 1692, VIII, pp. 30-31, original en italiano).

La iglesia de Santa Maria del Pianto es seguramente la construcción napolitana ligada en mayor medida a la memoria del virreinato del conde de Peñaranda, y no es casual que aparezca así al fondo del retrato del virrey grabado en el *Teatro eroico* de Parrino (1770), donde figura como el monumento más significativo de su actividad en Nápoles. En consecuencia, esta es la iglesia donde la implicación y las numerosas aportaciones del virrey quedan mejor documentadas.

La iglesia fue construida por iniciativa popular sobre las fosas donde habían sido sepultados numerosos contagiados por la epidemia de 1656, que redujo en cerca del 60% a la población de la ciudad de Nápoles, una de las más pobladas entonces de Europa occidental. Propiamente por esta razón, el auxilio determinante del virrey tendría fundamentalmente intenciones políticas. Peñaranda pretendía presentarse como aquel que lloraba junto a los napolitanos a los muertos por la peste, y que se preocupaba por dignificar su sepultura, con la voluntad de aliviar a la ciudad, curándole sus heridas.

La cueva, llamada de los *Sportiglioni* por los murciélagos que la habitaban, estaba ligada íntimamente a la historia de la ciudad de Nápoles, ya que de allí fue de donde se extrajeron las piedras para su ampliación en el siglo V. En 1528 así mismo se instaló sobre la colina que la cubría el ejército francés del conde de Lautrec, Odet de Foix, en su tentativa de asediar a la ciudad. A partir de ese momento, el lugar se ha venido llamando «Lotrecco» o «Lo Trecco» y como tal aparece en el plano de Alessandro Baratta de 1629.

Volviendo a la intervención virreinal, Fuidoro recuerda que en 1660, con el fin de completar los fondos recolectados por los limosneros de la Confraternidad de Santa Maria di Vertecoeli (que propusieron la construcción del templo), el virrey instituyó una tasa cuyos beneficios fueran íntegramente invertidos en la nueva construcción. En la edificación de la iglesia participó tam-

Andrea Vaccaro, La Virgen intercede por las ánimas del Purgatorio *(1660-1661), Nápoles, Museo Diocesano.*

La pintura, con sus tonos plomizos, muestra el angustioso estado de ánimo de los napolitanos que habían sufrido la peste. En el momento de su ejecución, al recuerdo del contagio se habían sumado un terremoto que en noviembre de 1659 había destruido parte de Calabria, una nueva erupción del Vesubio, en el verano de 1660, y la inquietante aparición de manchas rojas (un fenómeno ligado a la actividad volcánica) en los paños que se dejaban a secar. Y en ese momento la única esperanza era dirigirse a esta Virgen dolorosa «che cerca di rattenere co' prieghi i fulmini nella mano del suo Figliuolo sdegnato» (Celano 1692, VIII, p. 31). Las descripciones de Andrea Rubino confirman que esta iconografía se repetía en aquellos años de manera incesante en los altares dispuestos en las calles con ocasión de las fiestas religiosas.

bién el gremio artesanal de los orfebres y el virrey no dudó en financiarla con fondos propios, tal y como confirman las fuentes y como se lee en un documento publicado por Franco Strazzullo («500 ducados donados por Su Excelencia como limosna para el servicio de dicha fábrica por mano del Señor Secretario de Guerra», Strazzullo 1965, p. 223). Por lo tanto, es posible que el proyecto de Santa Maria del Pianto fuese dirigido por el arquitecto real Francesco Antonio Picchiatti, más que por Pietro de Marino. Este último también aparece en muchos documentos, pero probablemente solo se encargase de la construcción.

La sencilla iglesia de nave única (la única particularidad que la caracteriza es su fachada con dos pequeñas torretas) fue inaugurada el 18 de mayo de 1662 (con motivo de la fiesta de la Ascensión), y probablemente, para esta ocasión, al menos dos de los tres cuadros del altar, de Andrea Vaccaro y Luca Giordano, estaban ya *in situ*.

De este encargo nace la asociación entre el virrey y los dos artistas más ilustres activos en Nápoles durante estos años (el emergente Giordano y el maestro Vaccaro), que se renovó para otras iglesias napolitanas financiadas por él, y para el convento de Peñaranda. El enfrentamiento entre los dos artistas por la ejecución de este importante encargo virreinal (por otra parte, uno de los primeros encargos oficiales hechos a Giordano) aparece descrito por De Dominici con una simpática anécdota incluida tanto en la *Vita* de Vaccaro como en la de Giordano.

La historia tiene como protagonista a Peñaranda, quien, como mecenas del encargo, hizo de árbitro entre los dos artistas para escoger la pintura que se debía exponer sobre el altar mayor. Pidió a ambos que ejecutaran una pintura «col soggetto d'impetrar misericordia da Dio, mediante l'intercessione della Beata Vergine, di S.Gennaro e di altri Santi Protettori» (De Dominici 1742-1745, III, p. 399). Según la recopilación del biógrafo napolitano, en la disputa se llamó como jueces a algunos de los mejores pinceles activos en aquellos años en Roma («Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Giacinto Brandi, Baciccia ed altri valentuomini che in quel tempo fiorivano a Roma», *ibidem*). Estos, una vez examinados los bocetos que se les enviaron, adjudicaron la victoria a Vaccaro. El virrey quiso exponer, no obstante, dos telas de Giordano sobre los altares laterales.

La anécdota (representada en una versión más reducida en la *Vida* de Giordano de Baldinucci) constituye un significativo punto de encuentro entre las biografías de estos dos grandes artistas. El genio en ciernes que compite con el autor experto, representante de la tradición, y que, aunque no lo supera de hecho, obtiene la victoria moral de un reconocimiento oficial.

Vale la pena recordar así mismo que en el claustro del convento fundado por Bracamonte en Peñaranda hay una pintura atribuida a la mano de Giordano que presenta una iconografía idéntica a la de la pintura de Vaccaro. Este era en todo caso uno de los objetos más populares en la Nápoles de su tiempo y, a la espera de posteriores confirmaciones documentales, gracias a él podemos dar cuenta de la predilección no solo de los napolitanos sino también del virrey por estas representaciones religiosas.

I.M.

Bibliografía: Celano 1692; De Dominici 1742-1745; Fuidoro 1934; Strazzullo 1965; Ferrari 1966; Wethey 1967; Nappi 1980; Tuck-Scala 2012.

La ermita de la Inmaculada Concepción de sor Orsola

El complejo monástico que domina Nápoles desde la colina del Vomero está dedicado a la advocación de Orsola Benincasa, una mística que vivió en Nápoles entre 1550 y 1618. Se trasladó desde Cetara a la capital siguiendo a su padre, que participó en la construcción de los edificios que Pedro de Toledo había ordenado erigir alrededor de las nuevas fortificaciones de la colina. Esa misma zona es la que eligió la joven cuando quiso alejarse con su familia del revuelo que habían despertado sus fenómenos místicos. Este primer núcleo de vida comunitaria se transformó progresivamente en una congregación laica gracias a la fama que adquirió la mística, que en 1582 se había trasladado a Roma para instar al papa a llevar a cabo una reforma de la Iglesia. De vuelta en Nápoles, después de un largo proceso de verificación de su espiritualidad, Orsola fue remiti-

Andrea Malinconico, Santa Clara *(1667), Nápoles, Istituto Suor Orsola Benincasa.*

Tal y como reflejan las inscripciones de cada una de ellas, estas cinco pinturas formaban parte de un grupo, encargado en 1667 para la firma de la documentación que certificaba la protección otorgada al monasterio por el rey Carlos II y su madre Mariana de Austria, junto con una gran donación hecha por los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón a la fundación de sor Orsola.

da a la guía de otros religiosos, mientras todavía buscaba una sede para su retiro en la capital del reino. Tras la renuncia de los padres del Oratorio, pasó a estar bajo el control de los teatinos, que proyectaron una comunidad de clausura en torno a su fama espiritual. La construcción del monasterio se inició después de la muerte de la religiosa, que poco antes de fallecer fue nombrada protectora de la ciudad por parte del gobierno urbano.

El tinte carismático de la espiritualidad de la Benincasa y su renuncia a integrarse en el clima de la Iglesia contrarreformista obstaculizaron, en un primer momento, su acceso a los altares. A pesar de esa falta de reconocimiento, las dos fundaciones nacidas de su magisterio espiritual, favorecidas por la unión con los teatinos y por la fama milagrosa de la Virgen, colocada sobre el altar mayor de la Iglesia, fueron protagonistas de un gran desarrollo.

Fundamental fue la aportación de personas de la comunidad española que se encargaron de financiar y sostener ese proyecto. Una de las primeras fue Gregorio Navarro, el rico abad vinculado a los oratorianos que también era un gran devoto de sor Orsola. Él compró los terrenos sobre los que se construyó el primer núcleo de la congregación y edificó la iglesia. También encargó las estatuas para el altar mayor, ayudó a recoger donaciones y a guiar la pequeña comunidad hacia la devoción a la «Inmaculada de suor Orsola», que se representa según la inusual iconografía de ascendencia hispana de Virgen con el Niño.

La relación de la congregación con el poder virreinal se reforzó en paralelo con la devoción ciudadana por la imagen de la Inmaculada, llevada en procesión con ocasión de la erupción del Vesubio de 1631, después de la revuelta de Masaniello y durante la peste de 1656. Además de las pequeñas donaciones ordinarias que realizaban los representantes de la corona llegados a la capital, cada vez que la Inmaculada mostró su poder, los virreyes y sus cónyuges contribuyeron significativamente a financiar la construcción de su ermita.

En 1632, por ejemplo, a la ceremonia de colocación de la primera piedra del edificio de la clausura acudió el entonces virrey conde de Monterrey y su mujer, la cual había donado una importante suma destinada posteriormente a equipar la iglesia. Algunos años más tarde, la duquesa de Arcos ofreció a la Inmaculada de sor Orsola una preciosa colección de joyas y ornamentos, como muestra de su agradecimiento por haberse salvado de las turbaciones de 1648. Tras la epidemia de 1656, durante los virreinatos de los hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón, gracias a las ricas donaciones de Carlos II y de su madre, Mariana de Austria, finalmente se pudo llevar a cabo la construcción del nuevo monasterio y celebrar el ingreso de las primeras monjas de clausura. En 1667, un notario había elaborado el documento que formalizaba la protección regia de la Ermita de la Inmaculada Concepción.

V.F.

Bibliografía: D'Engenio Caracciolo 1623; Capaccio 1634; Maggio 1669; Fiorelli 2001; Fusco 2004.

El acueducto de Carmignano y las fuentes barrocas

Las fuentes, por su utilidad pública y su naturaleza de objeto decorativo, fueron una de las obras públicas que los virreyes encargaron con frecuencia para dejar memoria de su paso por el reino. En la literatura de viajes, desde Giovanni Tarcagnota a Carlo Celano, a menudo se destaca el gran número de fuentes monumentales que se erigieron en Nápoles entre los siglos XVII y XVIII, con los beneficios que esto reportó a la población, que tuvo acceso al agua potable.

La notable expansión demográfica que se registró a partir del gobierno del virrey Pedro de Toledo (1532-1553), puso en evidencia el problema del suministro de agua de la ciudad. En los inicios del siglo XVII la situación higiénico-sanitaria llegó a ser desastrosa. El antiguo acueducto de la «Bolla», que ya había sufrido daños a causa de varios terremotos, no era capaz por sí solo de satisfacer las necesidades de toda la población. Así, en 1627, durante el virreinato de Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, se decidió canalizar hacia Nápoles las aguas del río Faenza, a escasa distancia de la ciudad de Sant'Agata dei Goti. El nuevo acueducto fue construido por el ingeniero Alessandro Ciminiello por encargo del patricio napolitano Cesare Carmignano, de quien el acueducto tomó el nombre. El agua del «acueducto de Carmignano» alimentó numerosos molinos y algunas de las principales fuentes erigidas en Nápoles a partir del siglo XVII, como la de Neptuno, las fuentes del Gigante, de Santa Lucia, del Sebeto y de Carlos II, así como la fuente de los Espejos, junto a los muros de Castelnuovo (desaparecida hace tiempo), y algunas otras ubicadas en palacios particulares. En la mayor parte de los casos, estos monumentos tuvieron una vida bastante precaria a causa de los frecuentes desplazamientos sufridos, tanto por la incansable búsqueda de pozos de agua, como por su sustitución, por exigencias ceremoniales, por arquitecturas efímeras festivas.

Entre las más populares, destaca la fuente de Neptuno, también conocida como de Medina, encargada por el virrey Enrique de Guzmán, conde de Olivares (1595-1599). De su proyecto se encargó el arquitecto Domenico Fontana, mientras que la ejecución fue confiada a los escultores Michelangelo Naccherino (autor de las estatuas de *Nettuno* y de los *Satiri*, esculpidas en colaboración con Tommaso Montani) y Pietro Bernini (que realizó la estatua de los *Tritoni* y la de las dos *Ninfe*), y al marmolista Angelo Landi. Su colocación original estaba junto al arsenal, pero en 1622 fue trasladada al Largo di Palazzo, y después a Santa Lucia, en 1634. Poco después el virrey Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, decretó que fuera ubicada en el Largo dell'Incoronata –la actual Via Medina– con el fin de que pudiera alimentarse del acueducto de Carmignano. El traslado y la ampliación de la fuente fueron encargados al escultor Cosimo Fanzago. Planteada desde su origen según los cánones del siglo XVI de las

Salomone Rapi y Carlo Fanzago, fuente Fonseca o del Sebeto, Nápoles, Via Posillipo.

En la actualidad presenta una apariencia muy diferente a como era en origen, tras las numerosas restauraciones y añadidos que ha sufrido. En un inicio esta fuente se colocó al final de la calle llamada del Gigante, en los alrededores del Palazzo Reale, y en dirección hacia la calle Santa Lucía. En esta ubicación se la recuerda hasta mediados del siglo XIX, momento en que fue desmontada y almacenada en los depósitos municipales. Después de 1902 fue instalada definitivamente en Via Posillipo, donde se la puede contemplar hoy en día.

fuentes con brazos de varios caños (*fontane a candelabro*), le fueron añadidos, además de otras esculturas diversas, la balaustrada circular y las cuatro escaleras que dan acceso a la pileta principal, sobre la que están los leones del escudo real. La fuente sufrió graves daños con los tumultos populares de 1647, a los que siguieron las expoliaciones por parte del virrey Pedro Antonio de Aragón, que sustrajo de ella algunos elementos decorativos para mandarlos a España. Actualmente se encuentra en Piazza Municipio, delante de la sede del ayuntamiento de la ciudad.

Al gobierno del conde de Benavente, se remonta la construcción de la fuente de Santa Lucia (actualmente situada en la *Villa comunale* de Nápoles) en el marco de la rehabilitación del homónimo barrio y del tramo viario que lo conectaba al Largo di Palazzo. Para embellecer la nueva avenida, los electos de la Ciudad hicieron erigir la fuente, encargando el proyecto al ingeniero Alessandro Ciminiello y la ejecución a los escultores Michelangelo Naccherino, Tommaso Montani, Geronimo D'Auria, Angelo Landi y Vitale Finelli, cuya labor queda documentada entre 1606 y 1609. Su frontal se compone de tres partes, las dos laterales están decoradas con bajorrelieves de motivos marinos, y el centro presenta un templete con un arco completo que encuadra la pileta sostenida por tres tritones. Los dos brazos laterales son más bajos y tienen esculpidos recipientes en forma de concha y bajorrelieves con tema acuático. Esos arcos laterales se completan con dos atlantes a cuyos pies hay sendos delfines que escupen el agua. Con motivo de una restauración llevada a cabo en el siglo XVIII, a la fuente se le añadieron unas inscripciones en las que, loando al rey Fernando II de Borbón, promotor de aquella restauración, la obra era erróneamente atribuida a Giovanni Merliano da Nola, en conformidad con lo que ya había referido con anterioridad Carlo Celano en su *Notitie del bello* (1692).

Casi al mismo tiempo se realizó la fuente de la Immacolatella, erigida en el ángulo sur del palacio virreinal –la actual Via Cesario Console–. Obra de los escultores florentinos Michelangelo Naccherino y Pietro Bernini, la fuente está compuesta en su parte inferior por una pileta mixtilínea decorada con pequeñas figuras, águilas y escudos, mientras que en la parte superior se compone de tres arcos completos. Bajo el mayor de ellos, en el centro, hay una pileta circular sostenida por dos monstruos marinos, mientras que en cada uno de los arcos laterales se erigen dos estatuas que sostienen criaturas acuáticas, y de las cuales mana el agua. Al lado de esta fuente el virrey Pedro Antonio de Aragón colocó la celebérrima estatua antigua del «Gigante», hallada tras unas excavaciones en Cuma. En 1870 la fuente fue trasladada en la Villa del Popolo en el barrio del Carmine, aunque poco después, en 1905, cambió de ubicación para instalarse en la Via Nazario Sauro, avenida ganada al mar en el barrio de Santa Lucia.

Otra fuente relacionada con el gobierno virreinal fue la fuente Fonseca, o del Sebeto, encargada en 1635 por el virrey Manuel de Zúñiga y Fonseca, conde de Monterrey. Terminada en 1658, la obra fue realizada por Cosimo Fanzago en colaboración con Salomone Rapi, si bien en diversas fuentes aparece atribuida a Carlo Fanzago, hijo de Cosimo. La fuente, que retoma el modelo de caño único difundido entre las fuentes napolitanas de finales del siglo XVI, toma su nombre del río Sebeto, que discurría por la parte oriental de la ciudad y desembocaba en la zona del puente de la Maddalena, alegóricamente representado bajo la forma de un hombre barbudo.

Tras la revuelta de Masanielli, el *eletto del Popolo* Felice Basile hizo realizar la Fuente della Sellaria en 1650, para celebrar la pacificación del reino y la reforma de la plaza de la Sellaria, antigua sede del *seggio del Popolo*. En la Sellaria, por deseo del virrey conde de Oñate, fueron derrumbadas algunas casas que se encontraban en estado ruinoso en esta zona y que habían sido ocupadas por los sublevados que seguían a Masaniello; en su lugar se amplió la vía, adecentada con la colocación de la fuente. Esta obra fue realizada por el ingeniero Onofrio Gisolfo y por el marmolista Onofrio Calvano. Desde 1903 se encuentra colocada en la Piazzetta del Grande Archivio.

Una de las pocas fuentes napolitanas que no sufrirá traslados ni transformaciones a lo largo de los siglos es la que se encuentra en el Largo di Monteoliveto. Fue dedicada al entonces joven soberano Carlos II de Austria por Pedro Antonio de Aragón. La obra fue dirigida por Donato Antonio Cafaro y encargados a Bartolomeo Mori y Pietro Sanbarberio. La fuente se compone de un pilón mixtilíneo en cuyo centro aparece colocado un basamento con tres leones, de cuyas fauces surgen chorros de agua; entre ellos hay tres pequeñas tazas en forma de concha y tres águilas. En el centro, el obelisco sirve de base para la estatua que representa a Carlos II. Originalmen-

te el proyecto preveía la colocación de un monumento ecuestre en bronce del soberano, como el que se realizó en Lecce en 1678.

S.I.

Bibliografía: Nappi 1980a; De Rosa 2002; Starace 2002; D'Agostino 2011; Naldi 2017.

Nuevas puertas en las murallas de la ciudad: Port'Alba y Porta Medina

El perímetro amurallado de Nápoles, reconstruido en parte por los soberanos de la dinastía aragonesa a finales del siglo xv, fue mejorado y expandido de forma significativa a partir de 1537 por el virrey Pedro de Toledo, especialmente en las pendientes del Vomero: en los *quartieri spagnoli* y en Pizzofalcone.

Al poco tiempo, las puertas abiertas en los muros resultaron insuficientes para las necesidades de comunicación entre las diversas partes de la ciudad, que habían crecido de forma exponencial tanto en el interior del perímetro como extramuros. De ahí que durante la segunda mitad del siglo xvi, y a lo largo del xvii, se abriesen nuevas puertas. Entre las antiguas y las de reciente creación, en 1692 existían dieciséis puertas en la fachada marítima. Una de ellas se llamaba «Conde de Olivares», en honor al homónimo virrey (1565-1599) que la había mandado construir junto a varias más. El objetivo era facilitar el flujo de mercancías desde el puerto hasta el articulado tejido urbano. Las puertas cercanas al mar eran de aspecto sencillo, no tenían más que un arco de piedra, parecido al de la superviviente puerta «dei Tornieri», incorporada en un pequeño edificio en la esquina entre Via Duomo y Via Nuova Marina.

Más monumentales eran las nueve puertas del perímetro hacia el interior, dos de las cuales fueron abiertas en el siglo xvii: la Port'Alba, por orden del virrey Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, en 1625, y Porta Medina, construida en 1640, en tiempos del virrey duque de Medina de las Torres. Ambas construcciones facilitaban la

Port'Alba, Nápoles, Piazza Dante.

En origen la puerta era decorada, en la parte central, con los escudos de la ciudad y de la familia real (este último borrado posteriormente). La estatua en bronce de san Cayetano que se halla en la parte alta de la puerta procede de Porta Reale.

circulación entre la ciudad y las zonas extramuros desarrolladas de forma desmedida. La primera de estas puertas fue realizada en la sección del muro, en un torreón de la muralla, y facilitaba el acceso a los tribunales para los habitantes del barrio de la Avvocata; la segunda sustituyó un agujero abierto de forma ilegal en la muralla por los habitantes que se movían entre el Vomero y Montesanto.

Sobre el dintel de las puertas del perímetro «de tierra» se esculpió el emblema del soberano, como aún se puede ver en algunos grabados, notas y dibujos que han llegado hasta la actualidad: el escudo de los Habsburgo con el águila bicéfala de Carlos V, por ejemplo, se puede ver también en la Porta Capuana, junto a las insignias de los anteriores reyes de la dinastía Aragón. Dicho escudo, junto con las armas del virrey Pedro de Toledo y de la propia ciudad, se encontraba así mismo sobre la Porta Reale (al final de Via Toledo), demolida en 1775.

Esta manifestación del poder real y ciudadano se repitió también en las puertas realizadas a lo largo del siglo XVII, en las que el escudo de los Habsburgo, ya sin el águila, se intercalaba entre el de Nápoles y el del virrey del momento. Destruida la Porta Medina en 1873, una sombra del prestigio real quedó en Port'Alba (incluso después de su refundación en 1797), aunque los tres escudos que se conservan solo dejan ver la cornisa barroca esculpida, ya que las representaciones heráldicas fueron cuidadosamente eliminadas en una suerte de *damnatio memoriae* de un poder ya superado e injustamente vilipendiado.

Pero los viajeros que entraban en Nápoles no encontraban solo las representaciones plásticas del poder de la monarquía y de la fidelidad y del orgullo de la ciudad, también hallaban la expresión de una devoción fijada por los *eletti* napolitanos en 1656. Superada la peste de aquel año, los *eletti* tomaron la decisión de agradecerlo a la Virgen y a los santos protectores de la ciudad, por lo que encargaron a Mattia Preti los frescos de dichas puertas. Pinturas de gran calidad, finalizadas en 1659, de las que se conservan únicamente algunos bocetos y una parte original en la Porta San Gennaro, donde santa Rosalía, san Francisco Javier y el propio san Jenaro imploran a la Inmaculada el fin del castigo sufrido por la peste (Clifton 1994, pp. 479-501).

En el interior de la Porta San Gennaro fue agregado en 1659 el busto de piedra de san Cayetano, que aunque olvidado en los frescos también fue considerado protector frente a la peste. Esa misma devoción a san Cayetano se reflejaba en las tres estatuas que estaban sobre la Porta Capuana, la Porta Reale y la Porta di Chiaia, colocadas en 1702 y 1704, y en la actualidad expuestas en otros lugares: una en bronce transferida a Port'Alba y las otras dos, en mármol travertino, a Porta Capuana y en el patio de un palacio de Via Broggia (Ruotolo 1991, pp. 407, 409).

R.R.

Bibliografía: Celano 1692; Santoro 1984; Ruotolo 1991; Clifton 1994.

Las tumbas de los reyes aragoneses en San Domenico Maggiore

En el interior de la iglesia del convento de San Domenico Maggiore se encuentra todavía el panteón real aragonés, que ocupa actualmente una sala rectangular usada como sacristía. Su aspecto es el resultado de la campaña de restauración emprendida por Francesco Antonio Picchiatti en el siglo XVII.

El convento de San Domenico Maggiore fue fundado en 1294 por Carlos II de Anjou (1254-1309). El presbiterio de la iglesia albergó su tumba (hasta su posterior traslado a Arles), las de sus hijos, Felipe I de Taranto (1278-1331) y Juan de Gravina (1294-1336, duque de Durazzo), y la de su nieto, Carlos de Tarento, hoy parcialmente conservadas en el mismo lugar. A pesar de ello, San Domenico nunca llegó a ser considerado el panteón real angevino de Nápoles.

Tras el terremoto de 1456 el convento quedó muy deteriorado. La iglesia empezó a usarse como capilla real de la corte aragonesa y como iglesia de la nobleza del *seggio* de Nido. Desde entonces, el convento se disputó con el monasterio de Santa Chiara, con el otro convento dominico de San Pietro Martire y hasta con la propia catedral el privilegio de albergar las exequias reales en la ciudad.

Entre 1465 y 1470 Fernando I encargó la gran escalera de *piperno* que daba acceso al presbiterio de San Domenico, lugar donde generalmente se erigían los catafalcos reales en las exe-

Panteón de los reyes aragoneses (1594), Nápoles, iglesia de San Domenico Maggiore.

quias públicas, respetando la misma colocación que solían tener en la catedral de Nápoles durante las exequias.

Desde 1494 San Domenico acogió los sepulcros aragoneses en los dos últimos tramos de la nave central, junto al transepto. El cuerpo de Fernando I fue depositado en la iglesia ese mismo año. El de Ferrandino, en 1496. El cuerpo de Alfonso V el Magnánimo fue trasladado desde Castelnuovo hasta San Domenico en 1503.

Este panteón original consistió en un conjunto de cofres colocados en el trascoro, algo muy propio de la tradición de las catedrales españolas, y que hallamos también en el panteón de los Trastámara fundado por Alfonso VIII de Castilla en el convento de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos. Además, como en el panteón originario de Poblet, las primitivas tumbas de San Domenico estaban dispuestas en el suelo y fueron de madera, recubiertas de ricas telas.

Estos sepulcros permanecieron allí hasta el gran incendio del coro de 1506, que obligó a trasladarlos a la sacristía. Junto a los cuerpos reales se colocaron escudos de armas y letreros identificativos de los restos mortales. De esta manera, la sacristía se convirtió en el panteón de cuatro generaciones de reyes aragoneses y familias nobles afines: la tumba de Alfonso V y de Fernando I, y de sus hijos Juana y Alfonso II, así como de su nieto Fernando II.

Los dominicos, conscientes del prestigio que les otorgaba la custodia del panteón aragonés, rivalizaron con el propio arzobispado de Nápoles para obtener el estatuto de capilla real, con el mecenazgo regio que ello conllevaba.

A finales de la década de 1590 Felipe II decidió encargar la restauración de este panteón, así como dignificar la tumba de la casa de Anjou con su traslado a la catedral. En el marco de su personal indagación para conocer el panteón de otras dinastías, en 1587 escribió a su virrey de Nápoles, Juan de Zúñiga, conde de Miranda (1586-1595), solicitándole que protegiera la iglesia real de San Domenico, «en respeto por los numerosos cuerpos reales que hay allí enterrados» (Nápoles, Archivio di Stato, *Monasteri Soppressi, San Domenico Maggiore*, 688, ff. 21-22).

En 1593 Giovanni Francesco de Ponte, presidente de la Sommaria, fue comisionado por el virrey para inspeccionar las tumbas. Tras su examen, propuso una restauración cuyo costo ascendía a 600 ducados napolitanos. Las obras fueron autorizadas desde España tres meses después y consistieron en la reparación del techo y en esculpir un gran baldaquino que cubriera las tumbas de Alfonso V, Fernando I, Fernando II y Juana. Los sarcófagos se cubrieron de seda dorada, con una cruz bordada y sus respectivos escudos de armas.

El apoyo de Felipe II fue recordado en una inscripción en la puerta de acceso al panteón, en la que se indica que las obras finalizaron en 1594. Según Sabina De Cavi, la decisión de trasladar los sarcófagos desde el suelo hasta las paredes superiores, en una línea continua, pudo haber sido del arquitecto Domenico Fontana, llegado por esas fechas a Nápoles. La hipótesis resulta interesante, pues la disposición en la que se colocaron las tumbas no era propia de la tradición castellana o napolitana, y recordaba los *colombarii* de Roma.

D.C.I.

Bibliografía: Salerno 1997; D'Arbitrio 2001; Ascher 2002; De Cavi 2009; Foglia y Maietta 2012; Carrió-Invernizzi 2013.

El palacio de los Regi Studi

> Pensamiento que fue del virrey don Pedro de Castro, conde de Lemos [...] el cual [...] quiso levantar este edificio, el más noble quizá que se puede ver en Italia, proyectado por el caballero Giulio Cesare Fontana, decorado en el exterior por bellísimas estatuas de admirable factura (Capaccio 1634, p. 816, original en italiano).

El actual Museo Archeologico Nazionale di Napoli fue en su origen sede de la antigua caballeriza, reformada por el VII conde de Lemos como nueva sede universitaria, en sustitución del antiguo claustro de San Domenico Maggiore. El edificio fue inaugurado con una fastuosa ceremonia, recogida por varias crónicas de la época, el 14 de junio de 1615. Conocido en la época como Palazzo degli Studi, resultó devastado durante la revuelta de Masaniello.

El VIII conde de Oñate, que lo reconstruyó tras la recuperación de la ciudad para los españoles, reabrió sus puertas el curso académico de 1649 con un acto inaugural inmortalizado por la publicación de una obra laudatoria titulada *Theatrum omnium scientiarum*, publicada en 1650. A Oñate se le debe el florecimiento de la vida cultural de la institución. Participó activamente en esta reactivación universitaria, dotando cátedras como la de matemáticas, asignada al famoso filósofo y médico Tommaso Cornelio, o reeditando la pragmática legislativa de Lemos para garantizar su buen funcionamiento. Al igual que él y sus predecesores, casi todos los virreyes posteriores utilizaron este escenario para reafirmar su posición de poder con actos solemnes cargados de simbología política, aprovechando la apertura anual de cada curso académico.

El edificio fue utilizado como sede de la universidad hasta 1680, cuando se acondicionó como presidio de infantería, pasando los Estudios a su antigua sede, en San Domenico Maggiore. Casi un siglo más tarde, en 1777, el rey Fernando IV de Borbón decidió trasladar a sus salas el Museo Hercolanese, el Museo Farnesiano y las escuelas de Bellas Artes, constituyendo el primer núcleo del actual museo napolitano.

A.M.P.

Bibliografía: Barrionuevo 1616; Ceci 1904; Enciso Alonso-Muñumer 2007; Minguito Palomares 2011.

Alessandro Baratta, Fachada principal del Palazzo de los Regi Studi, *en G. de Barrionuevo*, Panegyricus, *Nápoles, 1616.*

Los santos patronos de la ciudad en la capilla del Tesoro de San Gennaro

Los representantes de la ciudad tenían en el interior de la catedral, en la capilla del Tesoro de San Genaro, su centro devocional. Allí se conservan las reliquias y las estatuas (en bronce y en plata) de los patronos de Nápoles. La capilla era independiente del gobierno de la sede episcopal y estaba confiada a la gestión de una diputación compuesta por dos miembros de cada uno de los seis *seggi* napolitanos (que representaban a los ciudadanos, organizados por barrios y por estrato social). La construcción fue iniciada en 1608, para cumplir un voto hecho con ocasión de la epidemia de peste de 1527. En su decoración participaron los principales artistas activos en Nápoles durante la primera mitad del siglo XVII: Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, Giovanni Lanfranco (frescos de la cúpula), Domenichino (frescos de los lunetos), José de Ribera (pinturas al óleo sobre cobre). Los reyes de España contribuyeron con sus donaciones a la capilla. En particular, Carlos II ofreció en 1667 las portezuelas de plata maciza «col suo nome, et Arme incise in quelle», para el relicario en el que se conservaban las reliquias tanto de la sangre como de la cabeza del principal patrón, san Genaro mártir (Rubino 1673, II, c. 88).

La entrada en la capilla de nuevos santos patronos es, sin duda, el fenómeno religioso más significativo del Seiscientos napolitano. La ansiosa búsqueda de una protección eficaz contra epidemias, erupciones y terremotos (los tres desastres que azotaron la ciudad y el reino en cosa de pocos años) llevó a la elección de veintisiete patronos en el transcurso del siglo. Así, aumentó la presencia de simulacros y reliquias en el interior de la capilla. A finales de siglo, Nápoles contaba con el excepcional número de treinta y un protectores.

Este rápido crecimiento del número de los «compatroni» –con la consecuente difusión del fenómeno en todos los centros del reino– quedó reglamentado por un decreto de Urbano VIII de 1630 (*Decretum pro patronis in posterum eligendis*), que estableció los tiempos y la modalidad de las elecciones. La elección de un nuevo patrón debía ser aprobada por los representantes ciudadanos (los *seggi*), por el clero y por el obispo, el cual transmitía la propuesta a la Sagrada Congregación de los Ritos. Además, no era posible escoger patrones todavía no canonizados, como había sucedido anteriormente con Andrés Avelino y Giacomo della Marca (Sallmann 1996, p. 86).

La ceremonia de presentación del nuevo patrón fue llamada a menudo «possesso». Consistía en una entrada triunfal de la estatua de plata del nuevo santo en la capilla del Tesoro de San Genaro. El ritual implicaba a todos los estratos de la población y era, claramente, un gran evento propagandístico para el grupo que había apoyado la elección del nuevo protector. Las decoraciones más espectaculares se admiraban en la iglesia del nuevo patrón, que recibía la «visita» de la estatua de san Jenaro la noche precedente a la ceremonia. Aquí se leía, en presencia del notario de la ciudad, el contrato («instrumento») que reconocía el patronato. Al día siguiente, las dos estatuas se encaminaban en procesión, bajo el palio sostenido por los diputados de la capilla del Tesoro, acompañadas por el resto de las estatuas de los patronos y por un largo séquito de religiosos.

El virrey no tenía la obligación de tomar parte en el citado cortejo ni en las otras ceremonias que se celebraban en la capilla del Tesoro –templo de las devociones cívicas–, pues la corte virreinal no tenía una representación propia. Sin embargo, en el transcurso del Seiscientos, los virreyes empezaron a promover la elección de santos de origen ibérico. No se trataba solo de los santos de la Contrarreforma, de reciente canonización, sino que, por ejemplo, en 1640 se promovió el reconocimiento del patronato de san Domingo de Guzmán. Esto provocó la reacción de Francesco Capecelatro, quien en sus *Annali* condenó la facilidad con la que los *seggi* asignaban el título de patrón:

> En nuestra ciudad, en honor del duque de Medina, que era del mismo linaje del santo, se juntaron todos los nobles del *seggio* de Nido y declararon al glorioso Santo Domingo como décimo tercero patrono de Nápoles, ya que en nuestros tiempos también las cosas pías y espirituales han pasado de la devoción a la más alta ambición (Capecelatro 1849, pp. 181-182, original en italiano).

Por similares razones dinásticas, en 1695 la virreina Francisca de Aragón y Sandoval, mujer del conde de Santisteban, favoreció la elección de san Francisco de Borja, presentado como protector contra los terremotos con motivo de la sucesión de leves seísmos que golpearon al reino en el último decenio del siglo. La virreina era «quinta nieta [...] de S. Francisco de Borxa: descendiendo por línea recta de la Excelentíssima Señora Doña Isabel de Borja, Marquesa de Denia y Condesa de Lerma, hixa mayor de S. Francisco» (García 1695, sin paginar). El patronato fue apoyado por otros descendientes del santo presentes en la ciudad en aquel momento y selló, entre otras cosas, los dobles esponsales entre los hijos de los condes de Santisteban y dos vástagos de la dinastía Borja, entre los cuales se encontraba el titular del ducado de Gandía.

También por vía dinástica puede explicarse la protección del culto de santa Teresa de Ávila por parte del virrey conde de Peñaranda. Los Bracamonte eran en realidad originarios de la ciudad de Ávila y el conde fundó un convento de carmelitas descalzas en Peñaranda de Bracamonte, una localidad cercana a Ávila. En Nápoles este virrey impugnó una primera propuesta de elección de la santa como patrona que había sido presentada en el Parlamento de 1628. En cambio, la llevó a término tras solicitar la ratificación del dominio de Nápoles al papa Alejandro VII a través del embajador español en Roma, el cardenal Pascual de Aragón. El beneplácito papal llegó en febrero de 1664, sin embargo, el virrey no pudo asistir a las celebraciones encarecidamente alentadas por él mismo para «il possesso» de la santa, fijado para el 15 de noviembre. Peñaranda partió de Nápoles en septiembre de aquel mismo 1664.

Fue diferente la trayectoria que siguió la concesión del patronato a san Francisco Javier en 1657. En este caso, más que el empeño de los virreyes resultó determinante el esfuerzo de los jesuitas durante la peste de 1656. Estos presentaron las virtudes taumatúrgicas del santo y se adjudicaron los fervores de los primeros agradecimientos tras el fin del contagio, demostrando «la protettione del Santo in liberar la Città dalla peste» (Rubino 1673, I, c. 262).

I.M.

Bibliografía: Rubino 1673; Capecelatro 1849; García 1695; Catello y Catello 1977; Sallmann 1996; Mauro 2012.

La actividad musical del Pio Monte della Misericordia

El Pio Monte della Misericordia, antiguo instituto de asistencia y beneficencia fundado en 1601, es notorio en el mundo del arte porque acoge, además de una preciosa pinacoteca, el retablo de altar obra de Caravaggio, *Las siete obras de Misericordia*. El estudio del archivo del instituto ha permitido la reconstrucción de la desconocida capilla musical, característica del Pio Monte, en estrecha relación con la Real Capilla virreinal.

La capilla musical refleja la arquitectura de la pequeña iglesia anexa al Pio Monte, una construcción de planta octogonal con cuatro coros colocados en alto, bajo la cúpula. La plantilla vocal estaba formada por dos o, como máximo, tres personas por cuerda, más los instrumentos y un organista maestro de capilla. El repertorio era, evidentemente, a cuatro voces y estaba compuesto principalmente por misas cantadas, con o sin «instrumentos», misas para los benefactores difuntos del instituto, para los miembros del Pio Monte o *in memoriam* de personalidades religiosas o laicas, para las cuales se preparaban decoraciones excepcionales con solemne «música doble» o «duplicada».

La celebración de los funerales de los miembros de la Corona española era uno de los desempeños más sentidos por los gobernadores del Pio Monte. En un documento de archivo encontramos la descripción de las decoraciones para los solemnes funerales por la muerte de Felipe IV de España. Fue interpretada una misa de réquiem, cantada y con instrumentos, por músicos de profesión, con la participación coral en el responsorio final: «et alla fine si canti la libera con intervento et assistenza di tutti li nostri cappellani...» (Nápoles, Pio Monte della Misericordia, *Conclusioni* F, 24 de octubre de 1665). Además fue acordada la celebración durante los ocho días sucesivos a la solemnidad de una misa de réquiem cantada cada mañana por los capellanes (y, por

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Las siete obras de Misericordia *(1607), Nápoles, iglesia del Pio Monte della Misericordia.*

lo tanto, en gregoriano y no en polifonía con la capilla musical). En el noveno día se concluían los ritos fúnebres con la misma celebración solemne del primero.

La capilla musical en el Seiscientos estaba compuesta por dos sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos. Los instrumentos empleados eran una viola, un cuerno y un fagot, además de, evidentemente, el órgano. Los nombres de los músicos maestros de capilla y también de los cantantes permiten imaginar que la música en el Pio Monte della Misericordia era de altísima calidad. La prueba es el intercambio de roles con los músicos de la Real Cappella. El primer nombre de maestro de capilla corresponde a uno de los músicos más activos en la Nápoles del momento. Se trata de Camillo Lambardi, compositor y organista, que inició su carrera como «sopranino» y a continuación como tenor en la Casa dell'Annunziata de Nápoles, institución de la que llegó a ser maestro de capilla en 1592. Entre los cantores están registrados los bajos Bartolomeo Pirro, Ruggiero de Federico y Francesco Falconio, un célebre bajo napolitano. Tanto de Federico como Falconio eran miembros estables de la Real Cappella, el primero de 1651 a 1684, el segundo desde 1646 hasta al menos 1664. En realidad, de los veintisiete músicos censados en el Pio Monte de 1650 a 1750, cuatro estaban alistados en la Real Capilla. Además de los dos cantantes citados, encontramos los nombres de Francesco Provenzale (el maestro napolitano más importante del Seiscientos) y, más tarde, el de Domenico Sarro (cuya fama queda atestiguada por la elección de una ópera suya para la inauguración del Teatro San Carlo en 1737).

G.A.R.V.

Bibliografía: Gazzara 2003; Fabris 2007; Casanova 2008; Veneziano 2013; Veneziano 2015.

La cabalgata de la vigilia de san Juan Bautista

En cuya vigilia de la solemnidad [de San Juan] el *Fidelissimo Popolo Napoletano,* para mostrarse no menos Religioso hacia Dios como agradecido a su Rey (ya que sea un buen Rey, que un digno Virrey son dones de la benéfica mano divina) [...] se esfuerza con todos sus medios con aparatos externos, y con diversas pompas, para honrar a la persona del Virrey que gobierna, en reconocimiento de su buena y feliz administración (Orilia, 1630, p. 1, original en italiano).

La cabalgata del virrey que se celebraba en la noche de la vigilia de san Juan Bautista en los barrios de Porto, Lavinaro y el Mercado, era en la primera mitad del siglo XVII una fiesta de gran importancia. Simbolizaba el diálogo que se establecía entre la corte virreinal y el gobierno ciudadano.

La ceremonia nació de la evolución de la fiesta romana del solsticio de verano, o la *Fors Fortuna*, celebración de la fertilidad, en la que los napolitanos se bañaban en el mar, repitiendo el rito pagano de la *lustratio*, purificación necesaria para el pasaje del cambio de estación. La iglesia y el gobierno virreinal se opusieron tenazmente a estas prácticas e intentaron reconvertir la fiesta. Con todo, a pesar de las prohibiciones, el pueblo llano napolitano continuó bañándose desnudo en la playa situada frente a la iglesia de San Giovanni a Mare (tal y como queda reflejado en los textos de poetas como Velardinello). También cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se acompañó este rito con una cabalgata virreinal por las calles de los barrios en los que se desarrollaba la actividad mercantil y artesana.

En esta zona se encontraba el *seggio del Popolo* hasta que Alfonso el Magnánimo, en 1456, lo hizo derribar, arrebatando los derechos políticos al único órgano de representación popular de los ciudadanos que no pertenecían a la nobleza. Dicha afrenta quedó reparada en 1522 con la aprobación, por el virrey Carlos de Lannoy, del nuevo estatuto del *Popolo*. En este documento se reconoce la celebración de la noche del 23 de junio como la fiesta de la restauración del *seggio*. Para consolidar esta nueva alianza se estableció una tradición por la que el *eletto del Popolo* (en nombre del *seggio* que representaba) ofrecía la fiesta al virrey en su primer año de mandato. Así, el gobierno virreinal se apropiaba de una de las fiestas tradicionales napolitanas más espontáneas.

Esa noche artesanos y comerciantes se vestían con sus mejores galas, acogiendo al virrey «quasi novella sposa, che`l suo sposo attenda» (Orilia 1630, p. 2). El *eletto* coordinaba la organización de las actividades de las corporaciones de las artes y los oficios, que se encargaban de decorar las calles donde ejercían su actividad.

La ceremonia representaba una entrada triunfal del virrey en el barrio en el que se encontraba la Piazza del Popolo y, a la manera de una entrada solemne, transcurría por puertas y arcos triunfales efímeros. Estas construcciones delimitaban las zonas principales en las que se articulaba la fiesta. Cada puerta introducía a un nuevo aparato ornamental y junto a ella los capitanes de esa zona (*ottina*), o los representantes del gremio protagonista de aquel aparato, presentaban su saludo-homenaje al virrey ofreciéndole un ramo de flores.

El centro principal de la fiesta era el gran teatro situado en la plaza de la Sellaria, en recuerdo de la antigua sede del *seggio del Popolo*.

Estatua de gemas para el aparato de la fiesta de 1629, en F. Orilia, Il Zodiaco, over idea di perfettione di prencipi, *Nápoles, 1630.*

En la serie bastante uniforme de las descripciones de los aparatos para la cabalgata, la única que se diferencia del resto es la relación de la fiesta de 1629 redactada por Francesco Orilia, un texto extraordinariamente largo y rico en referencias políticas (Marino 2008). En cada una de las distintas zonas del aparato, introducida por un arco triunfal, se representaron los doce signos zodiacales relacionados con las virtudes del buen gobernante, ilustradas a su vez con diferentes aspectos del gobierno del V duque de Alba. El texto está acompañado por abundantes xilografías que lo convierten en la fuente figurativa principal de la fiesta de la víspera de San Juan.

En la ornamentación ocupaban un lugar fundamental los elogios, los epigramas y los sonetos, profusamente utilizados. Con el nombre del virrey se formaban juegos de palabras, descomponiéndolo en miles de anagramas diferentes, o se utilizaba para dar lugar a las más diversas alegorías. Los elogios se hacían también a través de versos declamados o cantados en los escenarios que se abrían a lo largo de las calles, con escenografías maravillosas que evocaba campiñas floridas o fondos marinos habitados por sirenas.

Obviamente, en la fiesta de la fertilidad no podían faltar las cucañas, preparadas en las zonas del mercado que vendían productos alimenticios: en la Piazza del Porto, fruta y verdura; en el Maio di Porto, carne de vacuno; junto a la Porta del Pesce, marisco; en la Porta del Caputo, quesos y embutidos..., y como final del recorrido, delante de la iglesia de San Giovanni a Mare, brotaba una fuente de vino. Pero aquello que dejaba la boca abierta de los virreyes eran sin duda los aparatos de plata, oro y gemas del barrio de los orfebres, donde se exhibían estatuas hechas con piezas de oro y piedras preciosas. Este maravilloso conjunto implicaba un gran gasto por parte del *seggio del Popolo*, y con el fin de recaudar fondos, el electo hacía aumentar la tasa de un bien de primera necesidad como era el pan.

A finales del siglo XVI la fiesta tenía ya una estructura y un repertorio de imágenes bien definido, como dan a entender la relación de la fiesta de 1583 (dedicada al I duque de Osuna) y los versos del quinto libro del *Ritratto o modello delle grandezze e meraviglie della nobilissima Città di Napoli*, de Giovan Battista Del Tufo (1588). En cada una de estas relaciones encontramos referencias al ritual seguido. El virrey salía de palacio al anochecer, acompañado de la virreina y de los barones. En la esquina de la iglesia de Santa Maria di Monserrato –junto al puesto de control del puerto– se encontraba con el *eletto del Popolo*, que como *sindaco* (organizador) de la ceremonia ofrecía la fiesta al virrey. En ese momento el virrey montaba a caballo e iniciaba el cortejo, en el que el *eletto* desfilaba «immediato del Virrey en el lugar del Capitan de la Guardia, que en este dia no se tiene» (Raneo [Renao] 1912, p. 92). El *eletto*, precediendo un paso al gobernador, le ilustraba sobre las ornamentaciones, presentándolo a los *capitani* de las veintinueve *ottine* y a sus *consultori* «ansi como van saliendo de sus ottinas, dando ramilletes a Virrey y Virreyna» (*ibidem*).

Llegados a la iglesia de San Giovanni a Mare, la cabalgata emprendía el regreso mientras se disparaban los fuegos artificiales y la salva de los castillos. De vuelta en el puesto de control, el electo saludaba al virrey «dando muchas disculpas si la fiesta no ha sido como se desseaba, y los Virreyes le responden y luego se suben por la Guardiola de Don Francisco y se vienen a Palacio» (*ibidem*).

El valor particular de la fiesta de la vigilia de san Juan respecto a su relación con el poder ha sido subrayado en diversos estudios. En estos se han considerado las celebraciones posteriores a la revuelta de 1647-1648 unos momentos de decadencia de dicha tradición festiva, hasta su abandono definitivo a principios de 1670.

En efecto, la cabalgata fue reanudada por el virrey Oñate y el electo Felice Basile en 1649 como medio de propaganda virreinal: se aumentaron las cucañas, se evitó subir el precio del pan para financiar las decoraciones, se dispuso una guarnición a lo largo de las calles decoradas, se introdujeron en el orden de la cabalgata hasta doscientos soldados armados (cosa nunca vista en ocasiones precedentes). También se prolongó la escenografía festiva hasta el Palazzo Reale, de modo que «para comodidad del príncipe» no tuviese que ser el virrey quien hubiera de ir al encuentro del cortejo, sino más bien al contrario (Mauro 2010). Estos cambios acabaron por desnaturalizar la fiesta, que en pocos años perdió progresivamente su vivacidad, tal y como sugería significativamente la frecuencia de la alegoría de la Parténope durmiente, sobre la que velaban los virreyes que llevaron a término la recuperación del reino.

La última cabalgata de la que tenemos noticia fue la dedicada al virrey Pedro Antonio de Aragón en 1668. En ella el tema recurrente de las decoraciones era el agradecimiento por los edificios hechos construir por el virrey (los más destacados de entre todos ellos, el Ospedale di San Gennaro y el nuevo puerto), comparados con los trabajos de un nuevo Hércules.

La fiesta resultó en la segunda mitad del siglo XVII económicamente insostenible para el propio *seggio*, que al mismo tiempo tuvo que cubrir los gastos de la aumentada espectacularidad de los carros de carnaval y de algunas entradas triunfales virreinales (como la de Pedro Antonio de Aragón y la del marqués de Astorga). Todas estas ocasiones fueron sustituyendo a la cabalgata de la vigilia de san Juan como encuentros entre la ciudad y el virrey.

El encuentro festivo del *Popolo* y del virrey en la vigilia de San Juan tuvo por tanto que pasarse a otros eventos, más controlables por parte de la corte. Ello supuso en consecuencia un proceso de redimensionamiento gradual de las competencias y de la autoridad del electo del Popolo en estas celebraciones.

I.M.

Bibliografía: Orilia 1630; Iannella 1993; Megale 1994; Muto 2000; Marino 2008; Mauro 2010.

El torreón del Carmine y la revuelta de Masaniello

La iglesia de Santa Maria del Carmine era en la época moderna el templo más grande de Nápoles. Su fundación se remonta al siglo xiii y constituye uno de los principales elementos arquitectónicos de la Piazza Mercato, donde está ubicada. La iglesia fue protagonista a lo largo de los siglos de varios momentos destacados de la vida de los napolitanos. Sin embargo, fue durante la revuelta de 1647-1648, también conocida como la revuelta de Masaniello, cuando adquirió un mayor potencial simbólico.

El verano de 1647 estuvo marcado en Nápoles por múltiples tensiones. Las noticias de la sublevación en Palermo contra las cargas fiscales llegaron a la ciudad partenopea a principios de junio. El día 6 se produjeron ataques al puesto fiscal en la Piazza Mercato. La revuelta estalló el 7 de julio, un sábado, en la misma plaza con la convergencia de dos circunstancias. Por una parte, era costumbre entre los jóvenes napolitanos celebrar la fiesta del 16 de julio (conmemoración de la Virgen del Carmen) con la construcción de un castillo de madera en la plaza, alrededor del cual se simulaba una batalla en la que los contendientes participaban armados con palos y fruta. Es posible que ese día estuvieran ya ensayando para la semana siguiente. Ese mismo sábado, se

Domenico Gargiulo (Micco Spadaro), La revuelta de Masaniello, *Nápoles, Museo Nazionale di San Martino.*

produjo un altercado cuando los comerciantes rechazaron el nuevo impuesto sobre la fruta. Los ánimos se encendieron con la organización de grupos armados liderados por el joven pescador Tommaso Aniello (Masaniello). No se puede afirmar con absoluta certeza si todo respondía a un plan organizado o fue fruto de un estallido espontáneo. Lo cierto es que el joven pescador, apoyado por un grupo de intelectuales, entre los que destacaba el jurista Giulio Genoino, se convirtió rápidamente en el líder de los descontentos. El puesto fiscal fue destruido y sus documentos quemados. La población armada con palos empezó a proferir el grito de guerra habitual en estas ocasiones: «viva el rey y muera el mal gobierno».

Las autoridades –el virrey duque de Arcos y el cardenal Ascanio Filomarino– intentaron calmar a la muchedumbre, invocando a los santos y milagros en quienes tanto confiaban los napolitanos. No dio resultado: la población creía firmemente que, en esa ocasión, los santos y la divinidad estaban de su parte y no de la de los gobernantes. Algunos relatos hablan de niños lamiendo el suelo de Santa Maria del Carmine, invocando su ayuda y la aparición en la misma iglesia de san Jenaro con una espada en la mano como muestra de su apoyo a la causa de los sublevados. Durante su aclamación como general del pueblo, Masaniello se hizo acompañar de imágenes de la Virgen.

Poco tiempo después, Masaniello colocó en la Piazza Mercato una tarima desde la cual impartía sus órdenes: la insurrección espontánea y desordenada daba paso a una revuelta organizada con epicentro en la plaza. Aunque el curso de los acontecimientos en los días posteriores acabaron pronto con la popularidad y aceptación del joven pescador.

El 16 de julio, día de la Virgen del Carmen, Masaniello fue atacado en su casa, acusado de traición. En su intento de salvarse, buscó refugio en la iglesia. Allí, aprovechando la misa que se estaba celebrando, pronunció su último discurso. Fue entonces cuando unos hombres armados dispararon al *Generale del Popolo*. Diez días después de la rápida ascensión de Masaniello, se consumaba su meteórica caída en el mismo escenario emblemático.

No solo la iglesia, sino también el torreón adyacente a la misma adquirieron una presencia simbólica reflejada en varias de las representaciones pictóricas que se hicieron de los acontecimientos. Las pinturas de Micco Spadaro y Michelangelo Cerquozzi sobre la revuelta son buenos ejemplos de la importancia que estos elementos arquitectónicos adquirieron en la configuración simbólica de la sublevación.

Sin embargo, el simbolismo de la iglesia y el torreón no se limita a la revuelta de 1647. El año siguiente, Juan José de Austria y el virrey conde de Oñate fueron los responsables de pacificar Nápoles y restaurar el orden. Una de las primeras prioridades fue recuperar el control sobre las fortalezas y bastiones, lo que incluía el torreón de Santa Maria del Carmine, el baluarte por excelencia de la resistencia popular. Su control fue considerado fundamental para afirmar el poder del conde de Oñate como nuevo virrey de Nápoles. El plan incluía un significativo aumento del área fortificada para alojar a los soldados, función que desempeñó hasta 1664. Así, con la fortificación del torreón y la iglesia carmelitana se produjo una instrumentalización del espacio urbano que en los años siguientes pasó a ser ocupado por la tropa. Esta será una de las obras más simbólicas de la represión de la revuelta, por las connotaciones político-religiosas que tenía aquella zona de la ciudad.

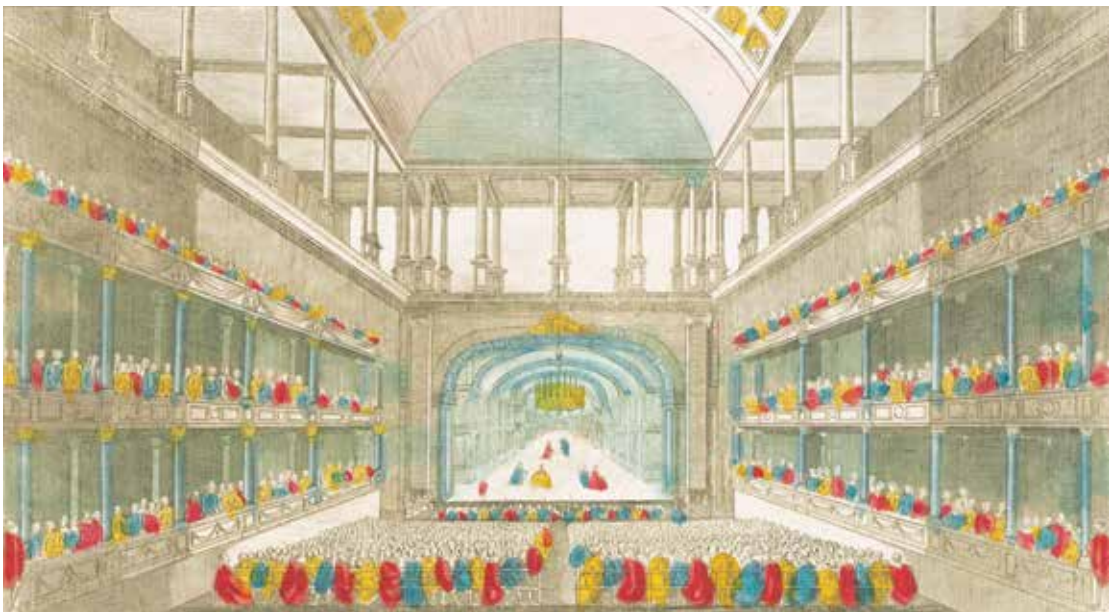
En 1662 las intervenciones del virrey conde de Peñaranda continuaron con la línea de actuación del conde de Oñate. La necesidad de más espacio para el ejército, respetando la comunidad religiosa del monasterio, forzó a crear una clara separación entre la zona militar y la conventual.

J.F.

Bibliografía: Burke 1983; De Simone, Groeben, Melchionda y Peters 1998; Marshall 1998; Hugon 2011; Minguito Palomares 2011; Villari 2012.

El teatro de San Bartolomeo

El teatro de San Bartolomeo, situado bajo la actual iglesia de Santa Maria Visitapoveri, desarrolló un papel fundamental en el panorama teatral napolitano entre los años 1621 y 1737. Fue construido como sala de comedias en la primera de dichas fechas, a partir de otra más modesta pro-



Anónimo, Vue du fameux Théatre de la Ville de Naples en Italie, *Nápoles, Centro studi teatrali en la Società Napoletana di Storia Patria.*

La colección Ragni Franco Mancini (1964) ha identificado este grabado acuarelado, del cual no se conoce ni la fecha ni el autor, con el teatro de San Bartolomeo, que efectivamente a comienzos del siglo XVIII era el teatro más conocido de la ciudad.

piedad del Ospedale degli Incurabili, al que se anexaron los terrenos de algunas casas colindantes. Pronto se convirtió en una referencia de la vida teatral napolitana. La única imagen que ha llegado hasta nuestros días muestra una planta rectangular, dos líneas de palcos y una gran galería con bóveda de cañón.

Durante la revuelta de Masaniello (1647-1648) el teatro fue utilizado para el acuartelamiento de las tropas, lo que causó su casi completa destrucción. Tras recuperar el control del reino para el monarca español, el virrey conde de Oñate decidió convertir el teatro, como hizo con otros muchos edificios de la ciudad, en un espacio para la glorificación del poder restaurado. Para ello lo dotó de una planta trapezoidal a la manera veneciana, y encargó el proyecto al arquitecto Giovanni Battista Balbi. En lo sucesivo, el teatro de San Bartolomeo acogió representaciones de compañías itinerantes que escenificarían obras previamente estrenadas en el teatro de corte, utilizando incluso a menudo los mismos escenarios y telones. Se le reconoce por ello como el primero en establecer una relación estable entre los espacios público y cortesano.

La calidad de las representaciones creció en los años siguientes, gracias al impulso que recibió por parte de virreyes como Carpio o Medinaceli. Tras el incendio de 1681 el teatro fue objeto de una nueva, rápida y ambiciosa reconstrucción, gracias a la inversión de una cantidad considerable de dinero (70.724 ducados). Antes de que finalizara el siglo, experimentó todavía nuevas ampliaciones, la más significativa de ellas impulsada por el virrey duque de Medinaceli.

Con el cambio dinástico de los Austrias por los Borbones, lejos de disminuir, la importancia del teatro aumentó, al ser elegido para representar algunas de las óperas más importantes de la nueva escena barroca. Fue en él donde nació la *opera buffa*, con la representación de la *Serva Padrona* de Pergolesi, en la temporada de 1733-1734. Las exigencias operísticas hicieron que en 1724 fuera necesaria una nueva ampliación del San Bartolomeo, que una vez más se había quedado pequeño, esta vez para ganar altura.

La enorme popularidad de la nueva ópera napolitana hizo necesaria la creación de nuevos espacios que pudiesen acoger grandes escenografías, pero el San Bartolomeo no permitía más ampliaciones, siendo además su ubicación poco adecuada. Tras su llegada al poder, Carlos de

Borbón construyó un nuevo teatro, el San Carlo, adosado al palacio real, que asumió las funciones de teatro principal en la ciudad, quedando el San Bartolomeo definitivamente en desuso. El año 1737 fue el de las últimas representaciones que en él se hicieron y el momento en que se emprendió su transformación como nueva iglesia de Santa Maria delle Grazie, conocida como la Graziella.

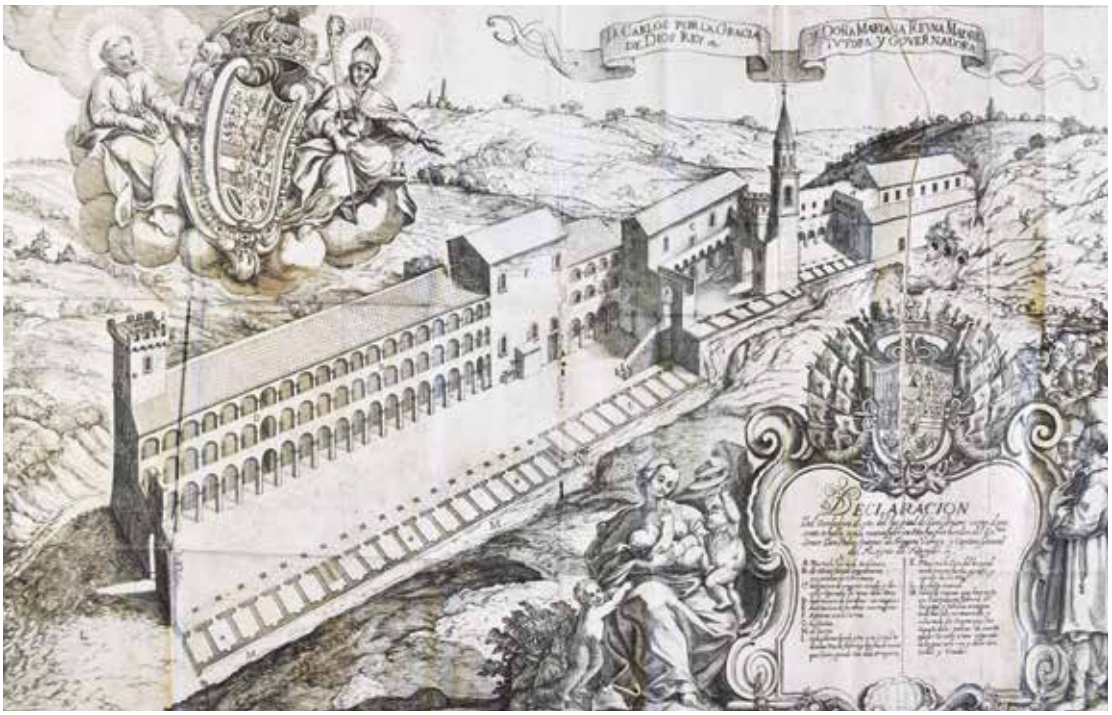
A.M.P.

Bibliografía: Croce 1891; Prota-Giurleo 1962; Mancini 1964; Cotticelli 1994; Mascilli Migliorini 2000; Minguito Palomares 2011.

El patrocinio de Pedro Antonio de Aragón en el hospital de San Gennaro dei Poveri

Durante la terrible epidemia de peste que en 1656 azotó Nápoles, las autoridades locales realizaron el voto de fundar un hospital en honor de san Genaro si este libraba a la ciudad del mal. No fue sin embargo hasta el virreinato de Pedro Antonio de Aragón cuando las obras se pusieron en marcha y se dotó a la institución con una renta anual de 15.000 ducados. Su fachada fue decorada con dos estatuas de los santos Pedro y Genaro, obra de Cosimo Fanzago (1667), y el virrey Aragón encargó a Bartolomeo Mori la realización de otras dos: una de Carlos II niño, de cuerpo entero, y un retrato de busto del propio Pedro de Aragón. Una inscripción recuerda el mecenazgo y protección del virrey al hospital.

Bartolomeo Mori debió finalizar sus dos estatuas en marzo de 1668, pues un testimonio del nuncio papal en Nápoles, Marco Gallio, en una carta que envió a la curia romana, afirmaba haber acudido a la inauguración del nuevo hospital el 24 de marzo de 1668 y haber visto los re-



Federico Pesche, L'ospedale dei poveri *(1667), en G. Pandolfi,* La povertà arricchita, overo l'Hospitio de poveri mendicanti fundato dall'Eccellentissimo Signor Don Pietro Antonio Raymondo Folch de Cardona..., *Napoli, 1671.*

tratos del rey y de su *alter ego*. Seguramente el virrey y la virreina aprovecharon la ceremonia de la inauguración del hospital, a la que estaban invitadas todas las personalidades de la ciudad, incluido el nuncio, para presentar la fachada con los nuevos retratos.

El retrato del virrey constituye una obra única en la retratística virreinal, pues representaba el primer retrato no efímero de un virrey en el espacio público napolitano. Con este gesto, Pedro Antonio pretendía lanzar al papa el mensaje de que su poder y su autoridad bastaban para gobernar el reino durante la minoría de edad de Carlos II, algo que había sido puesto en cuestión por el propio pontífice cuando, negándose a dar la investidura a Carlos II como rey de Nápoles, argumentó que hacía falta un gobernador papal en el reino que velara por él durante la minoría de edad del monarca. Así pues, existe una relación directa entre esta obra y la crisis de investidura por la que atravesó el reino durante esos años.

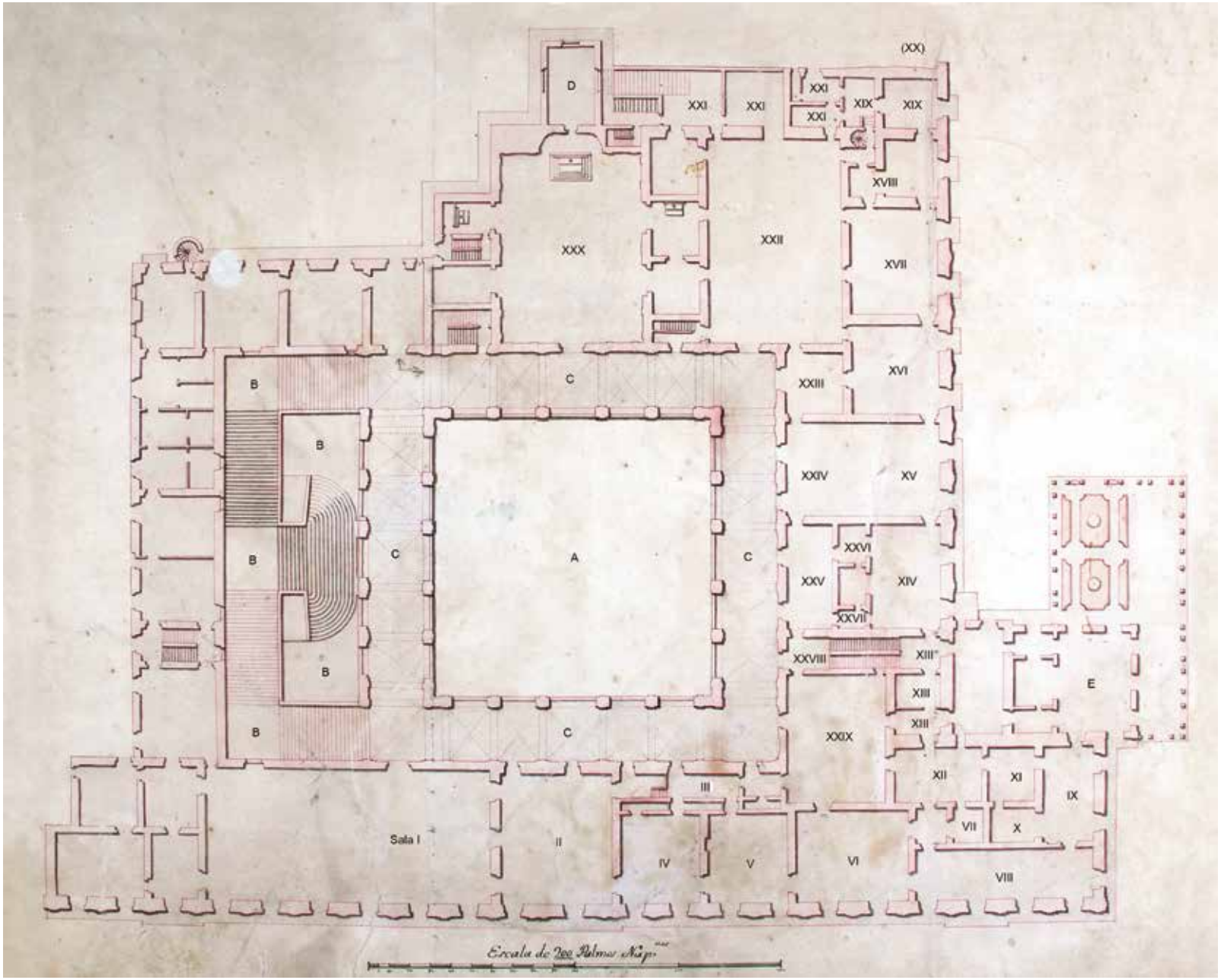
Para sufragar las obras, el virrey estableció un impuesto a la ciudad de Nápoles, lo que representaba una vulneración de sus derechos y privilegios, por lo que tuvo que enfrentarse con el gobierno de la ciudad. En marzo de 1669, presionado por la reina, tuvo que retractarse. El mismo año consiguió del papa Clemente IX la protección de la Santa Sede del hospital de San Gennaro, lo que iba a evitar problemas con las instituciones cívicas.

En 1670 habían finalizado las obras. Pedro Antonio puso el hospital también bajo la protección real y le otorgó el nombre de su propio patrón, Pedro, y el de la ciudad, Jenaro. En septiembre de 1671 los gobernantes del hospital redactaron las reglas de la institución con el consejo de un juez delegado virreinal, Antonio Navarrete.

D.C.I.

Bibliografía: Pane 1984; Carrió-Invernizzi 2008a.

Escenario 5.
Palazzo Reale



Plano del piso principal del Palazzo Reale (primera mitad del siglo XVIII). *Nápoles, Archivio di Stato.*

Este escenario propone un recorrido que, partiendo del exterior del edificio, visitará las principales estancias del Appartamento di rappresentanza para mostrar el modo en que el arte, las ceremonias y los festejos fueron utilizados por los virreyes para satisfacer sus necesidades políticas.

Domenico Fontana distribuyó los espacios de la planta noble del palacio paralelos a la fachada principal, con la intención de organizar el trasiego de visitantes que a diario acudían para ser recibidos en audiencia por el virrey. Empezando por la sala grande, el visitante podía acceder a la *sala maggiore*, la sala regia y, tras dos antecámaras, a la galería. El flujo de personas de una sala a otra era ordenado por los ujieres, al frente de los cuales se encontraba el ujier mayor o maestro de ceremonias. Puesto que en la actividad de gobierno tenía una gran importancia la exteriorización de la dignidad del virrey, el maestro de ceremonias desempeñaba una función de primer orden. Entre sus obligaciones se encontraban la de acompañar al virrey en todas sus apariciones públicas y tomar nota del modo en que las ceremonias se desarrollaban, a fin de que pudiera servir de pauta para ocasiones futuras. Gracias a las notas que redactaron dos de los principales maestros de ceremonias del siglo XVII, Miguel Díez de Aux y José Renao, conocemos infinidad de detalles de la vida en el palacio.

A diferencia de los palacios españoles, donde los cuadros pendidos de austeras paredes blancas se erigían en protagonistas absolutos de la decoración, aquí el papel estelar había quedado reservado a los murales al fresco, con escenas dedicadas a destacados personajes de la historia de la Monarquía, cuales el Gran Capitán y Alfonso el Magnánimo. Tras la revuelta de Masaniello, el conde de Oñate llegó a la conclusión de que había que dar un paso adelante en la guerra simbólica, y promover una imagen sobrecogedora de la autoridad virreinal. Esta quedó reflejada en la imponente escalinata que hizo construir para comunicar el *cortile* de ingreso con la planta noble del edificio. El arquitecto Francesco Antonio Picchiatti concibió una construcción inspirada en las escalas imperiales españolas, que más adelante serviría de modelo para la gran escala de los embajadores en el palacio de Versalles. Pocas veces la arquitectura se había puesto de forma tan inmoderada al servicio de la intimidación. Pronto fue objeto de críticas por parte de los espíritus más sensibles. No hacía falta ser un experto en construcciones defensivas para percatarse de que la nueva escalera serviría tanto para proporcionar un marco adecuado a la exaltación de la dignidad virreinal como para hacer del palacio un lugar más seguro, facilitando el control del acceso a la planta principal.

El programa de exaltación de la autoridad virreinal concebido por el conde de Oñate requería, además de una gran escalera, una sala de gran capacidad para espectáculos. Si bien cuando recuperó el palacio tras la revuelta una de sus primeras medidas fue la de restaurar la dignidad de la sala regia, pronto se dio cuenta de que esta resultaba insuficiente para su objetivo. Casi al mismo tiempo el virrey ordenó el acondicionamiento de un salón de dimensiones mayores situado junto a la

capilla, en el extremo opuesto de la planta noble del palacio. En él tenía previsto celebrar las más fastuosas fiestas para deleite e instrucción de los poderosos del reino. De este modo se convertiría en uno de los ámbitos más relevantes del edificio. No solamente por la posibilidad de reunir a un número elevado de notables sino también porque, tal como informó el corresponsal de Módena que asistió a la inauguración de la sala, estaba previsto que el pintor Massimo Stanzione plasmara «al naturale» los retratos de los cuarenta y tres virreyes «che son stati fin hora di questo Regno». Y, claro está, cuarenta y tres figuras de tamaño natural no cabían en cualquier sitio.

Es posible, sin embargo, que la principal aportación del conde de Oñate fuera la producción de espectáculos musicales expresamente concebidos para la celebración del poder, que llegaría a constituir en las décadas siguientes uno de los rasgos distintivos del mecenazgo español en Nápoles. Nacimientos, enlaces y onomásticas reales dieron lugar a numerosos festejos que, indefectiblemente, alcanzaron su punto culminante con la representación de óperas en los salones del palacio.

Si bien la ejecución de estos espectáculos recayó con frecuencia en compañías itinerantes al estilo de los Febi Armonici, cada vez más el eje de su organización sería la Real Capilla. Su función originaria, asociada a las celebraciones litúrgicas que tenían lugar en el palacio, se amplió a todas las ceremonias en las que los virreyes se encontraban presentes, de modo que su participación se hizo imprescindible en todas las celebraciones organizadas en la corte. De ella formaron parte algunos de los principales compositores napolitanos del siglo, como Filippo Coppola, Pietro Andrea Ziani o Francesco Provenzale, y también maestros y organistas como Tommaso Pagano y Giovanni Cesare Netti, o cantantes como el castrato Matteo Sassano, más conocido como Matteuccio, que en 1698 viajaría a la corte española para sanar con su canto las depresiones del rey Carlos II, sentando así el precedente de lo que luego haría Farinelli con Felipe V.

El dominio de los músicos locales en la Real Cappella tocó a su fin con la llegada en 1684 de Alessandro Scarlatti. Como a tantos otros artistas a los que llevó consigo a Nápoles, el marqués del Carpio lo había conocido en Roma, donde trabajaba como maestro en la capilla de la reina Cristina de Suecia y había obtenido fama con piezas como «Gli equivoci del sembiante», «L'Aldimiro» o «La Psiche». El marqués no tardó en darse cuenta de lo que el compositor palermitano le podía aportar, así que tan pronto como pudo lo nombró maestro de la Real Capilla en detrimento de Provenzale. En los años siguientes, Scarlatti se encargó de adaptar a los gustos locales las óperas venecianas que cada temporada se representaban con éxito atronador, primero en palacio y luego en el teatro de San Bartolomeo. Con él se abría el camino que en la centuria siguiente convertiría a Nápoles en uno de los grandes centros musicales de Europa. Introdujo la moda francesa y las formas teatrales dominantes en la ciudad de los papas, convirtiéndose en una pieza decisiva de la política cultural de sucesivos virreyes que no escatimaron medios para retenerlo junto a ellos.

I.M., M.V., J.-L.P.

El proyecto de Domenico Fontana

Pocas semanas después de su llegada a Nápoles en julio de 1599, el virrey VI conde de Lemos y su esposa anunciaban su intención de levantar un nuevo palacio. Una decisión sorprendente si se consideraba que el de don Pedro de Toledo apenas tenía cinco décadas y había sido sucesivamente enriquecido por virreyes de gustos refinados como el cardenal Granvela, el marqués de Mondéjar o los condes de Miranda y Olivares.

Para justificar esta decisión, el virrey anunció una posible visita del rey Felipe III a Nápoles. Y resultaba claro que, en caso de que «Idio facese questa gratia a Napolitani», el palacio de don Pedro, «magnifico per quel che comportavano quei tempi [...] sarebbe stato troppo angusto per la sua habitatione». El escritor local Giulio Cesare Capaccio no se dejó engañar. El verdadero motivo, escribió, no era otro que «gli stessi vicere habitassero con maggior decoro di quello con che all'hora haveano habitato» (Capaccio 1634, p. 502). Capaccio entendió a la perfección que ese palacio estaba llamado a satisfacer las exigencias del decoro impuestas por el nuevo favorito real, el duque de Lerma, hermano de la virreina doña Catalina de Zúñiga y Sandoval.

Natale Bonifacio, Retrato de Domenico Fontana, en D. Fontana, Del modo tenuto di trasportare l'Obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da nostro Signore Sisto V, *Nápoles, 1604.*

Para satisfacer las exigencias de sus patrones, Domenico Fontana optó por adaptar el edificio a la lógica del programa urbanístico, emprendido por Pedro de Toledo, destinado a desplazar el centro simbólico del poder del viejo barrio medieval donde se encontraban los principales palacios nobiliarios, las sedes de los tribunales de justicia y los organismos del gobierno municipal y eclesiástico, símbolos de la identidad política local y contrapeso de la autoridad virreinal. Solo desde esta perspectiva se podía entender la elección de un emplazamiento que ofrecía no pocos inconvenientes geológicos pero que, en cambio, estaba dotado de una fuerte carga simbólica.

Fontana concibió una gran mole de tres plantas de ladrillo y *piperno*, organizada alrededor de otros tantos patios, cuya fachada principal presidiría la explanada pronto conocida como el Largo di Palazzo, el nuevo lugar para fiestas, torneos y desfiles que acabaría desplazando en esta función a otros espacios urbanos.

En 1605 el arquitecto encargó al grabador holandés Johannes Eillart los planos que poco después envió a Madrid con el objeto de recabar fondos para la continuación de la obra. Gracias a ello podemos apreciar las diferencias entre las intenciones iniciales y el resultado final. La caída del régimen de Lerma y una sucesión de virreyes escasos de recursos (y en ocasiones del entusiasmo inicial) obligaron a reducir las dimensiones del conjunto.

La profanación de este santuario del poder español en Nápoles durante la revuelta de Masaniello llevó a los virreyes posteriores a concluir que tan importante como la ostentación era la seguridad. Algunas de las modificaciones introducidas por el conde de Oñate fueron en esta dirección. Especialmente la construcción de una «rexa de hierro en las frente del palazio» que, por mucho que se intentara justificar con argumentos estéticos, tenía una función directamente defensiva, aunque con ella se desvirtuara por completo el sentido de apertura que Domenico Fontana quiso darle al edificio, y, como anotó el viajero inglés Gilbert Burnet, si bien «antes se encontraba tan expuesto que no hubiera sido empresa ardua tratar de conquistarlo», ahora presentaba el aspecto de un recinto sólidamente «fortificato» (cit. en Capuano 1994, p. 173, original en italiano).

El cierre definitivo de los soportales de acceso, que otorgaría a la fachada la opacidad que hoy presenta, no llegaría hasta las reformas conducidas por Luigi Vanvitelli, por encargo de Carlos III, en 1753. La argumentación aducida entonces se basó en la necesidad de apuntalar los fundamentos de una construcción que de tan aérea amenazaba con desplomarse. El resultado no fue otro que el establecimiento de una rígida frontera entre la ciudad y el palacio que desvirtuaba por completo el carácter dialógico del proyecto original.

J.-L.P.

Bibliografía: Capaccio 1634; Capuano 1994; Porzio 1995; Verde 2007; De Cavi 2009; Palos Peñarroya 2010.

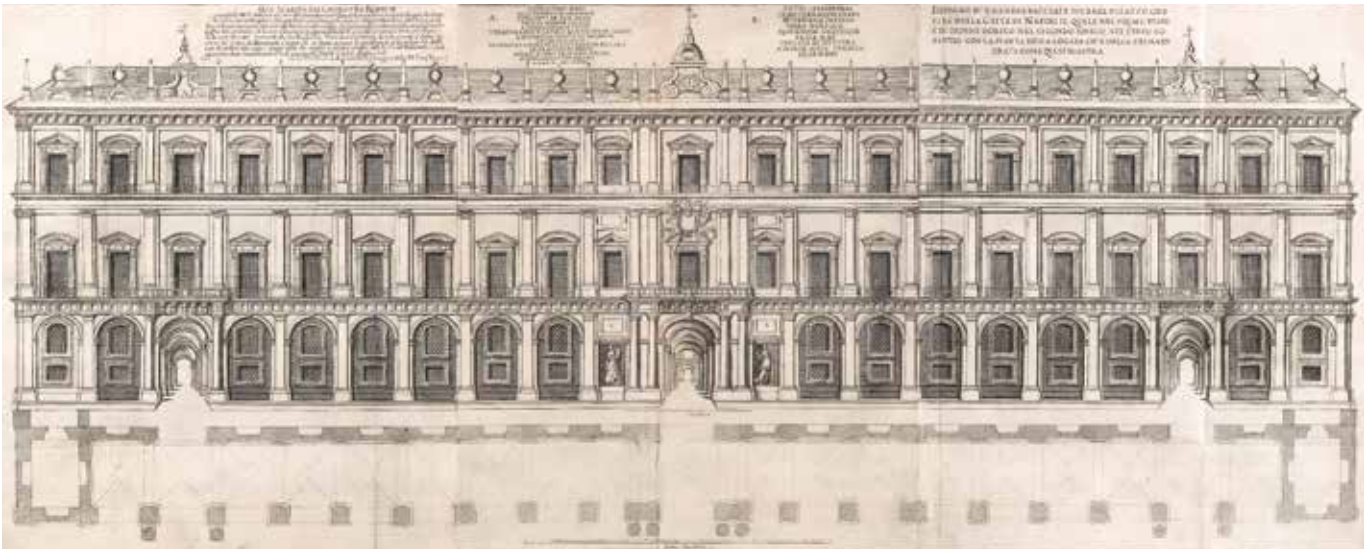
La fachada principal

El primer virrey de Nápoles nombrado por Felipe III (1598-1621) fue el VI conde de Lemos, Fernando Ruiz de Castro, casado con Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del valido, el duque de Lerma.

Recién llegados a Nápoles, solicitaron a Madrid permiso para levantar un nuevo palacio real que sustituyese al viejo e incómodo palacio-fortaleza existente (que en adelante pasaría a conocerse como palacio real viejo), que había encargado Pedro de Toledo junto al parque real de Castelnuovo, en el límite entre la antigua ciudad y la que se anunciaba ya hacia el oeste en dirección a la Riviera di Chiaia.

La construcción del nuevo palacio real, iniciada en febrero de 1600, fue encargada al famoso arquitecto del Tesino Domenico Fontana, que residía en Nápoles desde hacía algunos años ejerciendo como ingeniero mayor, tras una brillante carrera en la Roma de los Papas, donde había dejado la huella inconfundible de su genio con la colocación de los obeliscos a lo largo de las vías principales de la ciudad, señalando el camino a los peregrinos.

La fachada del edificio concebido por Fontana se articula en tres alturas –soportales, planta noble y planta segunda–, diseñadas respectivamente según los órdenes dórico, jónico y corintio. Cuenta con tres accesos, uno central y dos simétricos en los laterales. El central, con arco de medio punto rebajado, que da paso al patio principal cuadrado, se encuentra enmarcado por dos columnas pareadas a cada lado de mármol antiguo, sobre las que se apoya el balcón principal, también de mármol. Más arriba, incrustadas en la superficie de traquita y en los ladrillos que caracterizan al edificio, resaltaban las armas de Felipe III en el centro, enmarcadas por los escudos



Domenico Fontana y Johannes Eillarts, Diseño de una de las fachadas del Real Palacio que se fabrica en la ciudad de Nápoles *(1606), Madrid, Biblioteca Nacional de España.*

El grabado de Madrid –ejemplar único–, firmado por Fontana en 1606, nos presenta con gran detalle el proyecto de la fachada, que en ese momento tiene ya completa la planta noble y que se conservará a lo largo de los siglos y hasta nuestros días sin sufrir apenas cambios, a excepción del cerramiento alternado, por motivos estructurales, de las arcadas del piso inferior, obra de Vanvitelli en 1753. A finales del siglo xix los elegantes nichos vanvitelianos pasaron a alojar las estatuas de los ocho soberanos que inauguraron las diversas dinastías reinantes en Nápoles entre los siglos xii y xix.

del conde de Benavente y, en los extremos, por una pareja de escudos –quizá obra de un jovencísimo Cosimo Fanzago– del VII conde de Lemos, el humanista protector de Cervantes.

Dos grandes inscripciones de mármol, probablemente compuestas por Giulio Cesare Capaccio, se encuentran a ambos lados del portón principal. La de la izquierda evoca la memoria de los Lemos como constructores del palacio; la otra ensalza la ciudad de Nápoles como la joya de las posesiones de los Habsburgo.

Bajo la barandilla de la planta noble, hay un friso con triglifos y metopas que recorre toda la fachada. Estas últimas están decoradas con los escudos de las posesiones europeas de la corona, desde el Reino de Nápoles hasta Portugal y de Sicilia a Flandes.

Las veintiuna ventanas de cada piso presentan tímpanos –curvos y triangulares alternativamente– muy sobresalientes, que crean claroscuros y aportan gran plasticidad a la fachada. Mascarones de *piperno* (roca volcánica local) decoran las claves del arco porticado. Altas pilastras del mismo material proyectan hacia arriba la fachada, dotándola de gran armonía.

Esta fachada ha sido profusamente reproducida, tanto en pintura como en grabado (Vrancx, Cruyl, Costa, Cassiano de Silva, Van Wittel, Butler, Rossi, Foschini, Joli, Fabris, etc.).

A.A.

Bibliografía: Mascilli Migliorini 1994; Verde 2007; Mascilli Migliorini 2011.

La Sala Regia

Conocida como Sala Regia o Sala Maggiore, es uno de los espacios ceremoniales más importantes del palacio. Cuando se inició la construcción del palacio nuevo, el proyecto de Fontana contemplaba esta sala como la más grande, donde hacer «commedie e balli, che chiamansi festini» (Prota-Giurleo 1952, p. 19). No es raro, pues, que se la conociese simplemente como «la Sala». Los VII condes de Lemos fueron los primeros en habitar el palacio nuevo y probablemente también en presenciar comedias y dramas en esta gran sala. Se ha establecido, sin embargo, que es a partir de 1617, durante el gobierno del duque de Osuna, cuando comienza a utilizarse este nuevo espacio para las representaciones dramáticas y musicales. A partir de entonces tienen lugar grandiosos espectáculos en este espacio, como los organizados por el mencionado duque de Osuna o el duque de Alcalá. Entre otros, el duque de Alcalá celebrará el 17 de octubre de 1631 «molti passatempi in Palagio [...] bastará dire che nella Sala apparve uno spazioso Teatro con due statue che rappresentavano l'Onore e la Gloria» (Parrino 1692-1694, ii, p. 206). El duque de Medina de las Torres, con motivo del nacimiento de la infanta María Teresa, celebrará en 1638 diversos festejos y un baile de máscaras, tal que «fu per campo, ó steccato di cotante grandezze consagrata la Sala del Palazzo Reale, che sgombrata pure alla fine degl'altri auuanzi dell'Opere passate; apprestó nell'ampio seno il suo voto ol suo niente, da cui dovea schiudersi un Mondo» (*Relatione delle feste...* 1639, p. 63).

A partir de mediados del siglo xvii, el gran desarrollo de las políticas ceremoniales permite proporcionar una mayor fastuosidad a la sala. El VIII conde de Oñate llama a Francesco Antonio Picchiatti para renovarla, actuando principalmente en la restauración del techo, como veremos a con-

El Teatrino di Corte, Nápoles, Palazzo Reale.

tinuación. Francesco Capecelatro cuenta que el 10 de marzo de 1648 «per la venuta del Conte si cangio l'Ospedale degl'infermi che si teneva nel salone grande del palagio reale [...] il quale con magnánima e nobile dissimulazione fe racconciare il tutto col soffito della gran sala, con stucarla e pulirla, la qual cosa così come fu presa in buono augurio dai più avveduti, non è credibile come avvalorò e rincorò la gente minuta, arguendo da tal sicurezza presta e sicura vittoria» (Capecelatro 1850-1852, p. 554). Días más tarde, el 24 de marzo de 1648, este cronista insiste de nuevo en que «racconció in piu luoghi il reale ostello, e particolarmente il soffitto della sua maggior sala, favellando di voler fare in essa feste e tornei» (*ibidem*, pp. 581-582). La primera reforma del palacio en la que piensa Oñate a su llegada al reino la dirige, por lo tanto, a esta Sala Regia, que resultó seriamente dañada tras el asalto al palacio durante la revuelta de Masaniello y se usó como hospital de enfermos en esos momentos. En marzo de 1648 la rebelión aún se está sofocando, por lo que no debe olvidarse que estos trabajos se llevaron a cabo en los años siguientes. Varias crónicas de la época coinciden en destacar estas decoraciones con la ornamentación de este espacio. Por ejemplo, la de Innocenzo Fuidoro (*alias* Vincenzo d'Onofrio) relata que Oñate, en su reforma del Palazzo, hizo realizar dos salas, «in una collocandovi nella tempiatura o lamia l'arme gentilizie di S.M. con altre pitture e lavori d'oro, nell'altra, così bene compartita di quadroni con somma diligenza e studio, in essi vi fè ritrarre al naturale tutti li vicerè o luogotenenti e capitani generali» (Fuidoro 1932, p. 164). Fuidoro individualiza con claridad los trabajos y ubicación de ambas salas, refiriéndose en segundo lugar a la reforma que Oñate ordena en la Sala dei Viceré, que también servirá como sala para bailes o representaciones. Otras fuentes posteriores vuelven a destacar estas intervenciones varias y simultáneas realizadas por el conde de Oñate. Así, en la segunda mitad del siglo XVIII los cronistas recuerdan cómo el «Virrey D. Iñigo de Guevara y Tassis Conde de Oñatte y Villamediana [...] hizo el Salón de los Virreyes y Salón grande de las Comedias y el Puente para embarcar en secreto los Senores Virreyes y el quarto nuebo para hospedar Señores forasteros» (Antonelli 2012, p. 206).

Fue tal, en definitiva, el magnífico aspecto que llegó a cobrar esta sala, que hasta viajeros extranjeros como el ilustrado francés Charles de Brousses dirá de ella, en 1739, que «la salle royale de Naples est d'une grandeur prodigieuse, à sept ètages, desservis par des corridors, avec un thèâtre large et profond, propre à étaler de grandes décorations en perspective» (De Brousses 1869, II, p. 311). Será en 1768 cuando Ferdinando Fuga restaure y adapte definitivamente esta Sala Regia a las representaciones teatrales, creando el actual Teatrino di Corte.

A.M.P.

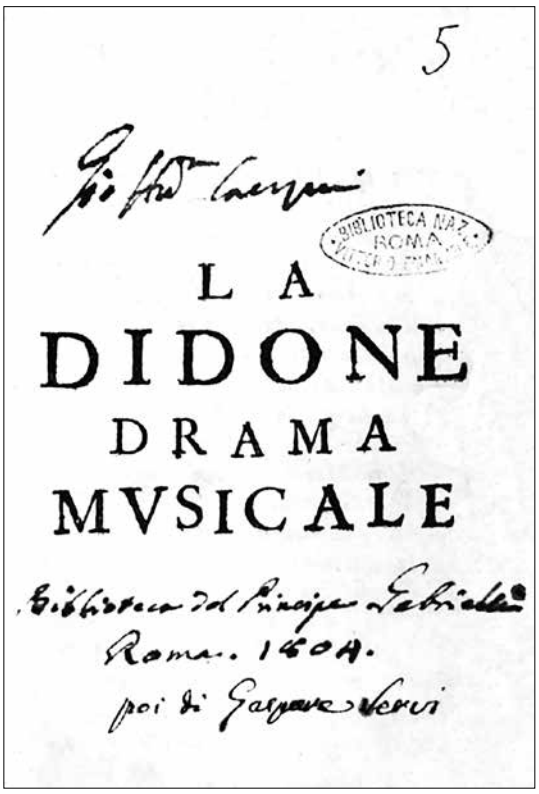
Bibliografía: *Relatione delle feste...* 1639; *Racconto della festa...* 1649; Parrino 1692-1694; Capecelatro 1850-1852; De Brosses 1869; Fuidoro 1932; Prota-Giurleo 1952; Bianconi y Walker 1975; Manfrè y Mauro 2011; Minguito Palomares 2011; Antonelli 2012a.

La actividad teatral

Cuando se empezó a construir el nuevo Palazzo Reale de Fontana también se trasladó allí la Capilla Real, anteriormente ubicada en Castelnuovo. Desde ese momento los espectáculos de corte, expresión de la ideología de la fiesta como celebración del poder, se trasladaron a las salas del nuevo palacio. Estos espectáculos contaban con la participación tanto de músicos al servicio de la Capilla Real, como de músicos y cantantes ocasionales, en particular los miembros de las compañías itinerantes que llevaban de gira las obras musicales, o bien los jóvenes estudiantes del Conservatorio. Las celebraciones oficiales de la corte, marcadas por las etiquetas del ceremonial madrileño y las necesidades de las familias españolas en Nápoles, se llevaron a cabo en los salones o también al aire libre, con ocasión de fiestas civiles y religiosas, y durante el verano, en los llamados «delizie di Posillipo».

Hasta 1680, las fiestas de la corte se sucedieron regularmente en el Palazzo incardinadas en una estructura ceremonial arcaica (la «festa a ballo») enriquecida, a partir de 1650, con la inclusión de la ópera. Sin embargo, algunas fiestas eran más solemnes que otras. Con ocasión del nacimiento del príncipe Felipe Próspero (1658), fue interpretada una «comedia ridicola con varij

Frontispicio de Didone et incendio di Troia*, Nápoles, 1641, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.*


5

L A
DIDONE
DRAMA
MVSICALE

Roma. 1604.

giochi, ed intermedij di Musica», el primer ejemplo conocido de una comedia («tramezzate graziosamente con motti e frase del volgo Napoletano», Cirino 1659, p. 101). Extraordinaria fue la «Opera rappresentata in Musica nella sala del Palazzo Reale», *La Gara de' sette pianeti*, donde «L'inventione fù dell'Eccellentissimo Sig. Vicerè, la compositione delle parole del P. Cataneo [...] e le dispose in Musica Filippo Coppola celebre Compositore» (Cirino 1659, pp. 113-122). De estilo similar, con una ópera como punto culminante de la fiesta, fueron las celebraciones por el nacimiento de Carlos II (1661), por su coronación (1675) y por su matrimonio (1680) con María Luisa de Borbón.

Mientras que en Florencia y Venecia nacieron diferentes tipos de melodrama, Nápoles parecía preferir, en la primera mitad del siglo XVII, las óperas-torneo, en las que la aristocracia de la ciudad tenía ocasión de hacerse visible. El *Trionfo di Partenope liberata*, «recitato in musica» y dedicada al conde de Oñate, fue ejecutada e interpretada por la Capilla Real, dirigida por Andrea Falconieri, con la parte cantada a cargo de los Febi Armonici. Fueron los precursores de la llegada de la ópera «alla veneziana» a Nápoles, a partir de *Didone* de Cavalli y Busenello. Leemos en los *Giornali di Napoli* (1650) que una «compagnia di musici di diverse parti d'Italia, che da molti mesi si ritrovono qui ad istanza del signor conte d'Ognatte [...] dopo haver recitato diverse commedie in musica, in questo real Palazzo ne preparano un'altra intitolata *Troia distrutta*...»: se trataba del *Didone*, muy pronto seguida por el *Nerone* (título napolitano de la *Incoronazione di Poppea* de Monteverdi) y de otras óperas venecianas, especialmente de Cavalli, marcando el comienzo de un largo periodo de importación de óperas ya representadas en Venecia que fueron, sin embargo, enriquecidas con personajes y escenarios locales, a veces incluso con el uso de la lengua napolitana. El maestro de la Real Cappella y sus músicos participaron activamente en las representaciones de ópera en el Palazzo, limitándose a unas pocas intervenciones sobre las partituras importadas (Coppola fue en 1658 el primer director de la Real Cappella en componer una partitura nueva, *La gara de' sette pianeti*). El virrey autorizó a los músicos reales a participar en las representaciones de San Bartolomé, sobre todo cuando la obra fue representada por primera vez en el Palazzo.

Los melodramas se llevaron a la corte con más instrumentos, más de doce (casi el doble en comparación con Venecia), que acompañaban a los mejores cantantes de la Real Cappella (incluyendo a los *castrati*), así como a actores y otros cantantes del teatro público.

Con el virreinato del cardenal Aragón se produjo un cambio brusco en la elección de los temas: en 1664 un drama sacro, *Il Martirio di San Gennaro*, fue ejecutado por los jóvenes alumnos del Conservatorio della Pietà dei Turchini, dirigidos por el compositor más importante del *Seicento* napolitano, Francesco Provenzale. Siguiendo esta línea, Provenzale musicó las historias de santa Rosalía (*La Colomba ferita*), santa Teresa (*La Fenice d'Avila*), óperas muy similares a los melodramas, con la inclusión de personajes cómicos, travestismo y alusiones eróticas. Durante este periodo, Francesco Provenzale produjo sus obras maestras para teatro (*Lo schiavo di sua moglie* e *Stellidaura*) trabajando con la cantante-empresaria Giulia de Caro, intérprete incomparable y supuesta amante del virrey. Durante todos estos años solamente el marqués de los Vélez intentó imponer, en vano, óperas cantadas completamente en español, con fines propagandísticos, como sucedió con *El robo de Proserpina* (1678), una probable adaptación de otra composición española. Una no-

vedad importante fue el nombramiento como maestro de la Real Cappella de uno de los más importantes compositores del teatro veneciano, Pietro Andrea Ziani, decisión tomada tras la muerte de Coppola, en febrero de 1680.

Otros autores de moda llegaron a Nápoles con sus óperas, con resultados inesperados, como es el caso del joven Alessandro Scarlatti, que había cosechado allí sus primeros grandes éxitos en Roma (*Gli equivoci del sembiante*, *L'Aldimiro*, *La Psiche*, etc.). Fue un suceso impredecible: cuando llegó a Nápoles en 1683, con una *troupe* de músicos y cantantes romanos para actuar en el teatro de San Bartolomeo, Scarlatti fue preferido como maestro de la Real Cappella por el nuevo virrey, el marqués del Carpio, en lugar de Provenzale. Gracias a la gran actividad como mecenas de Gaspar de Haro se produjo un cambio radical en la historia de la ópera en Nápoles, que estaba llamada a ser a inicios del siglo XVIII uno de los centros musicales más importantes de toda Europa.

G.A.R.V.

Bibliografía: Cirino 1659; Bianconi y Walker 1974; Rosand 2006; Fabris 2007; Fabris 2014.

Los salones de representación

Uno de los principales objetivos que debía cumplir el nuevo Palazzo Reale era remediar el caos que imperaba en el Palazzo Vecchio, calificado en 1595 por Juan de Garnica como una «Babylonia del todo desordenada» que proporcionaba a los visitantes una «torpe vista y hediondez» (Cherchi 1975).

Belisario Corenzio, El papa Eugenio IV otorga la investidura del Reino de Nápoles a Alfonso el Magnánimo *(1622-1629), Nápoles, Palazzo Reale, Sala degli Ufficiali.*

Todo parece indicar que las denuncias de Garnica llegaron a oídos de Domenico Fontana, ya que la planta noble del edificio fue remodelada según sus sugerencias. Como correspondía a un palacio de gobierno, esta planta debía organizarse en función de las responsabilidades públicas de los virreyes, la primera de las cuales era, en Nápoles, la de conceder audiencia. Garnica había insistido en que, para ello, resultaba fundamental ordenar el flujo de personas que a diario acudían al palacio.

Sus directrices fueron tenidas muy en cuenta, tanto en lo que se refería a la distribución de las salas como a sus dimensiones. Así, justo al final de la escalera que comunicaba el *cortile d'onore* con el *piano nobile*, Fontana situó la sala grande, designada en ocasiones también como Sala Reale, y que ya en el siglo siguiente, pasaría a denominarse Teatrino di Corte. Este debía ser, había escrito Garnica, un espacio «común y libre a todo género de gente sin distinción», casi como una continuación de la calle y el patio principal. En él esperarían los visitantes antes de que los porteros les permitieran el acceso a la segunda de las estancias, destinada a las audiencias públicas. Consistía esta en una pieza de notables proporciones en la que, al menos tres días a la semana, el virrey escuchaba, de acuerdo con un orden estricto de comparecencia, a todos aquellos que tuvieran cuestiones que plantearle.

A diferencia de esta primera, el acceso a las dos salas siguientes resultaba mucho más restringido: una estaba destinada a los oficiales de los diversos consejos que se daban cita en palacio para tratar con el virrey asuntos de gobierno y la otra a los nobles titulados. A través de esta última se accedía al apartamento privado de los virreyes, que comenzaba con dos antecámaras tras las cuales se encontraba, en un extremo de la fachada principal, la galería.

A los ojos de algunos de los autores napolitanos que describieron el edificio, esta distribución contribuyó a realzar la dignidad de los virreyes, que podían desplazarse cómodamente de una habitación a otra a través de un estrecho pasillo: «per la bizzarria del disegno, per la comodità, bellezza e quantità delle stanze», escribió Carlo Celano (1692, v, p. 138); «per la multiplicità ben ordinata delle stanze», añadió por su parte Pompeo Sarnelli (1685, p. 38).

Una de las ventajas de estas salas, tanto en cuanto a la distribución como al tamaño, era que podía ser utilizada para otras actividades como representaciones teatrales, banquetes o, incluso, ceremonias religiosas. Así, con frecuencia la sala grande fue habilitada como salón de baile y de comedias, cumpliendo de este modo una función similar a la del Salón del Sarao en el Alcázar de Madrid. Solo cuando las exigencias del protocolo cambiaron, con la llegada de los Borbones en la centuria siguiente, estas piezas pasaron a desempeñar funciones distintas de las que inicialmente les había sido asignada.

J.-L.P.

Bibliografía: Sarnelli 1685; Celano 1692; Raneo [Renao] 1912; Cherchi 1975; Checa Cremades 1994; De Cavi 2003; Palos Peñarroya 2010; Antonelli 2012a.

Los maestros de ceremonias

> El oficio de ujier mayor, o maestro de ceremonias, es muy antiguo en este reino, y en el Palacio Real es de gran autoridad y mando, porque a él toca disponer todas las audiencias y actos públicos del virrey, recibimientos de dignidades, embajadores, cardenales y otros príncipes que aquí vienen, o que por aquí pasan y son huéspedes de los señores virreyes (Capaccio 1634, pp. 410-411, original en italiano).

En la corte virreinal de Nápoles –al igual que en la corte de Madrid y en otras cortes europeas–, una de las figuras de mayor significación institucional, que acompañaba al virrey en todas sus apariciones públicas, convirtiéndose casi en su *alter ego*, era el maestro de ceremonias, que en Nápoles recibía el título de ujier mayor. Este se encargaba de que todos los acontecimientos –tanto civiles como religiosos– donde era requerida la presencia del virrey, tuvieran lugar en la ciudad o fuera de ella, se desarrollasen adecuadamente, respetándose escrupulosamente el protocolo y evitando cualquier innovación arbitraria. La exteriorización de la

LIBRO
donde se trata delos Virreyes, Lugarestenientes deste Reyno, y delas cosas tocãtes a su grandeça, como mas largamẽte se uerà en la hoja siguiente.

RECOMPILADO
Por Ioseph Renao, Portero de Camara de SE. que ha exercitado, y al presente exercita el Officio de Maestro de cerimonias delos Señores Virreyes Duque de Alba, y Conde de Monterey.

Año de CIƆIƆXXXIV.

José Renao, Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes del Reino de Nápoles *(1634), Madrid, Biblioteca Nacional de España.*

magnificencia de la dignidad real estaba perfectamente regulada a través de la etiqueta, los ritos, las normas y los códigos, y quedaba en manos de la competencia del maestro de ceremonias. Esta responsabilidad la otorgaba directamente el virrey cuando promovía a rango de ujier mayor a uno de los cuatro porteros de cámara que se encargaban de vigilar los accesos a las diferentes salas de la planta noble del palacio real. Los porteros de cámara eran los encargados de redactar el calendario y el diario de las ceremonias que habrían de tener lugar durante el año. Junto a sus «apuntes» incluían copias de órdenes, disposiciones y memoriales relacionados con su cometido. Este material, reordenado convenientemente y «pasado a limpio» por el maestro de ceremonias, pasaba a convertirse en los «Libros de funciones» o «Libros de ceremonia».

Los libros que conocemos hasta la fecha, redactados por maestros de ceremonia de la corte de Nápoles, fueron escritos entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII (momento en que se crea la figura del mayordomo mayor).

El primer maestro de ceremonias conocido es Miguel Díez de Aux, que había «trabajado y seruido quarenta años en el Palacio Real desta ciudad y Reyno» (Antonelli 2015, p. 114). Su diario manuscrito nos habla sobre todo del gobierno del VI conde de Lemos y del conde de Benavente.

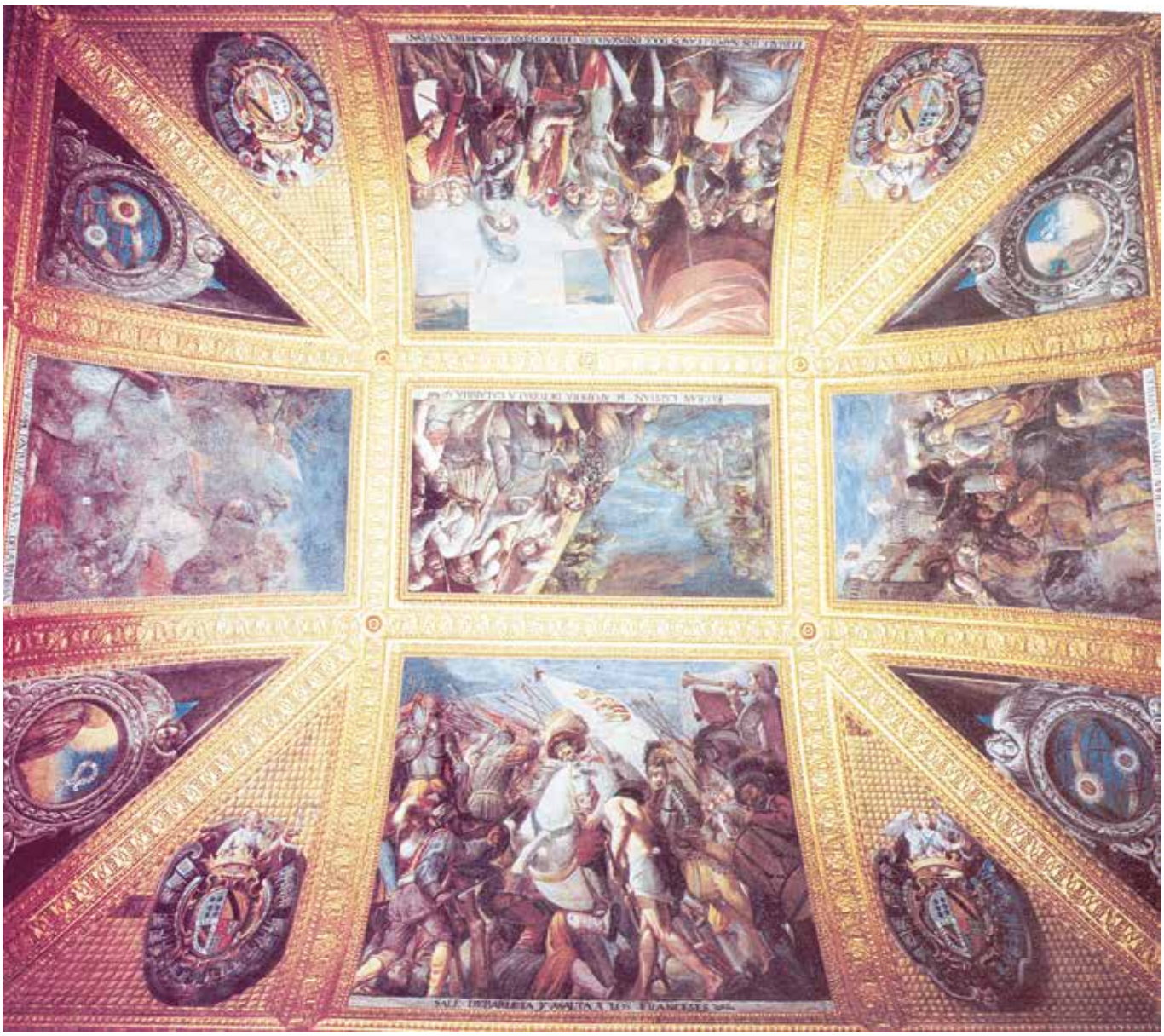
Le sucederá en el cargo José Renao, cuyo libro de ceremonias, publicado entre el siglo XVIII y el XIX, es el más completo y destacable que conservamos. Se convertirá en un modelo de referencia en esta materia durante más de un siglo. Este texto fue transcrito fielmente y citado con gran celo por los sucesivos maestros de ceremonia que le sucedieron. Renao estuvo al servicio del duque de Alba entre 1622 y 1629 y, tras una pausa durante el virreinato del duque de Alcalá, volverá a servir al conde de Monterrey hasta 1637. Su libro, fechado en 1634, utiliza en parte, y en ocasiones incluso literalmente, el texto de Miguel Díez de Aux, destacando especialmente la figura del maestro de ceremonias, al que considera un verdadero director de escena de Palacio. Otros conocidos maestros de ceremonias posteriores a Renao fueron: Michele Vergara, Baldassarre de Vaio, Alonso de Castro, Juan de Martiis, Filippo Ferrera, Ventura de Martiis, o Francesco Grimaldi (hasta 1741).

A.A.

Bibliografía: Capaccio 1634; Strazzullo 1961; Antonelli 2012a; Hernando Sánchez 2012; Antonelli 2013; Antonelli 2015.

Las pinturas de los salones

Antes incluso de ser utilizado como residencia, el palacio desempeñó la misión de ofrecer un marco adecuado para la pública exhibición de los virreyes. Al menos desde 1617, el Salone Reale, «dipinto con bellisime figure», fue utilizado para la celebración de «comedie, mascherate e



Battistello Caracciolo, conjunto de los frescos de la bóveda (1611-1613), Nápoles, Palazzo Reale, Sala del Gran Capitano.

banchetti» (Bulifon 1932, p. 107). Algunos de estos festejos fueron objeto de detalladas descripciones escritas que dieron a conocer la magnificencia del escenario (Zazzera 1846, p. 531; Ciapparelli 1987, p. 387). Aunque iban dirigidos tan solo a una minoría selecta de asistentes, es posible que el acceso fuera más abierto de lo que cabría suponer; sabemos que, al menos durante el gobierno del conde de Oñate, se adoptó un sistema de venta de entradas que permitió disfrutar de esas funciones a un público que no estaba formado solo por nobles y cortesanos. Ello contribuyó a que aumentara el número de personas que pudieron admirar uno de los principales espectáculos que ofrecía el edificio: las escenas pintadas en las bóvedas de sus salas de representación.

Desgraciadamente, las reformas introducidas por los Borbones en el siglo XVIII hicieron que muchas pinturas desaparecieran. En la actualidad, se conservan tan solo tres ejemplos del trabajo realizado por algunos de los más destacados pintores napolitanos de la primera mitad del si-

glo XVII. Se trata de las salas dedicadas al Gran Capitán y a Alfonso el Magnánimo, más la galería, posteriormente bautizada como galería de los embajadores.

Algunas de las informaciones básicas sobre esta serie de pinturas siguen siendo desconocidas: ¿qué artistas trabajaron en ellas y qué virreyes las encargaron?, ¿en qué circunstancias concretas y qué mensajes aspiraban a transmitir? Todo indica, sin embargo, que la primera de las salas en ser pintada fue la dedicada a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, realizada por Battistello Caracciolo durante el gobierno de Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. La serie está formada por cinco escenas que narran la conquista del reino por los españoles entre julio de 1501 y mayo de 1503, y se completa con ocho espacios triangulares decorados con *putti*, ángeles y escudos de la familia Lemos.

Belisario Corenzio, por su parte, completó –quizá durante el gobierno del V duque de Alba– la decoración de la estancia destinada a las reuniones de los oficiales, con escenas de la vida del rey Alfonso el Magnánimo. Nuevamente se trataba de cinco escenas, ordenadas de forma casi idéntica a la anterior, pero concebidas desde una perspectiva muy diferente. Aquí, el largo enfrentamiento armado que precedió a la entrada triunfal del rey en la ciudad, en febrero de 1443, fue soslayado en favor de una imagen que lo presentaba como un refinado amante de las artes y la diplomacia. En realidad, ambas decoraciones pueden ser interpretadas como sendos homenajes a las dos primordiales figuras que hicieron posible la dominación española sobre el Reino de Nápoles. Eso sí, cada una de ellas ponía el énfasis en una de las dos cualidades principales que debía poseer el buen gobernante: el soldado y el protector de las letras y las artes.

Este equilibrio se decantaba en favor de la dimensión bélica en el más extenso de los ciclos pictóricos que se conservan: el realizado en la galería por el propio Corenzio con la ayuda de los hermanos Onofrio y Andrea de Lione, posiblemente durante el virreinato del VII conde de Lemos. La parte más extensa del programa, identificada de forma sorprendente por Carlo Celano como *glorie della Casa di Spagna,* constaba en realidad de once escenas, realizadas y protagonizadas casi en su totalidad por el rey Fernando el Católico. En conjunto, la serie pictórica propone un recorrido por las principales «gestas» del monarca aragonés, como su victoria sobre el rey Alfonso V de Portugal, la conquista del Nuevo Mundo, la toma de Granada, la expulsión de los judíos de España, el aplastamiento de la primera revuelta morisca en la sierra de las Alpujarras o una supuesta entrada triunfal en Barcelona en 1492.

Durante el gobierno del conde de Oñate, la galería fue ampliada con la incorporación de una de las antecámaras que la precedían. El espacio generado con la ampliación fue cubierto con cuatro nuevas escenas: tres de ellas presentaban el viaje que entre 1648 y 1649 realizó la reina española Mariana de Austria desde Viena a Madrid para contraer matrimonio con Felipe IV. La cuarta evoca el socorro militar a la ciudad de Génova, sitiada por las tropas de Francia y Saboya en el invierno de 1624-1625. Se trata sin duda de una de las más desconcertantes de todo el palacio, ya que ignoramos completamente el momento y las circunstancias en que fue realizada.

Sabemos que la sala de las audiencias fue inicialmente decorada con pinturas dedicadas a los reyes de Nápoles. Ignoramos, sin embargo, de qué reyes se trataba, ya que el V duque de Alba decidió revestir la bóveda con escenas dedicadas a las hazañas militares de su abuelo, el gran duque, que tampoco hoy podemos contemplar porque fueron a su vez recubiertas en 1738 con las alegorías de la boda del rey Carlos III pintadas por Francesco de Mura y Vincenzo Re. Todo apunta a que debió ser una sala impresionante. En ella se entrevistaron, el 11 de julio de 1647, el virrey duque de Arcos y Masaniello en presencia del cardenal Ascanio Filomarino. Al poco de entrar en la estancia, el líder de la revuelta se sintió mareado y se desplomó en el suelo. Al recoger el hecho en su diario, Francesco Capecelatro no tuvo la menor duda de que la causa del desmayo no fue otra que «lo maestuoso del luogo» (Capecelatro 1850-1852, I, p. 66).

Tampoco del Salone Reale, «dipinto con bellisime figure», ha quedado traza alguna. Sabemos que, tras la revuelta de Masaniello, el conde de Oñate introdujo algunas importantes modificaciones en su decoración y que en 1689 hubo de «rifarsi in buona parte» por culpa de las humedades (Bulifon 1932, p. 107). Pero su posterior transformación en teatro de corte, con el consiguiente cambio de decoración, nos impide saber lo que estas «bellisime figure» representaban.

En el caso de la gran sala que Oñate mandó construir junto a la capilla para representar los retratos de todos los virreyes que habían gobernado el reino, también hoy desaparecidos, nos que-

da al menos un consuelo: el editor Domenico Antonio Parrino ordenó copiar estos retratos para ilustrar su *Teatro eroico e politico de' governi dei viceré del Regno di Napoli. Dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, publicado entre 1692 y 1694.

Sin duda, también la sala de los titulados y las dos antecámaras que la comunicaban con la galería estaban cubiertas por murales al fresco, pero carecemos de noticia alguna sobre lo que en ellos podía verse. ¿Representaban quizá a los reyes de la casa de Aragón que gobernaron durante la segunda mitad del siglo xv? ¿Quizá la victoria del rey Ferrante sobre los barones rebeldes, escenificada también en la villa de recreo de Poggioreale y en las puertas de bronce de Castelnuovo?

Lo que es seguro es que estas pinturas causaron una viva impresión en aquellos que las contemplaron. Muchos de los autores que describieron el interior del palacio, como hizo Domenico Antonio Parrino en su *Nuova guida de' forastieri*, se refirieron a los diversos ambientes no por la función que desempeñaban, sino por las pinturas que los decoraban. Así, hablaron de la sala de Alba, de la de Alfonso de Aragón, de la de los virreyes o de la del Gran Capitán, en lugar de referirse a la sala de las audiencias, de los oficiales o de los saraos, es decir, a la actividad que en ellas tenía lugar, como ocurría en otros palacios.

Sin duda alguna, estas pinturas fueron un potente instrumento de comunicación que reflejó la idea de la Monarquía Española que los virreyes deseaban transmitir.

J.-L.P.

Bibliografía: Parrino 1700; Zazzera 1846; Capecelatro 1850-1852; Celano y Chiarini 1856-1860, v; Bulifon 1932; Bianconi y Walker 1975; Ciapparelli 1987; Porzio y Causa 1992; Porzio 1995.

La galería

Situada en la confluencia entre la zona de representación y las habitaciones privadas del virrey y su familia, la galería constituía la culminación de un recorrido ceremonial que paulatinamente

Nápoles, Palazzo Reale, Galería.

filtraba a los visitantes en función de su categoría. Era el lugar donde los virreyes se reunían con su principal organismo asesor, el Consejo Colateral. Por ello, Domenico Antonio Parrino la calificó como la sala de gobierno, en la que se tomaban las decisiones de mayor importancia. Durante estas reuniones, nadie podía permanecer con la cabeza cubierta, ni siquiera los nobles titulados. Aunque esta no era la función principal para la que había sido concebida.

Se trataba de un espacio cada vez más común en los palacios italianos, inspirado en las galerías largas que algunos designaban *alla francese* por considerar que su modelo era la de Ulises del palacio de Fontainebleau; un lugar propio de «signori, e gran personaggi», afirmó Vincenzo Scamozzi en su *Idea de la arquitectura universal* (1615); una «stanza da passeggiare e dove si tengono pitture e cose di pregio», según la definición recogida en 1612 por el *Vocabolario* de la florentina Accademia della Crusca.

En 1619, Giambattista Marino, uno de los poetas napolitanos más admirados por los españoles, publicó la segunda edición de *La galeria del cavalier*, un texto destinado a glosar la función de las colecciones de pinturas y esculturas. Teniendo en cuenta el destacado papel que Marino llegó a tener en la Accademia degli Oziosi, que con frecuencia celebró sus encuentros en esta sala, no parece arriesgado suponer que su escrito influyera en su disposición.

De todos los objetos que en una galería se podía exponer, los relacionados con el mundo antiguo fueron los más valorados. Las esculturas copiadas de modelos de la Antigüedad se convirtieron en reflejo de virtudes para orientación del «buen gobernante».

Todas las relaciones de coleccionistas de antigüedades en Nápoles incluyeron los nombres de virreyes como el III duque de Alba, el I y III duque de Alcalá, el almirante de Castilla, el conde de Monterrey, el marqués de los Vélez o el marqués del Carpio (Iasiello 2004, pp. 41-44). Aunque el más afortunado de todos fue el conde de Benavente, ya que durante su gobierno fue hallada la supuesta residencia del emperador Agripa en la vecina población de Cuma. Como consecuencia, una gran cantidad de esculturas de calidad extraordinaria fueron trasladadas al Palazzo y expuestas, casi con toda seguridad, en esta galería. Ahí permanecieron hasta su desaparición durante los años en que fue virrey el V duque de Alba (Simal López 2005, pp. 38-39).

A pesar de la desaparición de las esculturas, el aspecto de la galería continuó siendo magnífico, como se deduce de la descripción que en 1663 hizo Joan Blaeu en su *Theatrum Civitatum nec non admirandorum Neapolis et Siciliae Regnorum*, dedicado al entonces virrey de Nápoles, el conde de Peñaranda. En la galería, escribió, «se pueden contemplar toda clase de espejos, relojes, cuadros de variada armonía, mesas de mármol teselado, estatuas hechas de preciosas piedras, armas de todo género y otras muchas cosas que no es fácil describir detalladamente» (Blaeu 1663, original en latín).

A mediados del siglo siguiente la galería continuaba siendo el lugar más exquisito del edificio, donde se mostraban, según el príncipe de Sannicandro le escribió al rey Carlos III de España, «i piu belli, ed insigni quadri di S.M. che erano nel Real Palazzo» (Fiadino 1999, p. 375). Aunque, con toda seguridad, lo que por entonces podía contemplar el informante real tenía poco que ver con lo que se había ofrecido a la vista de los visitantes de la estancia cien años antes.

J.-L.P.

Bibliografía: Blaeu 1663; Celano y Chiarini 1856-1860, v; Parrino 1692-1694, ii; Raneo [Renao] 1912; Haskell y Penny 1990; Fiadino 1999; Iasiello 2004; Simal López 2005; Palos Peñarroya 2010.

La escalera monumental

> El conde de Oñate, que pensaba que no iba a ser retirado del poder al menos por un tiempo, tenía en mente tirar el palacio viejo y construir otro brazo y fachada similar a la del nuevo, sirviéndose de esta escalera [...] pero el proyecto quedó inconcluso (Celano 1692, v, p. 140, original en italiano).

La estructura arquitectónica del palacio real sufre tres grandes reformas a lo largo del siglo xvii. Domenico Fontana define su forma original entre 1600 y los años veinte. El conde de Oñate plan-

Antonio Dominici, La escalera de Palazzo Reale, con las princesas María Teresa y María Luisa de Borbón después de las bodas con Francisco II de Habsburgo y Fernando III de Lorena *(1790), Nápoles, Palazzo Reale.*

tea una segunda gran reforma tras los hechos revolucionarios de Masaniello, designando como arquitecto principal de los trabajos a Francesco Antonio Picchiatti. Es el momento de la reforma de la escalera principal de acceso. En 1670 el virrey Pedro Antonio de Aragón emprende la tercera gran reforma, actuando principalmente sobre la plaza de armas, la dársena y el puerto marítimo.

Con el proyecto del conde de Oñate se transforma totalmente la imagen externa del edificio, proporcionando una sensación de magnitud y poder muy de acuerdo con la política grandilocuente que practica. Esta escalera monumental, desproporcionada respecto al diseño original del edificio de Fontana, estaba articulada sobre tres rampas: una central con escaleras de forma elíptica, de cuyos laterales partían otras dos simétricas que, girando sobre una tercera, conducían hacia el ambulacro y comunicaban respectivamente, a la derecha, con la capilla y, a la izquierda, con la Sala Regia, adaptada por Oñate como teatro de corte. Formando parte de esta obra estructural de la escalera principal, renueva también los soportales por donde se accede a ella, decorándolos con los símbolos personales de su casa y linaje.

Las obras de la escalera de honor se realizarán entre 1651 y 1666. Al pie de la escalera se colocarán dos esculturas que simbolizan dos de los ríos más importantes de España, el Ebro y el Tajo, según Parrino colocadas por Pedro Antonio de Aragón años más tarde.

A.M.P.

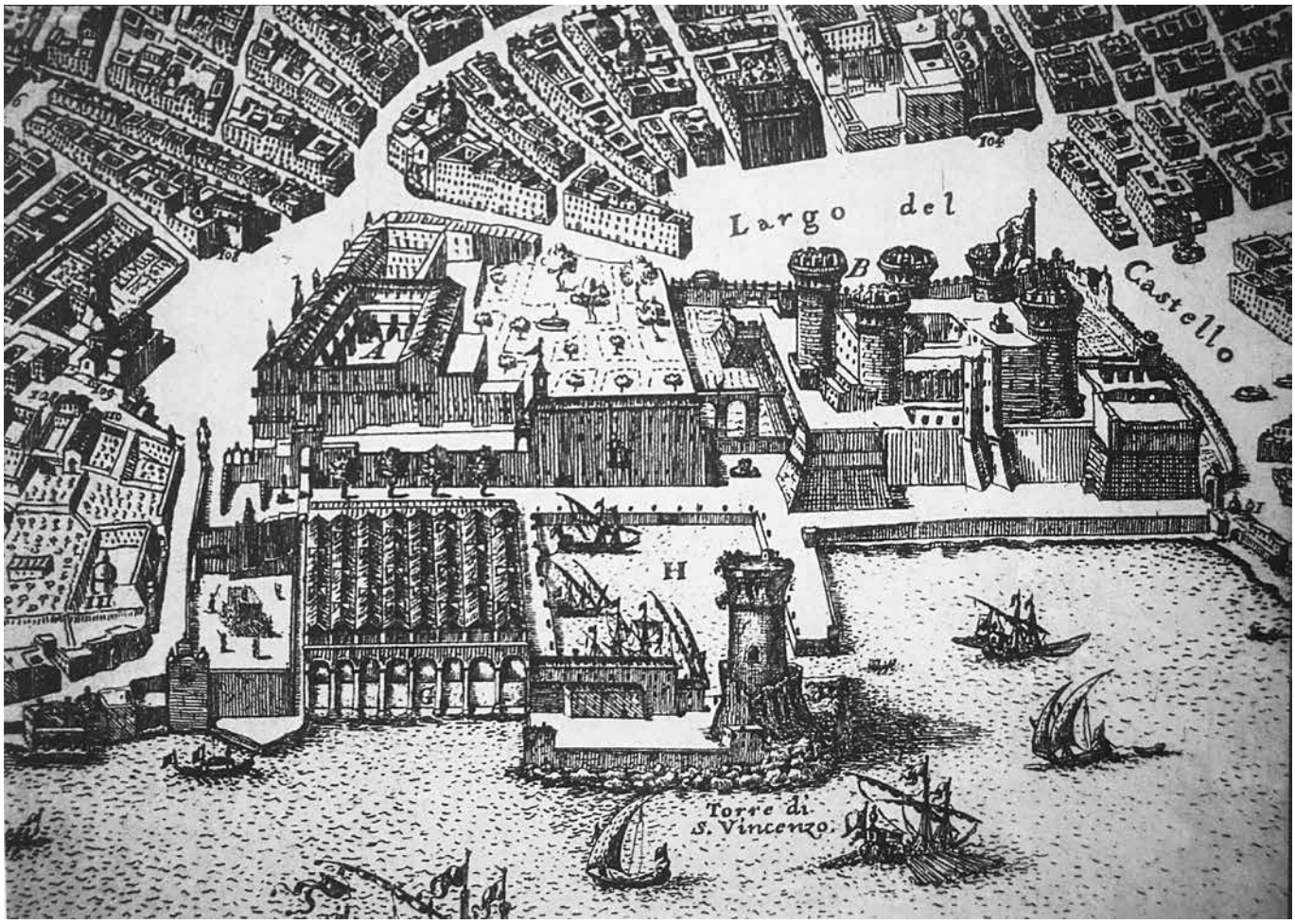
Bibliografía: Celano 1692; Marías 1997-1998; Verde 2007; Carrió-Invernizzi 2008a; Palos Peñarroya 2010; Minguito Palomares 2011.

Los jardines

Las primeras noticias que encontramos sobre el espacio donde se levantará el palacio real y sus jardines datan de 1279, año en que Carlos de Anjou ordenó construir Castelnuovo, rodeándolo de un parque que se extendía hasta la antigua Piazza dello Spirito Santo, más tarde conocida como Largo di Palazzo y actualmente Piazza del Plebiscito. Este parque quedó destruido durante las luchas entre angevinos y durazzescos, siendo reconstruido más tarde, primero por Alfonso de Aragón entre 1450 y 1458, y después por su hijo Ferrante.

En 1532 este espacio fue de nuevo arrasado, si bien en 1540 se iniciaron ya los trabajos de reconstrucción. El área dedicada al parque quedará considerablemente reducida a causa del inicio de las obras de construcción del Palazzo Vecchio, que se ubicó, con una estructura fortificada, en el límite este del recinto por deseo de Pedro de Toledo, bajo la dirección de Ferdinando Manlio. Replanteado de nuevo, a partir de este momento y en adelante el jardín –que mantiene una superficie considerable– se considerará un espacio más de la residencia virreinal.

En la vista de Nápoles de Stinemolen (1582), destaca la disposición regular de los jardines, a la italiana. En ella pueden verse además diversas fuentes y un gran pabellón en el centro, tal y



Paolo Petrini, Planta y alzado de la ciudad de Nápoles, *detalle (1748), Nápoles, Museo Nazionale di San Martino.*

como lo describe un viajero británico hacia 1574, que enumera salas para banquetes, fuentes, pabellones de cristal:

> [...] más hacia el oeste –aunque bastante cerca, ya que el jardín del palacio se encuentra sobre el foso de este castillo– se alza el palacio del virrey, que posee un apacible y amplio jardín y una agradable avenida pavimentada con mármoles policromados. En el jardín hay dos salas para banquetes, una de las cuales tiene una majestuosa estructura con una hermosa fuente que se encuentra junto a la mesa y de la que brota agua continuamente. Hay además un magnífico pabellón de cristal de sólida estructura metálica labrada, tan grande como una casa fabricada en acero, delicadamente pintado, donde se encuentran muchas especies de pájaros cantores que habitan en Italia y en otros países extranjeros (cit. en Capuano 1994, p. 63, original en italiano).

El jardín se comunica con Castelnuovo mediante un puente que existe aún hoy en día y que salva el foso que defendía el castillo. Este puente era también una vía de escape en caso de peligro para el virrey, que podía refugiarse en la fortaleza vecina, mucho mejor preparada que el palacio ante un eventual ataque o asedio. Hacia mediados del siglo XVII se amplía la superficie verde del palacio con la construcción de un jardín colgante obra de Pietro Persico, que queda bien documentado en la vista de Nápoles de Cassiano de Silva, junto a la nueva construcción del Belvedere, que se proyecta casi como una terraza panorámica sobre el mar, obra del virrey Pedro Antonio de Aragón.

Entre los años 1839 y 1845, junto a la gran reforma del palacio realizada por Fernando II y ejecutada por el arquitecto Gaetano Genovese, se replantea por completo el jardín, trabajo encargado en 1842 al experto botánico alemán Federico Corrado Dehnhardt, que se inspiró en los cánones de los jardines románticos y del jardín inglés. Esta remodelación ha permanecido prácticamente inalterada hasta nuestros días.

A.A.

Bibliografía: Capuano 1994; Picone 2003.

La Cappella Palatina

> Ahora, en el Regio Palacio se ve una capilla magnífica destinada para uso regio y de los señores virreyes, que tiene forma cuadrada, con cuatro capillas o tribunas en cada uno de sus lados; dos de las cuales, cerradas con enrejados, son para uso de la virreina y de sus damas y criadas, mientras que las otras dos son para otros usos de la capilla, que está dedicada a la Inmaculada Concepción de la Santísima Madre de Dios (De Lellis, IV, f. 109r, original en italiano).

La construcción de la Cappella Palatina, prevista ya en el proyecto original de Domenico Fontana, dio comienzo finalmente con el duque de Medina de las Torres, y fue consagrada en 1646, siendo virrey el duque de Arcos. En las primeras décadas del siglo XVII los virreyes siguieron utilizando para las funciones religiosas de corte la capilla del Palazzo Vecchio, del que se conservó para la nueva edificación la magnífica puerta de ingreso de madera tallada, con escenas en honor de Santiago el Mayor y la Inmaculada Concepción, emblemas de la devoción nacional española. De hecho, con motivo de la festividad de la Inmaculada se realizaban solemnes festejos en las salas de palacio, que encontraron a partir de esta segunda mitad del siglo XVII una sede más adecuada en la nueva capilla.

El almirante de Castilla fue el responsable de su decoración, dirigida por el ingeniero real Francesco Antonio Picchiatti y ejecutada por los marmolistas Giulio y Andrea Lazzari, Giovanni Lanfranco (que realizó los frescos del ábside), Charles Mellin (los frescos de la cúpula), Onofrio de Lione (las telas de los santos Jenaro y Paulino de Nola para los laterales del presbiterio) y José de Ribera, que realizó el gran cuadro del altar con la Inmaculada (Porzio 1995).

Michele Foschini, Juramento de Fernando IV en la Real Cappella*, Nápoles, Museo Nazionale di San Martino.*

El cuadro (junto a su *pendant*, *La abdicación de Carlos de Borbón*) representa el traspaso de poderes al joven Fernando de Borbón por parte de su padre Carlos, antes de la salida de este hacia Madrid, donde sería coronado como Carlos III de España. Se puede observar la capilla antes de su reforma neoclásica; sin embargo, la atención prestada al hecho histórico desvirtúa el detalle en la descripción del ambiente.

En las paredes del altar, la *Inmaculada* recuerda al famoso y frecuentemente imitado modelo de Giuliano Finelli, más que al de la obra de Fanzago que se había colocado en la capilla. Merece destacarse el altar en mármol policromado en el que se inserta la figura, obra de los hermanos Lazzari o del propio Fanzago. El cuadro que aparece en la pared lateral del altar podría ser el *San Jenaro* (o el *San Paolino*) realizado por Onofrio de Lione.

Diversas fuentes indican que para este cuadro Ribera utilizó como modelo a una «donna molto bella», probablemente una «figliola» suya, algo bastante habitual en el Españoleto y que le facilitaba alcanzar el gran naturalismo que caracteriza su obra. Según Celano la extraordinaria belleza de la mujer pintada en el cuadro «cagionò più di un errore in un signore che il vide» (Celano 1692, v, p. 142), por lo que el virrey Pedro Antonio de Aragón decidió retirar el cuadro y enviarlo a España, donde se destinó, probablemente, al altar de la iglesia del monasterio real de San-

ta Isabel de Madrid. En su lugar se colocó otra Inmaculada, esta vez de mármol, esculpida en 1639 por Cosimo Fanzago. Esta escultura, que es una representación mucho más sobria del dogma de la Concepción Inmaculada de la Virgen, presenta un gran parecido con dos obras de Ribera que abordan el mismo tema, confirmando las mutuas influencias –destacadas ya en más de una ocasión– que se dieron entre el Españoleto y el escultor de Clusone.

Hacia 1656 el conde de Castrillo ordenó a Giovan Battista Magno, llamado «el Modanino», la ejecución de las «dipinture, con istuchi finti posti in oro, introdotti in Napoli per la prima volta dal Modanini, cosa molto nobile, perché seco portano una faciltà grande all'essere spolverati», tal como anotó el canónigo Carlo Celano (1692, v, pp. 141-142).

Esta obra mereció encendidos elogios en la relación escrita de las fiestas de 1658 con motivo del nacimiento del infante Felipe Próspero:

> [...] nobilísimas pinturas, enmarcadas en recuadros, y trabajos en oro, con estucos labrados con arte y pericia, llevados a la suma perfección. Fue obra esta debida a la generosidad del Señor Conde de Castrillo, el cual, devotísimo de la Gran Señora Concebida sin pecado original, la hizo resplandecer luminosísima, y con varias figuras, y jeroglíficos de la ley antigua, que la muestran en su naturaleza Inmaculada (Cirino 1659, pp. 13-14, original en italiano).

Modanino, que ya trabajó en Roma en la decoración del palacio Spada y el palacio Pamphili de plaza Navona, inició su trayectoria en Nápoles con las escenografías para las *opere in música* que hizo representar en palacio el conde de Oñate, con el cual entró probablemente en contacto durante la embajada de éste en la Santa Sede (1646-1648). Así mismo, es conocida la participación de este reconocido artista en la «renovación» del monumento eucarístico que se erigía en la capilla el Jueves Santo.

Los estucos de Modanino fueron retirados casi con seguridad durante la remodelación neoclásica del espacio, realizada durante el decenio napoleónico. De las antiguas ornamentaciones del siglo XVII actualmente solo se conservan el suelo de mármol, una pila de agua bendita, también de mármol, con un «putto che regge una conchiglia sulla testa», y algunos cuadros ejecutados por Niccolò De' Rossi y Giacomo del Po a partir de 1688, pues en esa fecha un terremoto provocó el derrumbamiento de la bóveda decorada con los frescos de Mellin.

Las pinturas de De' Rossi y Del Po se encuentran entre los marcos de las ventanas en las paredes de la capilla y representan escenas del Antiguo Testamento relacionadas con el culto a la Inmaculada. La serie fue completada en 1705, tal y como muestra la firma «Giacomo 1705» que aparece sobre los ángeles que decoran el arco triunfal. Estas pinturas constituyen de hecho la última intervención de los virreyes españoles en la decoración del palacio.

I.M.

Bibliografía: Cirino 1659; Celano 1692; Porzio 1995; Sardella 2001; Fumagalli 2007; D'Agostino 2011.

La música de la Real Cappella

Durante el virreinato español, la Real Cappella di Palazzo fue la institución musical más importante de Nápoles. En consecuencia, el cargo más prestigioso al que un músico podía aspirar era el de maestro de la Cappella Palatina. Por sus características, esta capilla fue considerada la tercera en importancia de la monarquía, tras las dos existentes en la corte real: la Capilla flamenca y la Capilla española. Los músicos de la capilla, cuyo número llegó a superar los cuarenta en la segunda mitad del siglo XVII, participaban no solo en las celebraciones litúrgicas, ya fuera en el palacio o en las iglesias que visitaban los virreyes, sino también en numerosas celebraciones profanas en la corte.

Durante el siglo XVI, además de cantores e instrumentistas, la Real Cappella contó con organistas y, sobre todo, instrumentistas de viento «del Castello» (es decir, de Castelnuovo), que trabajaron siempre al servicio de los rituales de corte. Tal y como sucedió con otras muchas corporaciones de artes y oficios napolitanas, hacia mediados del siglo XVII se creó una congregación

José de Ribera, Retrato de Giovanni Maria Trabaci *(1638), Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art.*

En 1960, el historiador Prota-Giurleo identificó al músico representado en este lienzo; se trataba de Giovanni Maria Trabaci, organista y maestro de la Real Cappella entre 1604 y 1647. Años más tarde (1982), Felton rechazó tal propuesta, argumentando que cuando se pintó el retrato, Trabaci (que había nacido en 1575) tenía ya más de sesenta años, mientras que el personaje que aquí aparece es más bien joven, con una edad entre los treinta y los cuarenta años.

de músicos de la Real Cappella, dedicada a santa Cecilia, cuya misión era atender a los músicos en la enfermedad y organizar la distribución de sus bienes tras la muerte. Esta cofradía tenía su sede en la iglesia de la Solitaria.

Tras el fallecimiento del músico flamenco Jean de Macque en 1614, todos los maestros de capilla eran italianos: Giovanni Maria Trabaci (1614-1647), Andrea Falconieri (1648-1656), Filippo Coppola (1658-1680) y Pietro Andrea Ziani (1680-1684). Ziani, colaborador de Francesco Provenzale, tras la muerte de este aspiró a ocupar su cargo. No lo consiguió, ya que el marqués del Carpio se lo ofreció a su protegido, Alessandro Scarlatti (1684-1703), que más tarde abandonaría Nápoles con su hijo Domenico, al que había conseguido introducir en la Real Cappella en 1701 a la edad de dieciséis años. Entonces, el puesto fue asignado, por vez primera, mediante concurso, que en 1704 ganó Gaetano Veneziano (1704-1707). Tras el fin de la presencia española y la llegada de los austriacos, Alessandro Scarlatti regresó triunfalmente a Nápoles y volvió a ocupar el puesto de maestro de la Real Cappella hasta su muerte en 1725.

Durante el virreinato del marqués de los Vélez la institución contaba con un número muy significativo de músicos: Ziani y Provenzale –maestro y maestro honorífico, respectivamente–, los organistas Tommaso Pagano y Giovanni Cesare Netti, nueve cantores, cinco sopranos, tres altos, cinco tenores, tres bajos, dos músicos, seis violinistas, un corneta, un tiorba y un arpa (Fabris 2007, p. 223). Entre ellos se encontraba el castrato Matteo Sassano, llamado Matteuccio, que fue precursor de Farinelli en España como músico sanador real: entre 1698 y 1700 permaneció al servicio de Carlos II para curar con su canto la depresión del monarca.

G.A.R.V.

Bibliografía: Prota-Giurleo 1960; Fabris 1987; Cotticelli y Maione 1993; Maione 2005; Fabris 2007; D'Alessandro 2008; Magaudda y Costantini 2011.

Un maestro de la Real Cappella: Alessandro Scarlatti

Nacido en Palermo pero educado musicalmente en Roma, Alessandro Scarlatti (1660-1725) fue uno de los compositores más destacados de su época, a pesar de lo cual su música sigue siendo prácticamente desconocida. El hecho de que no exista una *opera omnia* editada modernamente (a diferencia de lo que ocurre con sus coetáneos Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, o con otros compositores italianos como Alessandro Stradella) indica lo problemática que ha resultado su figura para los historiadores de la música. Su ingente producción (más de un millar de

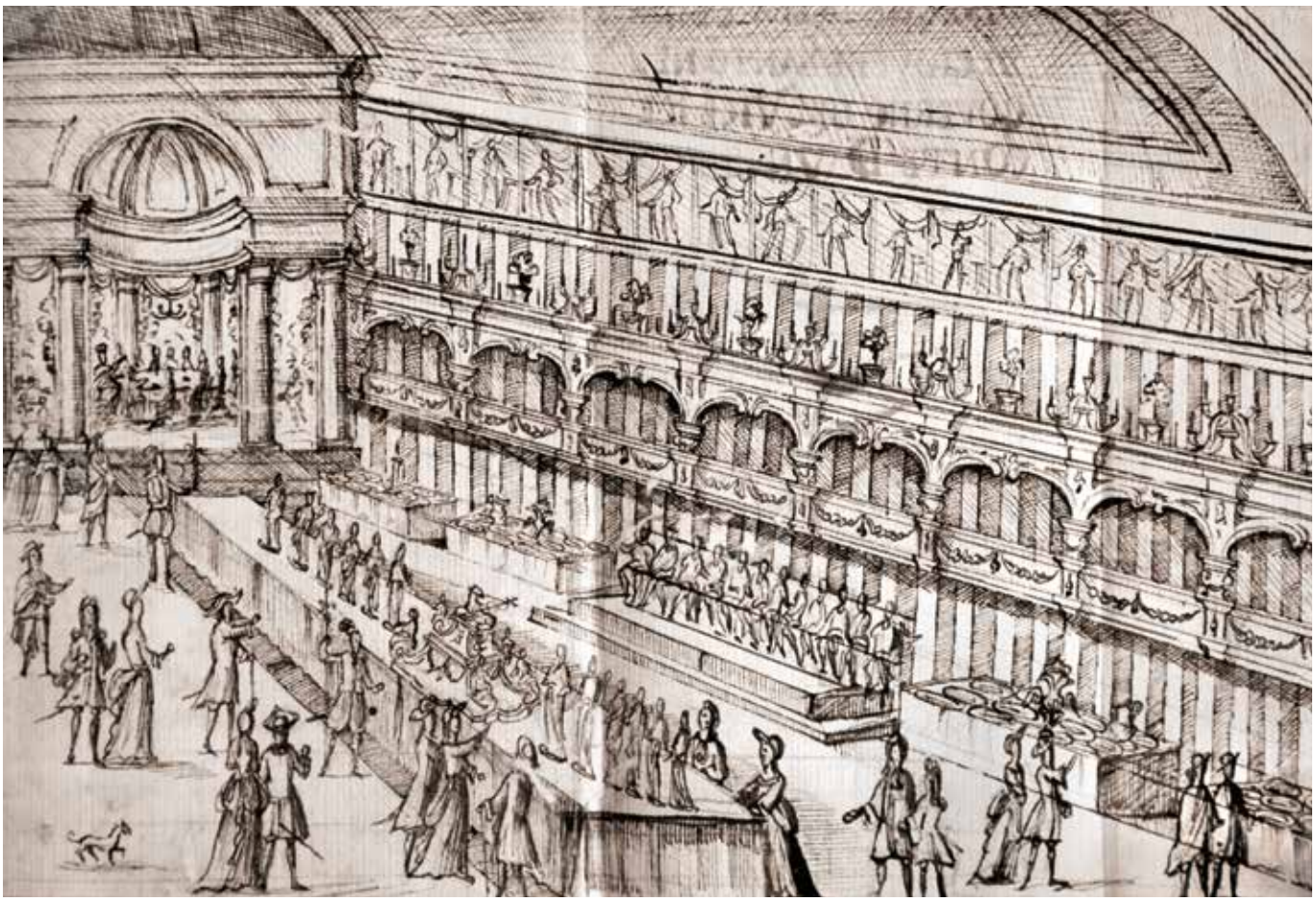
Atribuido a Francesco Solimena, Alessandro Scarlatti, *Madrid, Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba.*

cantatas y más de un centenar de óperas) y la dispersión de las fuentes son solo dos factores que explican este problema, relacionado también con el cambio de gusto musical que se experimentó en su época. Ya en su momento, su obra fue calificada como excesivamente erudita y austera, anticuada respecto a las creaciones de una joven generación (Vinci, Hasse, Pergolesi) que con la ópera bufa napolitana instauró los cimientos del estilo galante. Esa erudición distintiva de su estilo le condujo al fracaso en los teatros de Venecia, donde su *Mitridate Eupatore* fue duramente atacada pero, sin embargo, hizo que su música resultara especialmente adecuada para los gustos refinados de algunos de sus protectores, como la reina Cristina de Suecia, el cardenal Pietro Ottoboni, la princesa de los Ursinos o los últimos virreyes españoles de Nápoles.

Scarlatti conoció al marqués del Carpio en Roma, donde habitaba cerca de la embajada de España. Si bien el primer contacto napolitano del compositor fue Domenico Marzio Carafa, duque de Maddaloni, para quien representó *Gli equivoci nel sembiante* en su palacio en 1681, fue el marqués del Carpio quien le invitó a instalarse en la ciudad en 1684, nombrándole maestro de la Real Cappella Esto significaba otorgar a un compositor de formación romana la precedencia sobre el candidato local, Francesco Provenzale. Scarlatti fue una pieza clave en la política cultural introducida por Carpio y mantenida por sus sucesores, que imitaba la moda francesa en aspectos como la vestimenta o la gastronomía, y que contribuyó a vincular aún más a la aristocracia urbana con la corte, en su afán por distinguirse de la nobleza feudal caracterizada por los usos españoles del pasado. Además, el nombramiento de Scarlatti como maestro de capilla, junto con otros músicos formados en la tradición teatral, convirtió a la institución en un órgano de política operística, asegurando el control directo del virrey sobre el teatro público. En este sentido, Scarlatti se encargó de adaptar los dramas importados de Venecia que cada temporada se representaban, primero en Palazzo y luego en el teatro público de San Bartolomeo, una manifestación de la voluntad virreinal de hallar el equilibrio entre la aristocracia y el *ceto civile*. Los esfuerzos del virrey Santisteban por evitar las largas temporadas del compositor en Roma daban a entender claramente la importancia que otorgaba a su quehacer en Nápoles. El interés de los virreyes por su música no decayó ni siquiera tras el regreso de estos a la Península ibérica: Santisteban llevó consigo el retrato más conocido del compositor todavía conservado hoy en España, mientras que Medinaceli pidió copias desde Madrid de varias de sus óperas. En 1702, tras la destitución de Medinaceli, Scarlatti renunció voluntariamente a su puesto en la Real Capilla, confiando en acomodarse en Roma. Volvería a Nápoles en 1709 de la mano del cardenal Grimani, permaneciendo como maestro de dicha institución hasta su muerte.

J.M.D.

Bibliografía: Bianconi 1979; Pagano 2001; Domínguez 2009; Stein 2009; Della Libera y Domínguez 2012; Domínguez 2013.



Anónimo, Cena del Jueves Santo en la Sala dei Vicerè, *en G.C. Sammarco*, Giornale e Sommario dal giorno che entrarono in Capua l'arme imperiale... *(1707-1708), Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», manoscritti e rari.*

Este dibujo del manuscrito de Sammarco muestra a los doce pobres sentados en un banco a la espera del inicio de la ceremonia presidida por el virrey. En la esquina izquierda de la escena aparece reproducido el palco de este salón teatro, decorado para la ocasión con una representación de la última cena. A lo largo de la pared se distinguen los palcos, que se utilizaban para las obras teatrales, una fila de candeleros alternados con jarras y, en la parte superior, la serie de retratos de los virreyes.

La Sala dei Viceré

A' *ritratti* che pendono nella *Regia Sala* del *vostro Palagio*, potrete di leggieri farne il confronto de' volti, e ravvisatili tutti per d'essi, lasciare a gli altrui sopracigli l'ammirare il *vostro* Dominio (de la dedicatoria al virrey conde de Santisteban en Parrino 1692-1694, I, sin paginar).

La llamada Sala dei Viceré era un amplio espacio que se encontraba al lado de la Cappella Palatina (y que comunicaba con ella) y que se corresponde con la actual sala d'Ercole (sala XXII del museo del Palazzo Reale). Se trataba del área más grande de toda la residencia y no estaba prevista en el proyecto de Fontana, donde en su lugar aparecía una de las tres escaleras que deberían facilitar el paso entre una zona y otra del palacio. La existencia de esta sala aparece ya documentada desde los años de gobierno del conde de Monterrey, cuando fue utilizada para la representación de comedias. Este espacio fue, sin embargo, finalizado por el almirante de Castilla, responsable de la decoración de la capilla adyacente, tal y como se lee en un aviso del Archivo de

Estado de Módena. Este aviso habla también de la realización de nuevos trabajos en noviembre de 1649. Cuando en otoño de 1650 el conde de Oñate introduce el melodrama veneciano en Nápoles, tras llamar a la compañía ambulante de los Febi Armonici, en el palacio se estaba aún ultimando un salón adecuado para la actividad teatral.

Este nuevo espacio para el teatro se corresponde con la llamada sala de Guevara, nombre con el que aparece en los documentos de pago de las obras de decoración encargadas por el conde de Oñate (Nappi 2010, pp. 103-104). Esta sala se comunicaba con el parque a través de una escalera secreta y tomaba su nombre del virrey, Íñigo Vélez de Guevara.

La nueva sala fue utilizada en julio de 1652 para la representación de la *Finta Pazza* y de otros espectáculos, con motivo del paso por Nápoles del duque de Montalto, Luigi Gugliemo di Moncada, que durante su virreinato en Cerdeña (1644-1649) había encargado una primera serie de retratos de sus predecesores para el palacio real de Cagliari.

El acontecimiento elegido para mostrar la «nueva sala destinada por Su Excelencia a los festejos reales de palacio » (Fuidoro 1932, p. 188, original en italiano) fue la celebración de la recuperación de Barcelona y la reconquista de Cataluña tras la Guerra dels Segadors (1640-1652), y tuvo lugar a finales de 1652. Según los *Giornali* de Fuidoro, tras la cabalgata que culminaba los actos solemnes celebrados en la iglesia mayor del Carmen, tuvo lugar un baile de damas y caballeros en la sala (Fuidoro 1932, p. 164). En torno a esta se encontraban los palcos desde los que disfrutaban del baile y de las representaciones «tutti li ministri de Principi stativi invitati da Sua Eccellenza» (cit. en Manfrè y Mauro 2011, p. 119).

Tras los festejos por la conquista de Barcelona, en la nueva sala se habría dado comienzo a la colocación de los «retratos que Su Excelencia ha resuelto que ha de pintar en esta sala el famoso Pintor Caballero Massimo de los 43 virreyes que han estado hasta ahora en este reino» (cit. en Bianconi y Walker 1975, p. 382).

En el grupo de gobernadores retratados aparecían los lugartenientes y virreyes, a partir de la entrada triunfal en Nápoles de Gonzalo de Córdoba, en 1503. El conde de Oñate aparecía retratado dos veces. De uno de los dos cuadros hay una descripción en la *Guida* de Carlo Celano, que constituye una de las fuentes más interesantes para el estudio de esta serie napolitana:

> Sala llamada de los virreyes por el Conde de Oñate, el cual colocó en ella los retratos de todos los señores virreyes que han gobernado el reino desde el Rey Católico hasta ahora; y la mayor parte son del pincel de nuestro Caballero Massimo y de otros honorables caballeros; en el retrato del conde se ven pintados a los pies un lobo y un cordero que comen juntos, para mostrar que tras haber acallado los rumores populares, introdujo en el reino con su justicia una gran quietud (Celano 1692, v, pp. 140-141, original en italiano).

Celano describe solamente el retrato de Oñate, ya sea porque era el promotor de la sala o bien porque el suyo es el único retrato en el que figuran dos animales simbólicos que lo diferenciaban del resto; de ello dan testimonio las reproducciones en papel de estos cuadros incluidas en el *Teatro eroico e politico* de Domenico Antonio Parrino. En la introducción del primero de los tres volúmenes dedicado a los gobiernos de los diversos virreyes españoles que residieron en Nápoles entre 1502 y 1683, Parrino declara haber ilustrado la obra con «i ritratti de' medesimi Viceré, presi da quelli, ch'adornano degnamente una delle sale, ò siano galerie del palagio reale» (Parrino 1692-1694, I, sin paginar). Para la reproducción en papel los grabadores utilizaron marcos ovalados para los retratos de los virreyes, dejando en la parte superior los elementos que caracterizaban al representado y cortándoles probablemente piernas y pies, presentes en la descripción de Celano que acabamos de citar.

Un nuevo testimonio de que los retratos de los virreyes eran de cuerpo entero –siguiendo el modelo de la serie de los gobernadores que ya existía en el palacio real-ducal de Milán, que Oñate habría podido conocer gracias a los viajes a Lombardía de su padre, durante el desarrollo de sus misiones diplomáticas– lo ofrece un pequeño boceto a pluma incluido en la crónica manuscrita de Carlo Antonio Sanmarco de los años 1707-1708. El dibujo representa la función del lavatorio de pies que tenía lugar en el palacio la noche del Jueves Santo. Muestra en la parte superior de la sala la serie de retratos, representados de cuerpo entero junto a un bufete con

una cortina a sus espaldas. Este esquema responde al modelo de retrato de aparato, establecido en la corte española a partir de mediados del siglo XVI y reflejado en la serie milanesa que mandó realizar el gobernador Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla y duque de Frías (1594-1600).

Su ubicación por debajo del techo y dentro del marco dorado de estucos (los compartimentos «estucados con suma diligencia y estudio» de los que hablaba Fuidoro [1932, p. 164]) recuerda a la organización de la galería de retratos del palacio del Pardo, referencia estilística principal para este tipo de tipología estudiada.

Este espacio fue utilizado posteriormente para las principales fiestas reales de la corte de los virreyes austriacos, manteniendo por lo tanto la función festiva que Oñate le asignó. La importancia propagandística de este salón queda confirmada por la profunda reforma que sufrió con la llegada de Carlos de Borbón, que sustituiría el retrato del emperador de Paolo de Matteis, que presidía la sala, por el del joven Carlos a caballo tras la victoria de Gaeta (obra de Solimena), y que suprimiría los retratos de los gobernadores de la casa de Austria. Esta reforma de la sala de los virreyes en clave borbónica estaba destinada a adecuar el espacio para convertirlo en la residencia de un soberano.

Los retratos serán nuevamente recordados en la *Breve descrizione di Napoli* publicada en 1792 por Giuseppe Maria Galanti. En la reedición de esta guía de 1829 no se da noticia de la desaparición de los retratos durante el decenio francés, cuando el salón fue transformado en un museo real de escultura, donde se depositaron las reproducciones de las estatuas más célebres de la colección Farnese, como la monumental de Hércules, que dio nombre al nuevo espacio expositivo. La guía del abad Domenico Romanelli de 1815 es, sin embargo, la primera en documentar esta transformación. La eliminación de los retratos, fruto de la modernización de los ambientes del palacio según el nuevo estilo imperial y de la ferviente actividad expositiva promovida por Carolina Bonaparte y Gioacchino Murat, demuestra además la pérdida de sensibilidad hacia el valor simbólico y estético de esta antigua colección de pinturas.

I.M.

Bibliografía: Rubino 1673; Celano 1692; Romanelli 1815; Dalbono 1871; Fuidoro 1932; Bianconi y Walker 1975; Álvarez-Ossorio Alvariño 2001; Anselmi 2002-2003; Manfrè y Mauro 2011.

Escenario 6.
El regreso de los virreyes a España

Nova et accurata Tabula Hispaniae Praecipuis Urbib[us] Vestitu, Insignib[us] et Antiquitatibus exornata *(1623)*.

Madrid, Biblioteca Nacional de España.

La conclusión del mandato virreinal y el consecuente regreso a los oficios cortesanos determinó, para muchos gobernantes españoles, el traslado del patrimonio artístico personal adquirido en Nápoles. Un patrimonio formado por pinturas, esculturas, tapices, objetos suntuarios y hasta de antigüedades.

Como se ha explicado en los escenarios anteriores dedicados a la estancia napolitana, los virreyes emplearon buena parte de sus energías a la promoción y adquisición de obras de arte en la ciudad partenopea y, en algunos casos, hasta en Roma. Tal y como relatan las crónicas de la época, muchos de ellos regresaron de su misión napolitana con las naves cargadas de obras de arte. Encargos directos, donaciones, compras e intercambios diplomáticos fueron las vías más frecuentes que utilizaron para aumentar sus colecciones.

En este escenario nuestra atención se ha centrado, pues, en el papel que los virreyes de Nápoles desempeñaron en la circulación de obras de arte italiano y en el destino final que estas tuvieron en diversos lugares de la Península ibérica.

En muchos casos, las obras más valiosas fueron enviadas directamente a la corte real en forma de donación. Para cualquier noble destinado en Nápoles como virrey era motivo de orgullo el hecho de que las mejores piezas conseguidas en Italia acabasen luciendo en las residencias reales, o que llegaran a ser, como ocurrió en algunos casos, objeto de regalos diplomáticos por parte del soberano a príncipes extranjeros.

El resto de las obras adquiridas por los nobles españoles durante la experiencia napolitana fue distribuido no solo por los palacios familiares, sino también, y de modo muy destacado, por iglesias y conventos, algunos de ellos fundados por los propios nobles mientras eran virreyes. La presencia de estas obras de arte religioso contribuyó sin duda a modelar la mirada y el gusto de sus contemporáneos. El arte religioso del Siglo de Oro español se forjó en gran medida gracias al patrimonio artístico italiano trasladado por virreyes devotos a conventos dispersos por la Península ibérica.

Entre las primeras fundaciones religiosas nobiliarias del siglo XVII se encuentra el convento de monjas clarisas de Monforte de Lemos, en Galicia, que destaca por la cantidad de obras de arte de procedencia napolitana que envió su fundador, Fernando Ruiz de Castro, VII conde de Lemos. El convento monfortino fue destinatario de la más importante colección de relicarios no vinculada a la familia real.

Los vínculos familiares de los Lemos con el duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, determinaron que tallas y relicarios napolitanos llegaran también a otras fundaciones religiosas de la península vinculadas al patronazgo del valido de Felipe III. Tal fue el caso del convento de los franciscanos descalzos de San Diego, en Valladolid, y el del dominico de San Blas, en Lerma, que recibieron obras como el grupo escultórico de los Ángeles Custodios, atribuidos al escultor napolitano Aniello Stellato, posiblemente gracias a la mediación del VII conde de Lemos.

En muchos casos, este patrocinio respondía no solo a la voluntad de ayudar a una determinada orden religiosa cercana a la familia del virrey, sino también a la necesidad de disponer de un panteón para la sepultura del fundador y de los miembros de su linaje, como es el caso del conde de Monterrey. El ejemplo más destacado al respecto se halla en Salamanca y está relacionado con el mecenazgo del conde de Monterrey. Mientras era virrey, encargó a los principales artistas residentes en Nápoles (entre otros, Ribera, Lanfranco, Fanzago y Finelli) la construcción de su impresionante sepulcro en la iglesia del convento de las monjas salamantinas.

De modo similar, en las ciudades de León y Osuna se reformaron, a lo largo del siglo XVII, aquellas iglesias protegidas, respectivamente, por el duque de Medina de las Torres y por el duque de Osuna. En ambos casos, la estancia napolitana fue la ocasión propicia para enviar objetos litúrgicos, cuadros, pequeñas esculturas y relicarios para la decoración de los mausoleos familiares que se hallaban en el convento leonés de Santo Domingo y en la colegiata de Osuna.

En este escenario se ha dedicado una atención especial al mecenazgo religioso de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón, hijos del duque de Cardona y Segorbe. El primero fundó en 1650 el convento de las monjas capuchinas de Toledo, además de comisionar a varios pintores (entre ellos, Luca Giordano) la decoración del camarín de la Virgen en la catedral toledana. En cuanto al segundo, su patronazgo estuvo vinculado al Reial Monestir de Santa Maria de Poblet, pues a él se debe su remodelación, tras el traslado del cuerpo del monarca Alfonso el Magnánimo, enterrado en Nápoles, al panteón real que alberga en el cenobio cisterciense.

Otro caso singular de fundación piadosa fue el del convento de carmelitas descalzas en Peñaranda de Bracamonte, construido por el virrey Gaspar de Bracamonte y Guzmán. Inspirado en el santuario italiano de Loreto, el convento refleja los gustos artísticos del fundador, muy orientados hacia el arte napolitano, como se puede observar en los retablos de la iglesia y de la conocida como capilla de las reliquias.

En esta enumeración de conventos españoles, cuya relación con los virreyes propició la recepción de obras de arte italiano, merece ser mencionado también el monasterio del Milagro de Cocentaina, que atesora el legado del conde de Santisteban. La pieza más importante de esta donación es sin duda la serie de lienzos que el conde encargó al pintor Paolo de Matteis cuando era virrey, y que todavía se pueden apreciar en las paredes de la iglesia del convento.

Por supuesto, las colecciones de los virreyes españoles contribuyeron también a exaltar la figura de sus propietarios. Algunos de ellos recrearon en sus palacios galerías al estilo italiano y espacios dedicados a la ostentación de las mejores piezas adquiridas en Nápoles. En primer lugar, cabe mencionar el palacio-fortaleza de Benavente, del conde Juan Alfonso Pimentel de Herrera. El estudio de los inventarios de sus bienes nos permite hacernos una idea del impresionante patrimonio pictórico (en gran parte procedente de Nápoles) que albergaba, así como de la magnífica colección de antigüedades (rescatadas durante las excavaciones promovidas por el conde cuando era virrey) instalada en el jardín del palacio.

Menos conocido, aunque no menos significativo en este escenario, es el último palacio aquí mencionado, ubicado en la localidad de Valverde de Miranda. Casa solariega de los condes de Castrillo, atesoraba parte de la colección de pintura del virrey García de Haro y Avellaneda.

Finalmente, en tierras andaluzas se encuentra quizá el mejor ejemplo de residencia aristocrática barroca que aún se conserva en España. Se trata del palacio sevillano de los duques de Medinaceli, también conocido como Casa de Pilatos, donde se fueron acumulando las herencias artísticas de muchos linajes españoles, inclusive las colecciones de pintura del III duque de Alcalá y del IX conde de Santisteban, ambos virreyes de Nápoles. A ello se debe la llegada, por ejemplo, de obras maestras como *La mujer barbuda* del pintor José de Ribera.

I.M., M.V., J.-L.P.

Los regalos de los virreyes a San Lorenzo de El Escorial

Construido a partir de 1563 por Felipe II para acoger el panteón de la nueva dinastía de los Habsburgo españoles, el monasterio de padres jerónimos de San Lorenzo del Escorial esconde una pe-

Rafael, Visitación «Branconio», *Madrid, Museo Nacional del Prado.*

queña residencia real en el interior de una majestuosa casa religiosa.

Las habitaciones de la casa real se encuentran en el mismo monasterio, con vista al altar de la iglesia. Desde finales del siglo XVI, el mismo rey fundador fue enviando un número importante de piezas artísticas a El Escorial, la mayoría destinadas a su biblioteca y a su relicario.

A comienzos del siglo XVII, el edificio estaba terminado pero quedaba aún por acabar el lugar que había motivado su construcción: el panteón real. Fue levantado durante el reinado de Felipe IV, con un proyecto de Giovan Battista Crescenzi ejecutado por Gómez de Mora.

Tanto Giovan Battista como su hermano Francesco Crescenzi, miembros de una importante familia romana, se relacionaron con algunos virreyes de Nápoles y con los intelectuales del reino. Francesco, por ejemplo, siguió con atención la realización del catafalco de María Luisa de Borbón en Nápoles en 1644.

En los últimos años del reinado de Felipe IV, después de que el rey hubiese realizado la reforma del Alcázar y la construcción y decoración del palacio del Buen Retiro, se puso en marcha un programa de decoración pictórica de los ambientes públicos del monasterio: las sacristías, el aula de moral, el capítulo prioral, el capítulo vicarial...

La decoración de estos ambientes se realizó entre 1656 y 1667 con los cuadros de la propia colección real, mezclando nuevos marcos con otros ya existentes en el monasterio desde los tiempos de Felipe II (Bassegoda 2002, p. 38). La elección de las pinturas y su disposición fue coordinada en una primera fase por Velázquez, al cual se atribuye una interesante *Memoria* que cita veinticuatro pinturas escogidas para el Escorial. Es significativo destacar que, como mínimo, catorce de estos cuadros habían llegado a las colecciones reales gracias a los virreyes de Nápoles.

Solo entre las pinturas «expuestas» en la sacristía en 1657 se encontraban un *San Sebastián* de Tiziano del conde de Benavente, la *Asunción de la Virgen* de Carracci (que según la *Memoria* había sido traída por el conde de Monterrey) y el *Noli me tangere* de Correggio, con otras dos impresionantes piezas de la colección Ludovisi, compradas por el virrey duque de Medina de las Torres durante su gobierno (*Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juanito*, de Tiziano, y *Virgen y el Niño entre San Antonio y San Roque*, de Giorgione o de Tiziano).

Una importante adquisición virreinal, la *Visitación Branconio* de Rafael, conseguida por el virrey conde de Castrillo en la ciudad de L'Aquila, fue enviada a España en 1657, ya con destino a El Escorial.

En el marco de las nuevas adquisiciones para la decoración de los espacios de El Escorial, hay que incluir también la compra de diecisiete cuadros de la colección del noble genovés Gio-

van Francesco Serra, marqués de Cassano. La compra se realizó en Nápoles en 1664, en los días previos al regreso del virrey conde de Peñaranda a España.

Los cuarenta cuadros de la colección Serra puestos a la venta figuran en un inventario publicado por Campori. De este listado (del cual se conserva una copia también entre los papeles del valido Luis de Haro), la corte tuvo que indicar al virrey cuáles tenía que comprar.

Resulta fácil imaginar que las pinturas fueron compradas con un destino en mente: la decoración de las salas de El Escorial, pues algunos de los cuadros se enviaron al monasterio nada más llegar a España, como se desprende de la edición de 1667 de la *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, del padre Francisco de los Santos. Entre estas pinturas figuran *San Gerolamo* de Campi, *Santa Rosalía* de Van Dyck, *Entrega de las llaves a San Pedro* de Catena, *Flagelación* de Crespi. El único cuadro de la antigua colección Serra que se encuentra aún en el monasterio es *Ester y Asuero* de Tintoretto.

I.M.

Los frescos de la bóveda de la escalera

Según los testimonios de Palomino, la llamada de Luca Giordano a España estuvo motivada por los deseos del monarca de concluir la decoración del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El real monasterio se concebía, todavía en tiempos de Carlos II, como el principal edificio representativo de la casa de Austria, por lo que no nos debe extrañar que lo considerara una de sus prioridades y que encargara a Giordano la decoración de la bóveda de la escalera a su llegada en 1692.

Inspirándose en *Gloria* de Tiziano, Giordano representó a Carlos II asomado a una balconada, mostrando a su esposa, Mariana de Neoburgo, y a la reina madre, Mariana de Austria, una escena de gloria en la que Carlos V y Felipe II son recibidos por la Santísima Trinidad. Además, los dos primeros Habsburgo van acompañados de diversos reyes santos. Este fresco se ha interpretado como una alabanza a la monarquía y a la casa de Austria. La representación en el friso de cuatro momentos históricos relacionados con la construcción del monasterio, tres de ellos dedicados a la batalla de San Quintín y el último al levantamiento del edificio, enfatizan esa idea de continuidad.

Una vez concluida la decoración de la escalera, Luca continuó con las bóvedas laterales de la basílica, en las que representó asuntos relacionados con la Inmaculada Concepción, la Eucaristía, David y Salomón. Todo dentro de un complejo programa en el que se presentaba la continuidad y legitimidad de la casa de Austria y su condición como defensora de la Iglesia.

L.F.

Bibliografía: Andrés 1965; Carr 1987; Vannugli 1989a; Ferrari y Scavizzi 1992; Bassegoda i Hugas 2002; Hermoso Cuesta 2008.

Luca Giordano en el Real Sitio de Aranjuez

Ubicado en la confluencia de los ríos Tajo y Jarama, y dotado de una espectacular isla artificial, el real sitio de Aranjuez fue utilizado ya por los Reyes Católicos. Fue considerado también por los soberanos de la casa de Austria un lugar privilegiado donde disfrutar de la naturaleza. El Jardín de la Isla, con sus fuentes y juegos de aguas, constituye, junto con las decoraciones de algunas salas, la única herencia de la etapa habsbúrgica de la residencia, anterior a las ampliaciones y reformas dispuestas por Felipe V y Carlos III.

Luca Giordano, tras la decoración de las bóvedas de la escalera y de la basílica de El Escorial, y en la misma línea de exaltación y de construcción de una imagen impactante de la monarquía, decoró, entre 1694 y 1696, el despacho de su majestad en el real sitio de Aranjuez.

El «cuarto del despacho» y la «cámara del Rey nuestro señor» se encontraban en la crujía meridional del real sitio. Eran contiguos a los extremos del salón y al jardín del rey en tiempos

Luca Giordano, Alegoría de Carlos II como Jano bifronte
(1695-1696), Aranjuez, Palacio Real, despacho del rey.

de Felipe II (reformado luego por Felipe IV). Esas habitaciones fueron objeto de dos remodelaciones decorativas realizadas durante el siglo XVII. Felipe IV hizo decorar sus bóvedas con estucos a Giovanni Battista Morelli. Carlos II encargó más tarde a Luca Giordano la decoración al fresco de las medallas de las bóvedas y una serie de cuadros al óleo, concebidos a medida, para cubrir las paredes. Se trataba de «varios cuadros de historia, y de los Elementos, y estaciones del año» (según Palomino). En realidad, eran nueve lienzos en los que se narraba el mito clásico de Orfeo, desde la muerte de su esposa Eurídice, hasta su propio fin a mano de las bacantes.

La elección del asunto tiene que ver con la imagen literaria del real sitio, paradigma de la naturaleza, y con la fortuna que tuvo en España el citado mito. Los poetas españoles consideraban a Orfeo hijo de Apolo y a ambos civilizadores de los hombres. Estas cualidades encajaban perfectamente en el despacho del monarca que aparece representado en los frescos.

Este grupo de pinturas hay que entenderlo en relación con una decoración de estucos anterior que corresponde al reinado de Felipe IV. En ella Morelli representó las Virtudes –*Esperanza*, *Caridad*, *Justicia* y *Prudencia*– y diversas figuras mitológicas: *Hércules*, *Mercurio*, *Neptuno*, así

como la personificación de la *Prudencia*, en alusión a la Monarquía Hispánica. El conjunto se completaba con la representación al fresco de la efigie del monarca, Carlos II, esta vez identificado con la figura bifronte de Jano o de la Prudencia. La personificación de esta virtud, aparece descrita en la *Iconologia* de Cesare Ripa (fuente repetidamente empleada por el artista) de la siguiente manera: «los dos rostros significan que la Prudencia consiste en una cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y dirige cuanto se debe hacer, naciendo tanto de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras» (Ripa 1593, II, pp. 235-237). Tal vez, se encuentre ahí una alusión velada a la necesidad de dar continuidad a la dinastía de los Austrias, en un momento muy delicado para la sucesión de Carlos II. Precisamente en 1696 este firmaría testamento a favor de José Fernando de Baviera.

En torno al monarca, Luca Giordano representó las personificaciones de la *Generosidad*, la *Clemencia*, la *Humanidad* y la *Severidad*, que aparecen acompañadas por las citadas figuras en estuco de Morelli. Todo el conjunto hacía referencia a las virtudes asociadas al buen gobernante y cuadraba perfectamente con el espacio destinado a despacho del rey.

L.F.

Bibliografía: Sánchez Rivero 1927; Ferrari y Scavizzi 1992; Sancho 2002; Jordán de Urríes 2004; Hermoso Cuesta 2008.

El convento de Monforte de Lemos

Antes de emprender viaje a Nápoles, los VII condes de Lemos ya habían pensado en fundar un convento de monjas franciscanas descalzas o clarisas. A su regreso a Monforte de Lemos (Lugo) en 1618, continuaron sus intentos. En febrero de 1622 otorgaron escritura de fundación del convento y, unos meses más tarde, llegaron las primeras monjas procedentes de Lerma, instalándose en unas casas provisionales cerca del palacio condal. La repentina muerte del conde paralizó momentáneamente el comienzo del nuevo edificio. La primera piedra se puso unos días después de haber profesado como clarisa la VII condesa viuda en agosto de 1634. Doce años más tarde, se

Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte.

trasladaron las monjas al nuevo convento por hallarse este en condiciones de ser habitado, aunque faltaba mucho para su finalización.

Durante todo el siglo XVII, el convento fue objeto de continuas remodelaciones. El arquitecto Antonio Rodríguez Maseda dispuso de una sala relicario, situada en el brazo derecho del crucero, próxima a la media naranja, para colocar en ella las reliquias conseguidas en Italia y en España. En muchos monasterios (como el de Peñaranda de Bracamonte) existía una estancia semejante; en otros se colocaban las reliquias en retablos o en capillas. Esta obra forma parte de un conjunto de bustos de santos y santas encargado por los VII condes a los escultores Giovan Battista Ortega y Pietro Quadrado en 1613. Deberían realizar seis piezas cada mes, percibiendo por cada una diez ducados. En este importe no estaba incluido el dorado y plateado. Está contabilizado el pago de treinta y seis ejemplares. La mayoría de las obras siguieron los modelos clásicos que podemos contemplar, hoy día, en museos italianos, tanto en lo referente a las facciones de las caras como en los peinados. Las reliquias se albergaban en el basamento o en oquedades circulares en el pecho. En algunas ocasiones aparecía el nombre del santo o la santa y portaban el símbolo de su martirio.

Una de las piezas más sobresalientes del convento es una arqueta de manufactura italiana en cristal de roca, plata dorada, bronce y madera (finales de siglo XVI – principios del XVII). Figuraba en la almoneda del VII conde y fue retirada por la condesa para enviarla a Monforte. Fue tasada por Juan Angelo Palavesino en 4.676 ducados. Aparece nuevamente en el inventario de 1647, «una arca de cristal riquísima de mas de vara de largo y media de alto y ancho, labrada con gran primor, de unos óbalos gruesísimos y colunas torneadas del mesmo cristal y guarnecida de vronce dorado, esmaltado de negro. Está apreciada en seis mil ducados [...] y los Juebes Santos se pone el arca en el monumento y se encierra en ella el Santísimo» (Sáez González 2012).

Otra pieza retirada por la condesa de la almoneda del VII conde y enviada a Monforte es el Retablo-relicario de La Soledad (finales de siglo XVI – principios del XVII), en madera, plata, bronce dorado, lapislázuli, jaspe y latón.

Entre las pinturas destaca el *Descendimiento de la cruz,* atribuido a Giovan Bernardino Azzolino (1610-1616). Figuraba en la almoneda del VII conde, pero finalmente no se vendió y se encuentra actualmente en el convento. Giovan Bernardino Azzolino, además de pintor, era también «ceraplasta» y realizó piezas de bulto en cera. En el mismo convento de las Madres Clarisas de Monforte se conservan dos pequeñas obras realizadas en este material: un *Ánima del Limbo* y un *Ánima del Purgatorio*. En los libros diarios de gastos aparecen pagos a Azzolino por figuras de bulto, sin especificar el tipo de piezas, posiblemente estas dos esculturas formaban parte de esa compra. El *Ánima del Limbo* es similar a la del museo Praz de Roma.

Sor Catalina María de la Concepción, hija del IX conde de Lemos y monja en el convento de las Madres Clarisas de Monforte de Lemos, siguió comprando piezas en Nápoles, a través del administrador de la testamentaría. Por ejemplo, el *San Juan Evangelista* atribuido a Nicola Fumo (1690) y un conjunto de pequeñas esculturas en madera del *Nacimiento* (1689), atribuido a Nicola Fumo o Gaetano Patalano.

El actual Museo de Arte Sacro Madres Clarisas se abrió al público en 1977 y fue ampliado con dos nuevas salas veinte años más tarde. En él se alberga parte del importante legado artístico que los VII condes de Lemos dejaron al convento de las Madres Clarisas por ellos fundado, incrementado con donaciones de otros miembros de la casa de Lemos durante todo el siglo XVII. Las obras son, en su mayoría, de procedencia italiana y se puede considerar el mejor museo de arte italiano del siglo XVII que se encuentra en Galicia. Otras muchas piezas que los condes legaron al convento se guardan dentro de la clausura, en espera de terminar la ampliación de las nuevas salas que actualmente se está realizando.

M.S.G.

Bibliografía: Chamoso y Casamar 1980; Hollstein 1995; Laurentiis 1998; Farina 1999; Sáez González 2009; Sáez González 2012.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Martirio de san Andrés *(1607), Cleveland, Cleveland Museum of Art.*

El castillo de Benavente

Durante sus estancias como virrey en Valencia y, sobre todo, en Nápoles, Juan Alfonso Pimentel de Herrera, VIII conde de Benavente, reunió una importante colección de objetos valiosos: pinturas, esculturas, reliquias, joyas, mobiliario decorado con piedras duras, tapices, belenes y armas, algunos de los cuales pasaron a engrandecer sus residencias españolas de Benavente (Zamora) y Valladolid. Su determinación exacta es bastante complicada, a causa de la escasez de inventarios redactados en España con anterioridad a 1611. Sin embargo, mediante otros elencos elaborados en Nápoles en 1607, sabemos que buena parte de las pinturas y las esculturas adquiridas en Italia adornaron la fortaleza benaventana y la residencia de El Jardín anexa a ella. Además, inventarios posteriores permiten determinar el origen italiano de algunos muebles y piezas que se trasladaron al palacio de Valladolid.

En la relación conocida como «cargo de imágenes y cuadros», rubricada por el doctor Cristóbal Martínez y Juan Gómez en 1611, se encuentran 203 pinturas, 8 dípticos, 2 cuadros-relicario, poco más de 25 estampas y láminas iluminadas, un dibujo y diversas esculturas, tanto en bulto como en relieve –iconografía religiosa en su totalidad– y algunos paños bordados y reliquias. En lo que se refiere a las pinturas, solo 96 presentan una temática religiosa. Predominan en estas escenas la vida de Cristo: el *Bautismo*, el *Niño portando las insignias de la Pasión*, el *Encuentro con la adúltera*, la *Última Cena*, la *Oración del Huerto*, la *Flagelación*, el *Ecce Homo*, el *Descendimiento* y el *Santo Entierro*, entre otras, a las que deben sumarse algunos lienzos con imágenes de santos, escenas del Antiguo Testamento (como un *Adán y Eva* y un *Sacrificio de Abraham*) y otros de iconografía mariana. Los cuadros de carácter profano quedan agrupados en tres partidas: 59 retratos de hombres ilustres, 24 lienzos de músicos e igual número de «villanías de Nápoles». Por lo que respecta a sus autorías, el documento apenas si permite identificar una atribución a Andrea Salerno.

En el inventario coetáneo «pinturas grandes de la fortaleza», elaborado por los mismos autores, constan 268 obras entre pinturas –en lienzo y en tabla–, pergaminos e imágenes bordadas en tafetán. Pero tampoco en esa relación se indica el lugar que las piezas ocupaban dentro de la fortaleza. Por el contrario, en oposición al «cargo de imágenes y cuadros», el inventario al que ahora nos referimos muestra una abrumadora mayoría de obras de carácter religioso, que sobrepasan los dos centenares. De ellas, apenas media docena pueden atribuirse a autores italianos, eso sí, de la categoría de Bassano, Barocci, Tintoretto y Caravaggio. De este último autor, el VIII conde de Benavente había poseído en Nápoles la *Virgen del Rosario* –ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena–, lienzo en el que don Juan Alfonso aparece como comitente, y también una *Judith y Holofernes* –del que se custodia una copia en la colección Intesa Sanpaolo, del Banco de Nápoles–, pero ninguno de los dos llegaría a tierras españolas. Sí pueden atestiguarse, entre los que adornaron la fortaleza de Benavente, un *San Jenaro* y un *Lavatorio*, mientras que *El martirio de San Andrés* (ahora en el Cleveland Museum of Art) pasaría a los muros del palacio de Valladolid. Cabe la duda de si el *San Sebastián* que se cuenta entre los «originales» se correspondía con el lienzo de Tiziano que se hallara en la sacristía del Monasterio de El Escorial desde mediados del siglo XVII. En los lienzos de temática profana, 54 en total, se cuenta un buen número de retratos, entre miembros del propio linaje, monarcas de dinastías españolas y extranjeras, diversos personajes de la época de Pablo V, una serie de 12 emperadores de Roma, paisajes diversos como *El campo vaccino de Roma* y *El largo de Castelnuovo de Nápoles*, otra serie descrita como «Venecia de los

meses», que procede del entorno de los Bassano, una docena de lienzos de descritos como «las casas de Siena» y varios de batallas, entre los que destaca el conjunto sobre la defensa de Malta (1565), en la que el conde de Benavente y algunos de sus hijos habían tomado parte.

A la riqueza que reunía el camarín de la fortaleza, con 15 tableros de piedras duras, algunos cuadros, más de 300 esculturas de tamaño medio y pequeño, una notoria litoteca (que superaba las 400 figuras ejecutadas en piedras nobles y 250 «ydolos» en bronce), ha de sumarse la frondosidad escultórica de El Jardín. Así en conjunto, la colección condal, importada mayoritariamente de Italia, había alcanzado un considerable nivel de exuberancia para su época.

En El Jardín, una residencia de recreo construida a principios del siglo XVII, se ubicaba la importante colección de esculturas que don Juan Alfonso reunió durante su estancia en Nápoles. Por fortuna, un inventario elaborado por Bernardo Velázquez en 1612 nos ha permitido conocer no solo el número y naturaleza de las piezas, sino también parte de su disposición en los espacios y edificios que componían la villa. Sabemos así que en aquel tiempo existían, al menos, 243 esculturas, 82 de bronce y el resto de mármol, jaspe y alabastro, que en su gran mayoría procedían de las adquisiciones y de las excavaciones promovidas por don Juan Alfonso en Italia, como las que se habían efectuado en la casa de Agripa. Con ellas el conde creó su propio jardín arqueológico, es decir, un espacio proyectado para el deleite y en el que la colección de antigüedades aparece dotada de sentido, ordenada a través de pórticos, arquerías, exedras y otros elementos arquitectónicos.

Hallamos pues, en el VIII conde de Benavente, la figura de un coleccionista cualificado y experimentado que había recibido una importante formación a través de su padre, pero también por medio de sus largas estancias en el extranjero. Estos conocimientos se hicieron evidentes a su regreso a España en 1610, cuando no solo engrandeció la colección recibida de sus ancestros, sino que la organizó y sistematizó conforme a los gustos pictóricos y escultóricos de moda en Italia. Unos usos que poco tenían que ver con la acumulación de las *Wunderkammern* –como la que aún subsistía en la fortaleza– y menos, si cabe, con la despreocupación generalizada que encontramos acerca de la posesión de esculturas en las colecciones españolas de la época.

M.F.H.

Bibliografía: Simal López 2002; Denunzio 2004; Simal López 2005; Simal López y Fernández del Hoyo 2012; Fernández del Hoyo, 2013.

Los relicarios del convento de San Diego de Valladolid

En 1601 los franciscanos descalzos se asentaron en Valladolid por iniciativa de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, patrono de la fundación, que les proporcionó algunas propiedades en las inmediaciones del Palacio Real y financió, a partir de 1603, la construcción del convento de San Diego (Fernández del Hoyo 1998, pp. 471-472). Esta fue encomendada al arquitecto Francisco de Mora, que diseñó también los altares realizados por Juan de Muniátegui. Los pintores Vicente y Bartolomé Carducho se encargaron de los cuadros de altar. El convento reunió también una colección de bustos-relicario llegados de Nápoles por mediación, probablemente, del VII conde de Lemos. Tras la Desamortización de 1861, las obras de arte de la iglesia y el convento, demolido en 1895, fueron trasladadas al Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid (desde 1933 Museo Nacional).

Los dos armarios de madera para custodiar los relicarios, el de la Anunciación y el de los Estigmas de San Francisco, fueron diseñados por el mismo arquitecto Francisco de Mora, tallados en el taller de Juan de Muniátegui y pintados por Vicente Carducho, que en enero de 1606 recibió el último pago por su trabajo.

Algunos de los bustos-relicario custodiados en dichos armarios, como los que representan a san Benito Abad, san Sebastián y Santiago el Mayor, han sido considerados obra de un anónimo escultor de corte. Recientemente se ha destacado su «frialdad academicista», que recordaría a «colecciones similares de relicarios, fabricados en Nápoles a comienzos del siglo XVII y destinados a la exportación hacia las fundaciones nobiliarias hispanas», lo que confirmaría «el inter-

Escultores napolitanos, bustos-relicarios, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

cambio entre las dos penínsulas y la circulación de modelos a través de los cauces del virreinato napolitano» (Arias Martínez en Bolaños Atienza 2009, p. 184).

Este contexto general incluiría otros casos similares bien conocidos, como los de San Ginés en Madrid, los del convento de Vilafranca del Bierzo o los monasterios también madrileños de la Encarnación y las Descalzas Reales. Por ello, se puede aventurar la hipótesis de que los bustos de Valladolid hayan sido realizados en algunos talleres de Nápoles durante la primera década del siglo XVII, como el muy activo de Aniello Stellato (a propósito del cual, véase Leone de Castris 2007).

El encargo de los dos armarios se debe, de hecho, al propio duque, que en 1614 donó al monasterio de San Blas de Lerma dos Ángeles Custodios tallados en madera procedentes de Nápoles, seguramente a través del virrey Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos.

L.C.

Bibliografía: Urrea Fernández 1976; Urrea Fernández 1997; *En olor de santidad* 2004; Estella Marcos 2005; Urueña Paredes 2006; Alonso Moral 2007; Estella Marcos 2008; Banner 2009; Bolaños Atienza 2009; Leone de Castris 2012.

Los ángeles dorados del monasterio de San Blas de Lerma

La comunidad de las monjas dominicas de San Blas de Tovar, cuya sede originaria se remontaba a mediados del siglo XIV, fue trasladada a Lerma por voluntad de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, que asumió también el patronato del convento de nueva edificación, proyectado por el arquitecto Francisco de Mora entre 1613 y 1617 (Casillas García 2008). A pesar de la dispersión de su patrimonio artístico durante los dos siglos anteriores, la iglesia y el convento custodian todavía una importante cantidad de tapices, pinturas y esculturas, algunas de las cuales testimonian estrechos vínculos con artistas napolitanos, gracias a la mediación durante aquellos años del VII conde de Lemos.

Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, estaba emparentado por partida doble con el duque de Lerma: si por un lado era hijo de su hermana, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, por otro era esposo de su hija, doña Catalina de la Cerda y Sandoval. Ambas mujeres desempeñaron un importante papel en el monasterio de las clarisas de Monforte de Lemos, destino de una gran cantidad de obras de arte enviadas desde Nápoles a lo largo del Seiscientos.

Atribuido a Aniello Stellato, Ángel custodio, *Lerma, convento de San Blas.*

Dos ángeles custodios de madera dorada y policromada fueron donados en 1614, junto con otras obras, al convento de San Blas por el duque de Lerma. En un inventario redactado en 1617, ambas esculturas son registradas como provenientes de Nápoles. Es muy probable que las relaciones del conde de Lemos con el entorno artístico napolitano favorecieran, aunque fuera indirectamente, el envío de piezas producidas en la ciudad partenopea, como fue el caso del busto-relicario del convento de San Diego de Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de San Gregorio.

Los ángeles, atribuidos durante un tiempo al escultor Francesco Mollica, han sido recientemente asignados a Aniello Stellato, que quizá fue también el autor de algunos bustos de Valladolid.

L.C.

Bibliografía: Urrea Fernández 1984; Staffiero 2002; Estella Marcos 2003; Urrea Fernández 2002; Alonso Moral 2007; Leone de Castris 2007; Casillas García 2008; Leone de Castris 2013.

La colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna

El conjunto fue edificado en 1531 por iniciativa de Juan Téllez-Girón, IV conde de Ureña y padre del I duque de Osuna (Sevilla). No se conoce el arquitecto que diseñó el edificio y la contigua iglesia. Ejemplo destacado del Renacimiento español, alberga el panteón de los duques de Osuna, consagrado en 1555, y parte de un proyecto más amplio llevado a cabo por la familia en su propio condado (de la misma época, de hecho, es la fundación del colegio mayor y de la universidad). La colegiata estuvo en actividad hasta 1853.

Entre las pinturas que decoraban la Insigne Iglesia Colegial, destacaban cinco lienzos realizados en Nápoles entre 1617 y 1619 por José de Ribera. El más importante es, sin duda, el retablo con el *Calvario*. Obra maestra de la producción temprana del pintor de Játiva, expresa un fuerte vínculo con la tradición pictórica boloñesa y, sobre todo, con Guido Reni, modelo imprescindible en su formación. Fue colocada en 1760 en el altar mayor de la iglesia, junto con los otros cuatro del mismo autor: *San Sebastián*, *San Jerónimo en el desierto*, *Martirio de San Bartolomé* y *San Pedro penitente*. Según las fuentes, los lienzos con los santos fueron realizados por orden del virrey Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna, uno de los primeros mecenas en Nápoles de Ribera, pero llegaron a Osuna solo después de su muerte, en 1624, pues fue la viuda del duque, Catalina Enríquez, quien impulsó una importante donación a la colegiata, entre 1626 y 1627.

En cuanto al *Calvario*, según Finaldi fue la misma doña Catalina quien encargó el cuadro a Ribera unos años antes, expresamente para donarlo a Osuna. Así aparece descrito en un documento que se conserva en el archivo de la colegiata: «un quadro de un santo Crusifixo que està

en lo mas alto de el altar que exede a toda pintura, y en quanto a estimasion de precio era ynposible que con toda la rrenta del cavildo y fabrica se pudiese pagar».

Los lienzos de Ribera (actualmente en el Museo de Arte Sacro, ubicado en la antigua sacristía de la iglesia) no fueron los únicos que envió la duquesa de Osuna. La documentación de la colegiata hace referencia a unos diez cuadros de procedencia napolitana, que, junto con un estandarte damascado hecho por la misma virreina, llegaron al panteón familiar. Entre los lienzos que aún se conservan, al menos dos se pueden atribuir a autores activos en Nápoles: *Aparición de la Madonna con el Niño y San Jenaro* de Fabrizio Santafede, y la *Inmaculada* de Giuseppe Cesari.

M.V.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1978; Rodríguez-Buzón Calle 1982; Finaldi 1991; Finaldi 2003; Bouza 2012; Finaldi 2011; Portús 2011.

La Casa de Pilatos de Sevilla y el III duque de Alcalá

Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá, fue virrey de Nápoles entre agosto de 1629 y abril de 1631, siguiendo la estela de su abuelo materno, Pedro Girón y de la Cueva, I duque de Osuna (virrey entre 1582 y 1586). Ya el hermano de su abuelo, el I duque de Alcalá de los Gazules, había gobernado el reino napolitano en las primeras décadas del reinado de Felipe II, siendo un virrey ejemplar de «eterna memoria, el más óptimo, justo y santo de cuantos han gobernado», según el maestro de ceremonias Miguel Díez de Aux, además de un gran amante de las artes y un «curiosissimo della scultura», como señaló el cronista Domenico Antonio Parrino en su *Teatro eroico e politico*. Su sobrino nieto, que había nacido en Sevilla cuarenta y seis años antes de tomar tierra en la ciudad partenopea, heredó de su antecesor su fervor mecenístico, e imprimió en sus colecciones una huella napolitana que hoy perdura en el palacio ducal de los Medinaceli en Sevilla, más conocido por su nombre popular: Casa de Pilatos.

La edificación de este palacio sevillano, la segunda residencia doméstica más grande de la ciudad después del Real Alcázar, comenzó a finales del siglo xv por los adelantados mayores de Andalucía y señores de Tarifa, Pedro Enríquez y Catalina de Ribera. Durante el siglo xvi, el palacio, en manos de los duques de Alcalá, creció hasta alcanzar gran parte del aspecto que hoy puede admirarse, con aportaciones de numerosos artistas italianos, fruto de la intensa relación entre sus nuevos inquilinos y las posesiones españolas en Italia. Una notable colección de escultura clásica llegó a la Casa de Pilatos entre 1568 y 1571 de la mano de Pedro Afán (Perafán) de Ribera, I duque de Alcalá. En aquellos años, el arquitecto Benvenuto Tortello adaptaba la casa para la llegada de esta notable colección escultórica, donde destacaban piezas como la *Pallas Pacifera* romana (s. ii d.C.) o una *Faustina Minor* caracterizada

Anónimo, Pallas Pacifera *(s. ii d.C.), Sevilla, Casa de Pilatos, patio central.*

como Ceres (175 d.C.), situadas ambas en el magnífico patio renacentista del palacio. Giuliano Menichini había actuado como agente del duque para la adquisición de la colección, «ansí en la ciudad de Roma como en las ciudades de Capua y en Basary, en Nápoles y otras partes», recogiendo todas las esculturas en el palacio real napolitano, donde «las aderecé, pulí y ordené», según el propio testimonio del escultor.

Años más tarde, el III duque de Alcalá instaló en la Casa de Pilatos una importante colección pictórica con una singular impronta napolitana, tras finalizar su virreinato en la ciudad partenopea. Durante su estancia en Nápoles encargó a José de Ribera *La mujer barbuda* (1631), ejemplo de pintura tenebrista y grotesca, cuyo original se conserva hoy en el Hospital Tavera de Toledo, mientras que una copia se guarda en la planta baja del palacio sevillano. El duque, que llegó a Sevilla en el verano de 1631, esperando el perdón real tras las graves denuncias lanzadas contra su gestión al frente del virreinato, viajaba con diversas pinturas de Ribera, de las que la actual casa ducal de Medinaceli solo conserva el mencionado retrato de Magdalena Ventura y su marido, *La mujer barbuda*.

Uno de los artistas que por aquel entonces ya había trabajado en la decoración de la Casa de Pilatos era Francisco Pacheco (1564-1644), suegro de Velázquez, autor del ciclo de la *Apoteosis de Hércules* (1604) del techo del camarín grande, en la planta noble. Según escribió Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649), merecía la pena pintar como «hace Jusepe de Ribera, pues sus figuras y cabezas entre todas las grandes pinturas que tiene el Duque de Alcalá parecen vivas y lo demás, pintado, aunque sea junto a Guido Boloñés [Guido Reni]; y mi yerno [Velázquez], que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural» (Pacheco 1649, p. 273).

La colección del duque de Alcalá ocupaba nuevos espacios: en 1603 Fernando Afán de Ribera había comenzado una importante remodelación de su palacio sevillano, convirtiendo uno de sus principales salones, el mencionado camarín grande, en una verdadera *Kunstkammer*, en la que Pacheco conoció, entre otras maravillas, la pintura italiana traída por su mecenas.

La Casa de Pilatos contiene otras muestras de pintura del entorno napolitano posteriores a la actividad coleccionista del III duque de Alcalá. En el siglo XVIII la Casa de Santisteban del Puerto –que tuvo a Francisco de Benavides de virrey de Nápoles– y parte de su patrimonio pasaron a formar parte de las propiedades de los sucesores de los Alcalá, ya duques de Medinaceli. Dentro de su colección de pintura, y aún conservada en la Casa de Pilatos, destaca la vista urbana que Domenico Gargiulo, más conocido por el sobrenombre de Micco Spadaro, pintó de la Piazza del Carmine de Nápoles (*La plaza del mercado de Nápoles*, hacia 1654), escenario donde fue violentamente reprimida la revuelta de Masaniello en 1648. Dentro de la misma colección encontramos la obra del siciliano Angelo Maria Costa, que, siguiendo la trayectoria de Micco Spadaro, pintó, entre otras, una destacada vista del palacio real de Nápoles, de la que aún se conserva una copia en la planta noble de la Casa de Pilatos.

D.S.

Bibliografía: Pacheco 1649; Parrino 1692-1694; Brown y Kagan 1987; Trunk 2001; Quirante Rives 2014.

El convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca

En 1633, apenas dos años después de hacerse cargo del virreinato de Nápoles, Manuel de Fonseca y Zúñiga y su esposa Leonor María de Guzmán, VI condes de Monterrey, pensaron en construir un gran altar para una capilla de la iglesia de Santa Úrsula de Salamanca, muy cercana al palacio de la familia en esta ciudad. Este proyecto fue descartado al año siguiente y se planeó otro de mucho mayor envergadura: la edificación de nueva planta de una iglesia que sirviera de panteón familiar y un convento adyacente. El convento debía alojar a una comunidad de monjas agustinas recoletas, encargadas de rezar por el alma de los condes y su familia. Los condes pusieron el edificio bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de María, pues gracias a la ac-

Altar mayor, Salamanca, iglesia del convento de la Inmaculada Concepción.

tuación emprendida por don Manuel en 1622 durante su embajada ante Gregorio XV, este concedió el decreto *Sanctissimus*, el logro inmaculista más importante antes de la declaración del dogma en 1854.

El lugar elegido para levantar el edificio fue el solar situado frente al palacio de Monterrey. Los condes se hicieron cargo no solo de su construcción y decoración, sino también de dotar y mantener a las religiosas que en él vivirían. La primera piedra se colocó el 1 marzo de 1636.

Si bien el convento tuvo un marcado carácter castellano, en la iglesia, lugar abierto al público y donde se construirían los sepulcros de los condes, se optó por un estilo plenamente napolitano. En ella trabajaron los mejores artífices de la Nápoles del momento. Bartolomeo Picchiatti, desde 1627 *ingegnere maggiore del Regno* y por tanto el más cotizado en la ciudad, fue quien proyectó la iglesia. El ingeniero militar Curzio Zacarella dirigió *in situ* las obras en Salamanca, a partir del proyecto inicial de Picchiatti. Por su parte, Cosimo Fanzago realizó el diseño de los nichos sepulcrales de los condes, los dos altares laterales y todos los mármoles del altar mayor, incluidas las cinco figuras que lo rematan (la Virgen y María Magdalena, san Juan Bautista, Santiago y un crucificado). Fanzago diseñó también los cuatro escudos con las armas de los condes, localizados en el pie del retablo, y los escudos de armas del conde y la condesa, situados a ambos lados del crucificado. Realizó así mismo el marco de mármol de la pintura de Dios Padre que remata el retablo, el púlpito colocado en el ala derecha de la iglesia, justo antes del crucero y situado sobre una magnífica águila de mármol negro, y el impresionante escudo de armas de los condes, ubicado bajo el púlpito. Fanzago es también el autor del soberbio tabernáculo de piedras semipreciosas y las figuritas de bronce que lo decoran y, ya en el exterior de la iglesia, de la portada principal. Por su parte, Giuliano Finelli esculpió las estatuas orantes del conde y la condesa situadas a ambos lados del retablo.

Tras la muerte de Zacarella, varios maestros españoles como Juan García de Aro y Bartolomé Zumbigo trabajaron en la construcción de la iglesia manteniendo la unidad del proyecto. Gracias a ello, la iglesia conserva aún un claro estilo napolitano. En 1657 la cúpula de la iglesia se vino abajo y esta fue edificada de nuevo por fray Lorenzo de San Nicolás, quien realizó también el segundo cuerpo de la fachada de la iglesia. La construcción de la iglesia finalizó en 1685, aunque hasta 1747 se realizaron diferentes trabajos de mejora en los que participó activamente el arquitecto Joaquín de Churriguera. La planta de la iglesia tiene forma de cruz latina y nave única, con una capilla a cada lado, crucero, presbiterio rectangular y, a los pies de la misma, un gran pórtico rectangular.

En cuanto al convento, siguió un desarrollo constructivo muy similar al de la iglesia. Los planos iniciales del convento se deben, según Madruga Real, al arquitecto Curzio Zacarella, aunque en 1641 Juan Gómez de Mora proyectó la parte central del convento. Este último ya había trabajado pocos años antes para los Monterrey, realizando la gran galería del palacio de los con-

des en Madrid que daba al Prado Viejo de San Jerónimo. La planta del convento es sencilla, en forma de U, marcada por dos crujías laterales unidas por el cuerpo principal. El único elemento napolitano del edificio es la portada principal. Ya en el siglo XVIII Joaquín de Churriguera participó en los últimos trabajos realizados en el convento: las alas norte y oriental.

En la construcción del edificio se empleó la piedra típica de la zona, la piedra de Villamayor. Los mármoles de la iglesia fueron traídos de Nápoles en 1638 hasta el puerto de Cartagena, desde donde viajaron por tierra en carretas hasta Salamanca.

En cuanto a la decoración pictórica de la iglesia, en el altar mayor, el lienzo de *Dios Padre* es probablemente obra de Giovanni Lanfranco, mientras que el cuadro principal, la *Inmaculada Concepción*, y la *Piedad* son de Ribera.

Es factible la atribución a Massimo Stanzione del *San Joaquín y Santa Ana*. El *San José con el niño* ha sido recientemente atribuido a Alessandro Turchi por Gabriele Finaldi. Se desconoce la autoría del *San Juan Bautista*, aunque parece cercana a Guido Reni.

En cuanto a los altares laterales, a la izquierda se encuentran los magníficos lienzos con *San Jenaro* y *San Agustín*, realizados por Ribera, y una *Adoración de los Reyes*, mientras que a la derecha se pueden apreciar el *San Nicolás* de Lanfranco, una *Adoración de los pastores* y una *Comunión de la Virgen* de escuela napolitana.

En la nave se halla una soberbia *Anunciación* realizada por Lanfranco, una magnífica *Virgen del Rosario* de Massimo Stanzione y una *Crucifixión* de Francesco Bassano. Así mismo, son de gran interés los relicarios conservados en la iglesia, muchos de ellos realizados en Nápoles.

En definitiva, la iglesia y el convento de la Inmaculada Concepción de Salamanca constituyen en la actualidad uno de los conjuntos más interesantes del Barroco napolitano conservados en España. Sin embargo, los condes de Monterrey no llegaron a ver terminada la iglesia, pues los altares no fueron montados hasta 1686 por Bartolomé y Miguel Zumbigo, como ha demostrado Madruga Real. La sepultura de los condes no se encuentra bajo el presbiterio, como en un principio se concibió, sino en la sala capitular del convento, debido a los problemas de humedades e inundaciones que tuvieron lugar durante la construcción. En la actualidad el convento sigue acogiendo a una comunidad de agustinas recoletas y la iglesia permanece abierta al culto.

A.R.A.

Bibliografía: Madruga Real 1983; Marías 1997-1998; Finaldi 2007; Rivas Albaladejo 2010.

Las esculturas napolitanas de las Agustinas de Salamanca

Uno de los aspectos menos estudiados en relación con la dotación artística de la fundación salmantina es el conjunto de bienes conservados en el interior de la clausura. En un reciente estudio, Margarita Estella ha reclamado la atención sobre el relicario, donde se custodian algunas esculturas que debieron ser adquiridas en Nápoles por el virrey Manuel de Fonseca y Zúñiga. Es el caso de un magnífico busto relicario dedicado a San Valentín, y un pequeño grupo consagrado a la Santa Parentela.

Pero el fallecimiento del IV conde de Monterrey no supuso el fin del legado de obras de arte procedentes de Nápoles a las agustinas recoletas de Salamanca. Sus sucesores, aprovechando los contactos con la ciudad partenopea, dieron continuidad a su importante labor de protección y patrocinio artístico del convento. En 1657, Juan Domingo de Haro y Guzmán (1639-1716) asumió el título de VII conde de Monterrey por su matrimonio con la sobrina de don Manuel, doña Inés de Zúñiga, heredando así mismo el compromiso con la fundación salmantina. Educado en un ambiente fuertemente ligado al coleccionismo artístico, Juan Domingo era el segundo de los hijos del valido de Felipe IV, Luis Méndez de Haro, sobrino nieto del virrey García de Avellaneda y Haro, y hermano menor de Gaspar de Haro y Guzmán (o Gaspar Méndez de Haro), VII marqués del Carpio. La gran importancia de este último como coleccionista ha eclipsado en parte el destacado papel desempeñado por el VII conde de Monterrey en relación con el mecenazgo ar-

Atribuido a Aniello Perrone, Santa Catalina de Alejandría, *Valladolid, Museo Nacional de Escultura.*

Localizada en el mercado de arte madrileño en 2010, cuando había perdido cualquier referencia a su original emplazamiento, fue adquirida por el Ministerio de Cultura y adscrita al Museo Nacional de Escultura, donde ha pasado a formar parte de su colección permanente. Es una obra de enorme singularidad, tanto por su alto nivel de calidad, como por pertenecer a un periodo clave en la escultura napolitana en madera, el último tercio del siglo XVII, que alumbró a una de las mejores generaciones de escultores que tuvo nunca la ciudad. La obra evidencia la influencia de la escultura romana de raíz berniniana, introducida en Nápoles gracias al tránsito constante de artistas entre ambas ciudades. De ese modo, su fuerte impulso ascensional y la disposición dinámica del manto recuerdan soluciones empleadas por Ercole Ferrata en su *Santa Inés en la hoguera*, comenzada en 1660 para la iglesia de ese mismo nombre en la Ciudad Eterna. Podría tratarse de una obra fundamental de Aniello Perrone, lo que vendría a confirmar la supuesta relación de mecenazgo por parte de Monterrey que anunciaba De Dominici, pero la falta de un corpus suficiente de obras seguras del maestro impide por el momento asegurarlo.

tístico. No en vano, el tratadista y pintor Antonio Palomino, contemporáneo del conde, lo consideraba un «gran aficionado y protector de estas artes».

Obligados por el testamento de la condesa Leonor a gastar de su herencia todo lo necesario para terminar la obra de la iglesia de las agustinas, los nuevos condes de Monterrey tuvieron que hacer frente a la reconstrucción de su cúpula, que se había derrumbado a finales de 1657. Para ayudar a sufragar los costes de la obra los condes destinaron una renta anual de 44.000 reales. Por otro lado, los condes no olvidaron su compromiso con el convento, e incluso cuando Juan Domingo desempeñó el cargo de gobernador de los Países Bajos (1670-1674), se interesaron por algunas obras de arte que adquirieron para después donarlas a su fundación. Aunque no se conoce referencia documental directa que demuestre la estancia de Juan Domingo en la ciudad de Nápoles, podemos considerarla bastante probable. Bernardo De Dominici nos transmitió una reveladora noticia, a propósito de la biografía del escultor Aniello Perrone y sus contactos con España. Según De Dominici, este artista habría sido «richiesto di portarsi en quella regione in occasione del ritorno alla Corte del Conte di Monterrey» (De Dominici 1742-1745, pp. 389-390).

Evidentemente, este «Conte» no podía ser otro que Juan Domingo, pues el VI conde de Monterrey había concluido su virreinato en 1637, cuando los dos hermanos Perrone tenían tan solo cuatro años. Además nos consta que en 1684, Juan Domingo tuvo intención de realizar ese viaje a fin de acompañar a la marquesa del Carpio en la visita a su marido don Gaspar, que entonces ocupaba el cargo de virrey de Nápoles.

Las relaciones entre ambos hermanos fueron siempre cordiales, compartiendo el interés por los asuntos artísticos, tal y como prueba el hecho de que en 1686 el marqués del Carpio le enviara al VII conde de Monterrey varias cajas con objetos de arte desde Nápoles, y que incluso a la muerte del virrey, el Monterrey se hiciera con parte de su colección.

Es probable que en una de esas cajas enviadas por Carpio llegaran dos importantes esculturas en madera policromada representando a santa Catalina de Alejandría y san Miguel Arcángel, que, según García Boiza, Juan Domingo regaló al convento y que se conservaron allí al menos hasta la Guerra Civil española. Su reciente vinculación con el arte de Aniello Perrone por parte de la crítica ha permitido dar crédito a la cita de De Dominici. El conde de Monterrey fue un hombre profundamente religioso –de hecho se ordenó sacerdote al enviudar–, y atesoró con fines devocionales un importante número de esculturas en el oratorio de su palacio en el paseo del Prado madrileño. En su testamento estipuló que las piezas se depositaran en varios conventos bajo su protección. Aunque en las dotaciones al convento de agustinas de Salamanca no se mencionan dichas esculturas –probablemente porque ya habrían llegado con anterioridad–, sí daba orden de entregar, en memoria de su mujer, otra obra napolitana: un cuadro de Luca Giordano representando a santa Inés cuyo paradero se desconoce.

R.A.M.

Bibliografía: García Boiza 1945; Madruga Real 1983; González Palacios 1984b; Conisbee, Levkoff y Rand 1991; Petrucci 2005; Alonso Moral 2011; Estella Marcos 2015; Coiro (en prensa).

El convento de Santo Domingo de León

Fundado en 1261, el convento de Santo Domingo fue uno de los más antiguos de León. Desde el siglo xv gozaba de la protección de los señores (luego marqueses) de Toral, pertenecientes a una rama secundaria de la dinastía de Guzmán. Durante el siglo xvi, el convento y la iglesia fueron objeto de diversas obras de reforma impulsadas por la familia, y en particular por Juan Quiñones (1506-1576), hijo de Ramiro Núñez de Guzmán, conocido por haber sido comunero durante la Re-

Sepulcro del obispo Juan Quiñones de Guzmán (c. 1572), León, Museo de San Marcos.

vuelta de Comunidades en Castilla. Tras haber estudiado en la Universidad de Salamanca, Juan ascendió al obispado en 1559 y participó activamente en diversas sesiones del Concilio de Trento.

Para reforzar la imagen de su linaje en el territorio leonés, Juan Quiñones asumió las reformas tanto en el palacio renacentista heredado de su padre (en la actualidad, sede de la Diputación Provincial de León) como en el convento de Santo Domingo. En 1571 encargó al arquitecto Juan Ribero de Rada la construcción de cuatro capillas en el presbiterio de la iglesia del convento, con la finalidad de convertirlas en el panteón de la casa de Guzmán. Además, encargó al escultor Jerónimo de Nogueras su monumento fúnebre, colocado originariamente en el crucero izquierdo. La tumba, que representa el obispo en posición de oración, es un espléndido ejemplo de escultura renacentista castellana. Al otro lado del crucero, en la capilla dedicada a Nuestra Señora del Rosario, se encontraba el monumento fúnebre de su hermano Martín (1500-1576) –diplomático de Fernando I de Habsburgo– y de su esposa Ana de Guzmán.

En el siglo XVII el convento era todavía el lugar elegido para la sepultura de los Guzmanes de León, y recibió importante donaciones. Uno de los más generosos en este sentido fue el duque de Medina de las Torres. A pesar de que en su juventud se había trasladado a Madrid, el duque siguió manteniendo una estrecha relación con los dominicos leoneses, especialmente con el padre superior, José de Robles. Según relatan las fuentes, durante su estancia como virrey envió desde Nápoles unas reliquias de santos y diversos objetos litúrgicos, entre ellos treinta y seis candelabros, diferentes colgaduras y casullas, un escritorio y un Niño Jesús, todos destinados a la decoración y a su uso durante las celebraciones que tenían lugar en el convento.

Finalmente, poco antes de su muerte, en diciembre de 1668, declaró en su testamento su voluntad sobre el lugar de sepultura: respetando la tradición de su familia, decidió ser enterrado en León, en el panteón de los Guzmanes en Santo Domingo.

Ocupado por las tropas francesas a comienzos del siglo XIX, el complejo dominico sufrió varios robos e incendios que dañaron tanto el convento como la contigua iglesia. A pesar de los sucesivos cambios de propiedad del área donde se encontraba, el edificio religioso continuó su actividad, al menos hasta el 1926, cuando las autoridades municipales ordenaron la expropiación y demolición de una parte del barrio, incluyendo también el convento, debido a la construcción de una nueva calle (la actual Gran Vía de San Marcos). Así, el importante patrimonio artístico de Santo Domingo fue irremediablemente perdido, a excepción de la tumba antes mencionada de Juan Quiñones y de una luneta que representa la Deposición de Cristo, la única pieza preservada del monumento de su hermano Martín de Guzmán. Ambos se conservan hoy en día en la sacristía del cercano convento de San Marcos, sede del Museo de León.

M.V.

Bibliografía: Risco 1792, ed. 1978; Barrio Loza 1979; Ponga Mayo 2009; Denunzio 2010a; Viceconte 2013.

Los bienes del conde de Castrillo en Valverde de Miranda

El palacio de los condes de Castrillo en Valverde de Miranda (Burgos) fue uno de los lugares vinculados al mecenazgo del virrey García de Haro y Avellaneda, II conde de Castrillo. Junto con el convento de la Encarnación en la misma localidad, el palacio fue el destino final de una parte de su colección de arte, que durante la estancia napolitana se había enriquecido con importantes adquisiciones.

Lamentablemente, la escasez de documentación no permite conocer en detalle cuáles fueron las pinturas y obras de arte que llegaron directamente desde Nápoles. Según el «Inbentario de las Halaxas que hay en la Guardarropa del Conde de Castrillo mi señor», redactado a comienzos de 1657, el virrey poseía en esta fecha 183 pinturas, con obras maestras de Tiziano, Tintoretto, Giulio Romano, Caravaggio, Guido Reni, Nicolas Poussin, y Luca Giordano, entre otros. Las más importantes fueron donadas por el conde al rey Felipe IV, pues se han podido localizar en las colecciones reales actualmente conservadas en el Museo del Prado.

En cuanto a las pinturas enviadas a Valverde de Miranda, destaca el *San Agustín en éxtasis*, del pintor napolitano Agostino Beltrano, ahora en colección particular. Firmado y fechado en 1656, constituye una de las últimas obras de su producción, cercana estilísticamente a lienzos como *Virgen con el Niño que aparece a San Cayetano*, de la iglesia de los Santi Apostoli en Nápoles.

Tal y como ha propuesto Bartolomé, el *San Agustín* debió ser colocado en un primer momento en la capilla del palacio del conde, para luego ser trasladado al convento de la Encarnación (vinculado al patronazgo de la familia), donde está documentado a partir de 1670.

M.V.

Bibliografía: Fernández Duro 1899; Pérez Sánchez 1985; Bartolomé 1994.

El convento de las Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte

El convento de Carmelitas Descalzas que Gaspar de Bracamonte y Guzmán, VII conde de Peñaranda (Salamanca), se comprometió a construir tras su regreso de Münster en 1649, se empezó a edificar en 1661, cuando el conde se encontraba en Nápoles como virrey. La dedicación de la casa religiosa a la Virgen de Loreto se hizo en memoria del santuario italiano donde él había dado las gracias a la Virgen después de curarse de una enfermedad que le había afectado durante el viaje de Viena a Nápoles. El vínculo del nuevo convento con el santuario de Loreto se confirmará también al dedicarle a la misma virgen la capilla de las reliquias, cuyas medidas fueron las mismas que la de la Santa Casa de Loreto a petición del conde.

La capilla de la Virgen de Loreto (o de las reliquias) de Peñaranda fue lo primero que se construyó del convento. El proyecto se encargó en Nápoles al monje cartujo Bonaventura Presti. Probablemente se trataba de un proyecto parecido al que don Gaspar encargó para la capilla de la iglesia teatina de Santa María de Loreto en Toledo, realizada y decorada gracias a su intervención.

Es verdaderamente sorprendente la precisión con la que el conde describe en las cartas enviadas desde Nápoles la futura decoración del presbiterio y de la capilla de Loreto. Resulta muy probable que el virrey pensara en alguna iglesia partenopea cuando dice: «en la capilla mayor no ha de haber màs retablo que la custodia [...] y encima la imagen de N. S. de Loreto [...] el altar mayor de la capilla ha de estar desviado de la pared, de manera que se pueda servir por detràs sin que en él haya màs la custodia» (Santa Teresa 1942, p. 586). El resultado no parece muy distinto del presbiterio de Santa Teresa a Chiaia en Nápoles (cuya decoración fue financiada directamente por el conde), donde encima del sagrario estaba la estatua en mármol de santa Teresa. Para llevar a cabo este modelo no podían faltar obras partenopeas, a las que se alude en el mismo documento: el sagrario («que irà de acà») lo llevaría él, así como la imagen de la virgen («que tengo en mi oratorio»). Además nos informa que confiaba en «llevar también una estatua del mármol de la gloriosa Santa» (*ibidem*), evidentemente esculpida por Fanzago. Este artista ya había realizado la de mármol en el altar de Santa Teresa y la de estuco en la fachada de San Giuseppe en Pontecorvo (otra casa carmelita financiada por el conde). La estatua, que nunca llegó al convento, tenía que haberse colocado «en el altar de la derecha», tal vez justo donde hoy hay una capilla de santa Teresa. Lamentablemente, la mayoría de estos dictámenes no fueron llevados a cabo.

El resto de la iglesia y del convento de Peñaranda, edificados cuando don Gaspar ya estaba en España, se intentó hacer totalmente en consonancia con los dictados de la orden carmelitana, cuyo arquitecto oficial, Juan de San José, recibió el encargo de diseñar el proyecto y supervisar su realización. Las monjas (alojadas hasta entonces en el palacio de la familia de Bracamonte, en la plaza de Peñaranda) pudieron hacer su entrada en el convento el 19 de octubre de 1669.

Como se anunciaba ya en las cartas napolitanas de don Gaspar, fueron muchos los cuadros, tallas y decoraciones sagradas enviadas al convento que formaban parte de los *colli* napolitanos del conde. En un elenco del siglo xviii (*Ropa que se ha enviado a Peñaranda para el convento de religiosas descalzas de Nuestra Señora del Carmen desde el 13 de septiembre hasta el 2 de octubre de 1669*) se hace referencia a «cinco pinturas grandes del Jordán: la Encarnación, la Oración en el huerto, un Ecce

Alessandro Algardi, Cristo con la cruz a cuestas y Piedad, *Toledo, convento de la Purísima Concepción.*

El conjunto es una de las joyas del convento. En el relieve en bronce de la Piedad reluce la belleza del rostro de la Virgen y del cuerpo de Cristo, que en su postura evoca la *Piedad* de Michelangelo, como ha destacado Nicolau. La figura del Cristo caído con la cruz a cuestas del remate, en cambio, presenta una tipología que tuvo mucho éxito en la producción escultórica barroca andaluza. En el convento se encuentra otra obra importante atribuida a Algardi: una *Flagelación* con figuras en bronce encima de una peana de ébano y lapislázuli.

Homo, la Cruz a cuestas y el Descendimiento» (Casaseca Casaseca 1984, p. 247). Estas pinturas corresponden a las obras de Giordano y Vaccaro que se encuentran aún *in situ*, tres de las cuales protagonizan los retablos (la *Anunciación*, la *Piedad* y *Cristo ayudado por Cirineo*), mientras que dos *Ecce Homo* se encuentran en las paredes del crucero, junto con una *Oración en el huerto*, firmada por Vaccaro. En la pared izquierda de la nave y en el claustro se encuentran otras dos piezas de Giordano no citadas por el inventario: un *Éxtasis de Santa Teresa* y una *Virgen con las ánimas del Purgatorio*.

Hay que recordar que el conde se relacionó con estos dos pintores para la decoración de la iglesia de Santa Maria del Pianto y para las demás iglesias napolitanas que recibieron su ayuda. Otro gran lienzo, una *Santa Rosa de Lima*, es copia de uno de los estandartes realizados por Lazzaro Baldi para el aparato decorativo de la basílica de San Pedro del Vaticano, con ocasión de la beatificación de la santa en 1668.

Más pinturas y tallas de origen italiano (unos santos carmelitas y Niños Jesús en madera, una *Deposición* del taller de Bassano, una copia de una *Asunción* de Reni, una *Visitación* y un *Alma encadenada*) se exponen en el interior de la clausura, en el coro bajo y en la capilla de la Virgen de Loreto. Esta capilla se encuentra repleta de interesantes relicarios, sobre los que destaca la urna de san Faustino (enviada desde Roma en 1675 por el cardenal Portocarrero).

Muchas obras del convento de Peñaranda fueron saqueadas entre 1808 y 1813, durante la ocupación napoleónica. Entre estas había como mínimo un cuadro de Giordano y unas piezas de orfebrería sagrada: «el valioso trono de plata (que servía para las exposiciones), la custodia, tres cálices y un incensario con su lanzadera de plata» (Casaseca Casaseca 1984, p. 270). Otras obras se dispersaron durante la Guerra Civil (1936-1939) y algunas piezas fueron donadas por las monjas carmelitas a la largo de los años a otros conventos o autoridades eclesiásticas.

I.M.

Bibliografía: Santa Teresa 1942; Gómez Moreno 1967; Wethey 1967; Casaseca Casaseca 1984; Montaner López 1987; Hernández Méndez 2002; Mauro 2007-2008.

El convento de la Purísima Concepción de Toledo

Este convento, fundado por Pascual de Aragón, fue declarado monumento nacional en 1933 y más tarde bien de interés cultural. Desde 2006, ha dejado de acoger a la comunidad de capuchinas de clausura que durante más de trescientos años había vivido en él por deseo de su fundador. Ello ha hecho temer a los especialistas que se disperse la valiosa colección de arte italiano que alberga en su interior.

En 1646 Pascual de Aragón pasó a residir en Toledo, donde entabló una gran amistad con las monjas capuchinas que acababan de fundar su casa en la Calle del Pozo Amargo. Como recuerda su biógrafo Estenaga Echevarría, Pascual de Aragón «encomendaba todos sus negocios a las oraciones de estas religiosas» (Estenaga Echevarría 1929-1930). Llegó a escribir a las monjas: «yo soy todo hechura de vuestras mercedes», o «no tengo otra cosa en esta vida que esta Santa Casa» (*ibidem*). Con los beneficios eclesiásticos que dejó vacantes su hermano Antonio (cardenal) al morir en 1650 y que repartió el papa Inocencio X, Pascual pudo iniciar la construcción de un nuevo convento para las capuchinas. Estas entraron en su nueva clausura el 11 de diciembre de 1655. El cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo, asistió a la ceremonia. Pascual hizo, mediante escritura pública, cesión de las casas a las monjas, y escritura también de patronazgo con dos condiciones: que el título de la nueva iglesia que se construyera fuera el de la Purísima Concepción y que la comunidad le cediera unos palmos de tierra dentro de la clausura para su sepultura.

Cuando se marchó a Madrid en 1651, Pascual de Aragón encargó a su mayordomo mayor el cuidado de las monjas capuchinas y empezó desde entonces una extensa correspondencia con ellas que no se interrumpió hasta su muerte. Desde muy pronto, Pascual les enviaba constantes dádivas, objetos, esculturas, imágenes o medallas, práctica que continuó desde Italia. A través de su agente en Roma, el licenciado Coloma, Pascual pidió permiso para la construcción de un nuevo convento para las capuchinas de Toledo. Este agente permitió a Pascual estar informado de los acontecimientos de la corte romana mucho antes de trasladarse a Italia, y cuando este regresó a España, Coloma seguiría enviándole obras a Toledo. Las cartas de Pascual a partir de entonces muestran su creciente preocupación por llevar a cabo la construcción de la nueva casa de las capuchinas y poder terminar la obra de su panteón: «que [Dios] me dé vida hasta que les tenga acavada la casa, que aseguro a Vuestra Merced no es creible el gozo que recibe mi corazón, quando considero el convento que he de labrar» (Estenaga Echevarría 1929-1930).

En una de sus últimas visitas a las capuchinas antes de trasladarse a Roma, estas le pidieron su retrato vestido de cardenal. Pascual ordenó repintar un cuadro de su madre, la duquesa de Cardona, y encargó otro en el que aparecía retratado junto a una capuchina, en actitud orante, ambos de rodillas a los pies de Cristo. De la boca del cardenal, un letrero rezaba «nihil sum nisi peccator et in me misericordia tua», y de la boca de la capuchina otro decía: «exaudi me deprecantem pro illo»: Pascual se confesaba un pecador acogido a la misericordia de Dios y la monja capuchina rogaba a Cristo por su bienhechor. Por voluntad de Pascual la pintura se colocó en el coro, donde pasaban largas horas las monjas, y sigue aún hoy en el mismo lugar.

Cuando Pascual llegó a Roma en 1660, fue a visitar la iglesia de las capuchinas en esa ciudad, de la que dijo: «es buena pero todo tan pobre como ay, y en ese género no me parece tan buena». Sin embargo, la contemplación de la recién construida capilla de Santo Tomás de Villanueva en la iglesia de Sant'Agostino, por encargo de Camillo Pamphili, le impresionó tanto que un mes después expresó: «me lastimo de ver lo que Dios ha permitido labren otros y yo no consigo de hacer solo ese retiro de mi deseo y desahogo [en referencia al convento de las capuchinas en Toledo]» (Estenaga Echevarría 1929-1930).

La nueva iglesia de las capuchinas de Toledo se terminó de construir en 1671, cuando Pascual ya había vuelto de su viaje a Italia. Las obras se habían encargado al arquitecto y decorador Bartolomé Zumbigo y Salcedo, hijo del arquitecto milanés Bartolomé Somigo. El retablo mayor se concluyó el mismo año, en mármoles y jaspes españoles de distintas procedencias. El tabernáculo es de mármol siciliano, enviado por el cardenal Aragón desde Italia.

En el crucero hay otros dos retablos de mármol, también de Bartolomé Zumbigo, que albergan pinturas de Francisco Rizi: *Santa Teresa de Jesús y Santa Gertrudis* y *Santa María Egipciaca y San Pascual Bailón.* Estas pinturas constituyen las puertas de relicarios, con ricas urnas napolita-

Alessandro Algardi, Flagelación de Cristo*, Toledo, convento de la Purísima Concepción.*

El cristo en la columna y los dos sayones se elevan sobre una peana de ébano y placas de lapislázuli. Esta tipología de *Flagelación* de Algardi tuvo mucho éxito y encontramos obras parecidas a esta en el Museo de Historia de Viena. Guarda también parecido con la *Flagelación Corsini*, perteneciente a una colección privada americana. Forma pareja con esta *Flagelación* otro conjunto escultórico de plata, la *Inmaculada Concepción*, de peor calidad, y según Nicolau más cercano a la producción napolitana del momento que a la tradición romana.

nas de ébano y bronce que contienen reliquias de doce santos traídas por Pascual de Aragón.

En el muro derecho de la iglesia hallamos una pintura que representa la *Aparición del Niño Jesús a la santa carmelita María Magdalena de Pazzis* y está firmado en Roma por Giovanni Peruzzini. En el muro izquierdo de la iglesia, en cambio, se encuentra otra pintura que representa la *Asunción de la Virgen a los cielos*, del milanés Carlo Francesco Nuvolone. Aquí colgaba en un principio otra pintura, que fue llevada a Francia por las tropas napoleónicas. Representaba a santa Rosa de Lima en el momento de recibir al Niño Jesús de manos de la Virgen, firmada por el pintor y grabador romano Jacinto Gimignani. La pintura fue donada a la iglesia por Pedro Antonio de Aragón, quien a su vez la había recibido de fray Antonio González, general de la orden dominica, por su papel en la canonización de la santa limeña. El mismo fraile envió también otro cuadro de la santa a Gaspar de Bracamonte, que se expone actualmente en el convento de Peñaranda. A la izquierda del presbiterio se halla la capilla del Cristo de la Expiración. Contiene un retablo de mármol gris y jaspe rojo, con fondo de mármol negro veteado de oro.

En la clausura del convento hallamos numerosas obras que el cardenal Pascual de Aragón fue enviando desde Italia para decorar la iglesia en festividades importantes. El convento se llenó rápidamente de esculturas genovesas, Niños Jesús napolitanos, alabastros sicilianos, y valiosas piezas de orfebrería, de bronce y de coral, además de recibir una rica colección de enconchados mexicanos, enviada por las capuchinas de Nueva España. En la clausura, además, se custodiaba otra obra de Algardi, *La flagelación.*

También se conserva en la clausura un relicario de san Sebastián trabajado en plata, bronce y coral, posiblemente procedente de un taller de Trapani, y una pareja de bustos de Cristo y María de pequeño tamaño, posiblemente realizados en Roma y que llegaron al convento en el verano de 1677. Otra pieza ligada al culto de la iglesia es el arca del monumento de Jueves Santo.

En cuanto a las pinturas italianas conservadas en la clausura, encontramos en la entrada de la enfermería de las madres un altar decorado con azulejos talaveranos presidido por un tondo con la advocación napolitana de Nuestra Señora de la Pureza. Se trata de una copia que encargó el cardenal de la tan venerada obra de San Paolo Maggiore de Nápoles. También hallamos un lienzo de *Santa María Magdalena en meditación*, realizado con técnica tenebrista, que podría atribuirse a Gian Battista Caracciolo. Otra pintura destacada es la imagen de un *Ecce Homo*, de especial devoción para Pascual de Aragón, por ser la imagen ante la que había expirado su padre, el duque de Segorbe, según nos cuenta su testamento.

D.C.I.

Bibliografía: Estenaga Echevarría 1929-1930; Nicolau Castro 1984; Nicolau Castro 1990; Nicolau Castro 2007a; Nicolau Castro 2007b; Carrió-Invernizzi 2008a; Nicolau Castro 2014.

El camarín de la Virgen y la sacristía de la catedral de Toledo

La principal sede arquiepiscopal de la Monarquía Española, obra maestra del gótico, fue ampliada y decorada a lo largo de la Edad Moderna, gracias a sus cardenales arzobispos (primados de España) y a la protección recibida de la corona. Dos virreyes de Nápoles, Gaspar de Borja y Pascual de Aragón, fueron nombrados sucesivamente arzobispos de Toledo. En particular, Pascual de Aragón recibió la investidura de las manos del obispo de Pozzuoli antes de abandonar Nápoles en abril de 1666. Fundador también de la casa de las capuchinas de Toledo, dejó en el camarín de la Virgen de la catedral una serie de diecinueve cobres sobre la vida de la Virgen, encargados a autores italianos en los años en que fue embajador español ante la Santa Sede.

La última escena de la serie, una *Apoteosis de la Virgen* pintada por Pietro del Po, representa una glorificación de la Virgen, acompañada de la familia real y del mismo cardenal Pascual de Aragón.

Del Po colocó a los personajes sobre un fondo áulico del todo ajeno a la tradición del retrato cortesano español: una serie de columnas que revelan probablemente el destino para el que se pintó el cuadro, es decir, su original ubicación en los muros del palacio de la embajada española en Roma. Tuvo por lo tanto un público en el medio diplomático español en Roma de 1662 a 1664.

En una primera lectura, la obra celebra la proclamación, en diciembre de 1661, de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de Alejandro VII, por la que tanto había luchado la embajada inmaculista española de Luis Crespí de Valldaura, con la ayuda de Pascual de Aragón. Era el documento doctrinalmente más importante antes de la bula *Inefabilis* de Pío IX. Sin embargo, bajo la apariencia de simple exaltación mariana, este cuadro contiene profundos significados políticos.

Entre los destinatarios de esta obra se debieron encontrar los cardenales del partido español en Roma, algunos de los cuales se habían alejado

Pietro del Po, Apoteosis de la Virgen, con Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Carlos y Pascual de Aragón *(c. 1662), Toledo, catedral, camarín de la Virgen.*

Esta obra fue encargada por Pascual de Aragón al palermitano Pietro del Po, durante su estancia en Roma como embajador ante la Santa Sede. Forma parte de una serie de diecinueve cobres sobre la vida de la Virgen que viajaron de Italia a España para terminar en el camarín de la Virgen de la catedral de Toledo en 1666. Constituye la última escena de la serie: la glorificación de la Virgen, acompañada de la familia real (Felipe IV, Mariana de Austria y el príncipe Carlos) y el embajador Pascual de Aragón, y los cuatro continentes representando la grandeza de la monarquía (América y Asia a la derecha; Europa y África, a la izquierda). El rey señala a la Virgen con su dedo índice, identificándola como protectora de la monarquía. Por último, Santiago apóstol y san Miguel Arcángel acompañan a la corte celestial que rodea a la Virgen.

de la corona en los últimos años para aproximarse a las tesis del *squadrone volante*. Este grupo defendía la independencia de los cardenales en la elección del papa y eran contrarios al derecho de veto de los reyes (*la exclusiva*), defendido por España o Francia, cuando un cardenal papable era contrario a los intereses de una monarquía. Esta pintura, por lo tanto, celebraba la figura de Pascual de Aragón, representado junto a su rey, como cardenal protector de la Monarquía Española, y enseñaba que se podía ser cardenal, conservar la fidelidad al papa y servir a la vez a un rey.

Por último, el cuadro tiene otro nivel de lectura. Puede ser considerado una defensa de la soberanía española sobre Portugal, que se había levantado en armas contra Felipe IV, pero que aún no tenía el reconocimiento internacional de la Santa Sede. En efecto, se observa que el escudo que sostiene la alegoría de Asia es el de Felipe IV como rey de Portugal. Y la figura de Asia es la única que señala al rey, indicando que Portugal le pertenece. La *Apoteosis de la Virgen* constituye, por lo tanto, un tardío intento, lanzado desde Roma, de atar Portugal a la Monarquía Hispánica en el plano simbólico.

D.C.I.

Los frescos de la sacristía

Coincidiendo con las visitas de Carlos II a la ciudad de Toledo a finales de 1687 y en 1698, el rey encargó a Luca Giordano la decoración de la sacristía de la catedral. Aunque el viaje del monarca estaba motivado en parte para agradecer los favores recibidos por la imagen de la Virgen del Sagrario, en parte para recuperar su salud, este debe encuadrarse dentro de la estrategia del cardenal Portocarrero, arzobispo de Toledo, para controlar la voluntad del monarca.

En los frescos aparece san Juan Evangelista narrando las visiones del Apocalipsis y, en concreto, la visión de la Jerusalén celeste, que ahora se identifica con la ciudad de Toledo. Esta se representa al fondo en una vista en la que se distingue el monasterio de San Juan de los Reyes, mausoleo real, en alusión a la corona. De esta manera, se vinculaba directamente a la ciudad de Toledo, como capital eclesiástica de la monarquía, con la defensa de la fe ante la herejía.

Toda una corte de ángeles músicos arropa la composición. La disposición de estos no es en absoluto aleatoria, puesto que responde a la lógica musical de la policoralidad contemporánea. Luca Giordano prolonga el espacio pictórico en una realidad fingida, gracias a la representación de elementos arquitectónicos, que nos permite ser testigos de esta visión celeste.

Se exponen actualmente en la sacristía, bajo el techo pintado por Giordano, cuatro grandes esferas de plata, con las alegorías de los cuatros continentes, realizadas por Lorenzo Vaccaro en 1692. El virrey Francisco de Benavides regaló estas cuatro esferas a Carlos II. Tras la muerte del rey, la reina Mariana de Neoburgo se llevó las piezas consigo cuando se retiró a vivir en el Alcázar de Toledo y, más tarde, las donó a la catedral de la ciudad.

L.F.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1965b; Ferrari y Scavizzi 1992; Carrió-Invernizzi 2008a; Carrió-Invernizzi 2008b; Hermoso Cuesta 2008; Sánchez Barriga 2010; Frutos 2014.

Las tumbas reales en el monasterio de Poblet

Alfonso V el Magnánimo hizo grandes donaciones para la edificación del monasterio de monjes cistercienses de Poblet, panteón de los monarcas aragoneses. En 1452 ordenó la construcción de la capilla de San Jorge. La tradición de enterrar a reyes en este monasterio se interrumpió con Fernando de Aragón e Isabel la Católica, al elegir estos Granada como lugar de sepultura de la familia real. En 1493, Isabel viajó a Poblet para confirmar algunos de sus privilegios y desde entonces el monasterio quedó reservado como panteón de la aristocracia aragonesa y catalana, como los duques de Villahermosa o la casa ducal de Cardona.

En 1490 Enrique, I duque de Segorbe y sobrino de Alfonso el Magnánimo, trasladó a Poblet los cuerpos de su hijo, de su madre, Beatriz Pimentel, y de su padre, Enrique, infante de Aragón.

Joan y Francesc Grau, Tumba de Alfonso el Magnánimo, Poblet, Reial Monestir de Santa Maria.

En enero de 1550 Alfonso de Aragón, II duque de Segorbe, llevó a Poblet a uno de sus hijos. Para toda la casa de Aragón, Poblet se convirtió desde entonces en lugar de peregrinaje.

El linaje de los Segorbe reivindicó la devolución del cuerpo del monarca Alfonso el Magnánimo, enterrado en Nápoles, al panteón real de Poblet. Los hijos del VI duque de Cardona, Pascual y Pedro Antonio de Aragón, tampoco olvidaron, como se verá, esta vieja reivindicación desde su gobierno en el virreinato de Nápoles.

Tras la Guerra dels Segadors y la ocupación francesa del monasterio de Poblet, la familia Cardona había tenido que abandonar el panteón familiar y pensar en adquirir un nuevo mausoleo donde ser enterrados. En octubre de 1652, con la recuperación de Barcelona por el ejército de Felipe IV, la casa de Aragón y Cardona recobró de repente sus estados y propiedades en el principado y empezó una labor de restauración del monasterio sin precedentes en la familia.

Los Cardona impulsaron el embellecimiento del templo en Poblet, con un nuevo pavimento que cubría todo el altar mayor, desde el presbiterio hasta el coro. En la Capilla Real donde se encontraba el panteón, encargaron unas puertas de bronce para las cámaras sepulcrales al pintor barcelonés Isidro Ballester. Se acondicionaron los cadáveres de los monarcas, antepasados suyos, en cajas de madera recientemente construidas y pintadas por José Juncosa (Martinell 1949, p. 9).

En 1662 Pedro Antonio de Aragón, antes de viajar a Italia, pudo asistir al traslado general de los sepulcros de su casa a los nuevos panteones. Costeó la construcción de la Torre de las Campanas e hizo donación de cuarenta y una imágenes de santos que tenía en su oratorio de Madrid con el fin de crear un retablo relicario. Para ello, encargó al barcelonés Bartolomé Dents unas rejas de hierro y bronce para las hornacinas de las reliquias. Desde Italia, Pedro Antonio fue haciendo efectiva la donación de sus reliquias a Poblet. En 1668, encargó a los escultores Joan y Francesc Grau de Manresa dos retablos para albergar las treinta y seis cajas de reliquias que debían ser colocadas en los dos arcos colaterales al retablo mayor (Martinell 1949, p. 42).

La exhumación del cuerpo de Alfonso V del panteón real de San Domenico en Nápoles necesitaba la autorización expresa de Roma. En apoyo de esta iniciativa, Pedro Antonio de Aragón encargó a Michele Muscettola un escrito en defensa del traslado del cuerpo del monarca a Poblet. Este consejero escribió más tarde la crónica del último viaje del rey Alfonso: *De translatione regalis depositi cadaveri serenissimi regis Alphonsi de Aragonia primi huius regni*, publicada en Nápoles en 1667 y dedicada al virrey.

Pedro Antonio contó con el apoyo de la reina Mariana de Austria y más tarde logró la autorización del papa Clemente IX. En 1671, entregó a su confesor Alfonso de Balmaceda y Osorio los restos de Alfonso V, que llegaron a Poblet el 23 de agosto del mismo año. Abandonaron Nápoles el cuerpo de Alfonso junto al de su hermano Pedro y el de su sobrina Beatriz, reina de Hungría (fallecida en Nápoles en 1508). Los cuerpos viajaron a Madrid y de allí al monasterio de Poblet, donde fueron colocados en un catafalco en la capilla de San Jorge. Pedro Antonio, con el cuerpo, hizo donación al monasterio de un gran paño funerario con las armas

Paolo de Matteis, El milagro de las lágrimas de 1520 *(1690-1696), Cocentaina, iglesia del convento de la Virgen del Milagro.*

El lienzo forma parte de una serie de doce telas sobre la vida de san Francisco, santa Clara y la Virgen del Milagro, que De Matteis realizó entre 1690 y 1696 en Nápoles para la iglesia de las clarisas de Cocentaina. El programa iconográfico probablemente siguió las indicaciones dadas por quien encargó la obra, el conde de Santisteban, que habría precisado la posición de cada uno de los cuadros en las paredes de las dos capillas.

de la casa de Cardona y Segorbe, varios candelabros de ébano, un terno de difuntos y numerosos relicarios.

A su regreso a España, Pedro Antonio encargó a los escultores Grau la realización de unas tumbas para los cuerpos de Alfonso y Enrique, el I duque de Segorbe, en un último homenaje a ambos (Arco 1897, pp. 345-351). El traslado definitivo del cuerpo de Alfonso el Magnánimo al nuevo sepulcro tuvo lugar el 17 de julio de 1673.

D.C.I.

Bibliografía: Prada 1678; Arco 1897; Arco 1916; Martinell 1949; Torras i Tilló 1997; Gonzalvo i Bou 2001; Carrió-Invernizzi 2007b.

El monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina

El monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina (Alicante) alberga un conjunto de obras de arte que llegaron de Italia y que fueron donadas por Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban y XII de Cocentaina.

En dicho lugar se daba culto a la milagrosa imagen de la Virgen, que –según se creía– había sudado en 1520 cuando se encontraba en el palacio anejo. El primitivo convento de monjas

clarisas se vio ampliado a mediados del siglo XVII por iniciativa de los condes. Las obras se terminaron en 1679, y se procedió al solemne traslado de la imagen a su nueva ubicación. A partir de aquel año el conde de Santisteban se ocupó de la decoración del convento.

El IX conde de Santisteban llegó a Nápoles desde el virreinato de Sicilia, sin ejercer previamente la función de embajador en Roma, que era el camino habitual antes de acceder al virreinato en aquella ciudad. No obstante, la formación en el gusto que habría adquirido en la Ciudad Eterna, el conde la suplió con el conocimiento de las obras y de los artistas en Nápoles, gracias también a las piezas dejadas por su antecesor, el marqués del Carpio. El conde de Santisteban trabó cierta amistad con Luca Giordano, encargó la serie de pinturas del convento a su discípulo Paolo De Matteis, y recomendó a este último a la corte, cuando le pidieron que se enviasen más pintores desde Nápoles. Según el inventario de 1700, en tiempo del virreinato de Benavides se envió la serie de cuadros de De Matteis que decoraban la capilla de la Casa de Campo. El conde de Santisteban adquirió, sobre todo en los últimos años en Nápoles, obras de arte tanto para su colección particular como para sus patronazgos en Cocentaina y en Jaén (capilla mayor de la catedral e iglesia de Santiago de Castellar).

Los lienzos de Cocentaina formaban parte de un legado del conde al convento hecho ante el notario Francisco López de Siles el 7 de noviembre de 1697. En la documentación se recogen veintidós asientos, indicándose –en el caso de las pinturas de De Matteis– su ubicación en la iglesia, la cual se mantiene actualmente. Los lienzos se pintaron en el último año de estancia de Benavides en Nápoles, pues en alguno se ha localizado la fecha de 1696.

Actualmente, de dicho legado se conservan diez pinturas de Paolo De Matteis en la iglesia y únicamente tres piezas de artes decorativas procedentes de Sicilia, que también se encontraban registradas en el legado de 1697. En el museo conventual se conserva un reclinatorio de ébano con incrustaciones de diversos materiales y en el interior del convento custodian el *Lignum Crucis* y el arca eucarística.

Las pinturas forman un ciclo iconográfico que une tres historias: la vida de san Francisco y la de santa Clara –dispuestas en las naves–, y la creación del convento, en los lienzos de la cabecera. Podríamos considerar un espacio de oración aparte la capilla del Cristo, con una *Oración en el Huerto* y un *Ecce Homo*.

En este conjunto de lienzos De Matteis muestra un clasicismo (perceptible en estos años también en Giordano) con una mayor atención al dibujo, lo que recuerda al clasicismo romano de los discípulos de Maratta. De hecho, De Matteis hizo una estancia de formación en Roma, de la que se observan indicios en estos cuadros, como la distribución de los personajes en torno a figuras geométricas imaginadas u, otras veces, dispuestas a modo de friso. En todas las escenas el pintor da pruebas de grandilocuencia y énfasis, aprendidas de su maestro Giordano, del que repite figuras y poses.

M.J.M.G.

Bibliografía: Zarco del Valle 1870; Pérez Sánchez 1965a; Hernández Guardiola 1990-1994; Cerezo San Gil 2006; Muñoz González 2008; Muñoz González 2009.

Escenario 7.
Los virreyes y el arte napolitano en Madrid

Pedro Texeira, Topographia de la villa de Madrid descrita por don Pedro Texeira *(1656).*

Madrid, Museo de Historia.

Los virreyes de Nápoles desempeñaron un papel determinante en la construcción de la imagen de Madrid como *urbs regia*. Este último escenario tiene como objetivo rastrear algunos de los lugares de la ciudad especialmente relacionados con su mecenazgo artístico y cultural. Elegida como nuevo y definitivo centro político y administrativo de la monarquía a comienzos del siglo XVII, Madrid fue objeto de una rápida y profunda modernización. Desde el Alcázar y el Buen Retiro, hasta las fundaciones de real patronato, fue convirtiéndose en pocas décadas en un importante centro para el mecenazgo y el coleccionismo.

En este proceso de construcción de la *urbs regia* de los Austrias, los virreyes de Nápoles tuvieron un papel muy importante, sobre todo en la llegada de obras de arte italiano. En este último escenario, nos detendremos en los lugares de Madrid relacionados con mecenazgo virreinal, o en aquellos que simplemente han constituido el punto de llegada de pinturas, esculturas y objetos artísticos adquiridos por los nobles españoles durante su experiencia como gobernadores del reino napolitano.

La mayor parte de estas piezas acabó decorando los salones más representativos de las residencias reales. Algunas de ellas habían sido encargadas directamente por los monarcas; otras llegaron a su propiedad como resultado de la generosidad de sus ministros, que buscaron de este modo ganarse el favor de sus señores; aunque no faltaron tampoco las que acabaron en las reales manos a través de lo que Jonathan Brown ha calificado como «donaciones forzosas».

El palacio del Buen Retiro fue el lugar más favorecido de todos. La impresionante campaña de adquisición de obras de arte italiano impulsada por el conde duque de Olivares, llevada a cabo en Nápoles por los virreyes y en Roma por los embajadores, determinó un ingreso masivo de piezas del *Seicento* en la nueva residencia de recreo del rey Felipe IV. El conde de Monterrey y su esposa, por ejemplo, coordinaron desde Nápoles la compra y el encargo a diversos artistas de una serie de unas treinta pinturas con escenas de la Roma Antigua.

También los salones del Alcázar y los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación se beneficiaron con objetos artísticos de primera calidad procedentes de Italia. En el caso de los conventos de patronato real, es innegable que muchos de los relicarios que albergan en sus capillas presentan un marcado aspecto napolitano, y para unos cuantos de ellos se ha podido comprobar que proceden de la donación de los virreyes y sus familiares.

Tampoco faltaron en la capital de la monarquía casas religiosas que recibieron importantes donaciones virreinales. Llevados por el deseo de perpetuar su memoria, no pocos aristócratas favorecieron a su regreso a las iglesias y los conventos madrileños, que dignificaron con destacadas piezas italianas y objetos litúrgicos (Santa Isabel, San Antonio y San Ginés, entre ellos). Además de presumir de la protección de la casa real, estas destacadas iglesias recibieron obras de arte devocional de origen italiano, en particular, varios lienzos de Luca Giordano, quizá el pintor napolitano barroco más apreciado en España por parte de los virreyes Pedro Antonio de Aragón, el conde de Peñaranda y el conde de Santisteban.

En Madrid se hallaban también algunas de las principales residencias privadas de los virreyes, consideradas entre las más fastuosas de la corte, que en no pocos casos experimentaron profundas mejoras tras el paso de sus propietarios por Nápoles. La mayoría de ellas eran el resultado de la remodelación de las antiguas edificaciones, se caracterizaban por un aspecto bastante sobrio y simple en el exterior, en contraposición con sus lujosos espacios interiores y patios, donde albergaban las mejores colecciones de pintura y arte decorativo.

Las residencias madrileñas de los condes Monterrey y Oñate figuraban entre las primeras en ser decoradas con cuadros, esculturas y tapices de manufactura napolitana. Así mismo, la casa-jardín del IX almirante de Castilla fue muy celebrada por aquellos viajeros que pudieron visitar su impresionante galería de pintura, en buena parte enviada desde la capital del virreinato. Otra casa nobiliaria famosa por su singular colección artística de origen italiano fue la del virrey Pedro Antonio de Aragón, bien documentada gracias a varios inventarios familiares que detallan tanto los objetos como su emplazamiento en los diversos ambientes del palacio.

En el caso del Jardín de San Joaquín, residencia del marqués del Carpio, la presencia de una gran cantidad de piezas italianas procedentes de la herencia paterna, hizo que el joven marqués desarrollara una singular inclinación hacia el coleccionismo ya antes de su estancia en Italia como embajador y virrey.

Lamentablemente, los sucesivos cambios de propiedad de estos palacios han afectado considerablemente el estado de conservación de las decoraciones interiores, así como la unidad de los conjuntos artísticos que atesoraban, por lo que podemos imaginar su aspecto originario solo a través de las descripciones contemporáneas o bien de los inventarios patrimoniales.

No cabe duda de que, visto en conjunto, el legado artístico italiano llegado a la ciudad de Madrid a través de los virreyes, contribuyó de forma poderosa a modelar la imagen pública de la Monarquía de España y a forjar los gustos y el estilo de vida de la alta nobleza.

I.M., M.V., J.-L.P.

Obras napolitanas para el Real Alcázar

Construido sobre una fortaleza musulmana del siglo IX, el edificio se convirtió en una de las sedes de los reyes de Castilla, transformándose –tras el asentamiento de la corte en Madrid en 1561– en el centro de la Monarquía de España. Este nuevo papel provocó que el palacio fuera constantemente objeto de reformas para adaptarlo a su nueva función representativa. La primera gran reforma, de castillo a palacio, fue encargada ya por Carlos I a Alonso de Covarrubias e incluyó la construcción de uno de los elementos más característicos de la residencia, la Torre Dorada, proyectada por Juan Bautista de Toledo.

Más tarde, las obras promovidas por Felipe IV y realizadas por el arquitecto Juan Gómez de Mora constituyeron las más orgánicas reformas del edificio, antes de su destrucción en un incendio que estalló en la Nochebuena de 1734. Gómez de Mora reorganizó los espacios y cuidó la cara exterior del palacio, con la creación de una nueva fachada principal y la reordenación de la plaza frente a la misma. La renovación de los ambientes iba acompañada de una nueva decoración, para la cual se contrataron a artistas italianos en Madrid (como el pintor toscano Angelo Nardi) o se utilizaron obras procedentes de Italia, normalmente enviadas como presentes para el rey. Este proceso se extendió a lo largo del siglo XVII.

En el guardajoyas de palacio figuraba ya en 1622 una rica custodia en

Félix Castello, Vista del Alcázar de Madrid *(1640), Madrid, Museo de Historia.*

piedras duras y bronce dorado, obra del sienés residente en Nápoles Domenico Montini, que el duque de Osuna había arrebatado a los gobernadores de la casa dell'Annunziata de Nápoles (García Cueto 2009, p. 296).

Esta pieza se encuentra aún hoy en día en la capilla del nuevo Palacio Real, que a partir de 1738 se empezó a construir según un primer proyecto del siciliano Filippo Juvarra (realizado por Giovan Battista Sacchetti, Ventura Rodríguez y Francesco Sabatini), en el solar ya ocupado por el antiguo Alcázar. No sabemos si se trató de un regalo explícito del duque o más bien de una apropiación regia de una obra de destacado valor (una de las pocas reclamadas por las mismas instituciones cívicas napolitanas) tras la caída (y encarcelamiento) del III duque de Osuna en 1621.

I.M.

La pintura napolitana en las colecciones reales

Pero sin duda las piezas más buscadas eran las pinturas, debido a su calidad y al gusto que por este arte desarrolló Felipe IV, que supo impulsar y transmitir a sus sucesores, por lo que no es de extrañar que se concentraran en las colecciones más destacadas de la corte y que el número de las enviadas a iglesias y monasterios fuera menor que aquellas que se quedaban en los palacios.

Dado el conocido interés de Felipe IV y Carlos II por la pintura, todos los virreyes intentaban mandar obras desde Nápoles para su colección, mostrando de esta manera su gratitud al monarca por el nombramiento o intentando mantenerse en el favor real. Así, en el palacio del Alcázar de Madrid, reformado profundamente en la primera mitad del siglo XVII y tras el regreso de la corte de Valladolid, se juntó una impresionante cantidad de lienzos napolitanos.

Todos los virreyes de Nápoles contribuyeron, en diferente medida, al aumento de las colecciones reales, pero cuando los virreyes habían estado al cuidado de la realización y decoración de los reales sitios antes de su misión napolitana, sus donaciones fueron particularmente significativas. Es este el caso del duque de Medina de las Torres, que regaló al monarca piezas muy importantes compradas antes y después de su etapa como virrey.

Entre las donaciones anteriores a la llegada a Nápoles, y registradas en el inventario del Alcázar de 1636, hay que destacar la alegoría *Los cinco sentidos* de Brueghel y Rubens, emplazada en la sala de lectura del rey, y unos lienzos de los Bassano.

En los años napolitanos (1637-1644), el duque adquirió algunos cuadros de la colección Ludovisi y otros de la colección del cardenal Desiderio Scaglia (1639). Estos cuadros llegaron a las colecciones reales antes de 1656, y algunos de ellos fueron destinados a la nueva decoración del Escorial.

Fernando Joaquín Fajardo de Requesens, VI marqués de los Vélez, regalaría a Carlos II dos grandes lienzos de Luca Giordano: *Suicidio de Séneca* y *Muerte de Alejandro*. Ambos cuadros, junto con otro de las mismas medidas y que representaba un *Descendimiento de Cristo de la cruz*, eran recogidos en el inventario de las pinturas creadas en el obrador del pintor de cámara del Alcázar de Madrid, realizado en el último cuarto del siglo XVII: «Mas Otra pintura En Lienço de tres baras y mª. de alto y seis y mª. de hancho Orijinal de Jordan es un desçendimiento de la Cruz. | Otras dos pinturas En Lienço Orijinales de Jordan de tres baras de alto y seis de ancho que la una es la sangria de seneca y la Otra la erida de Alejandro y las dichas tres pinturas las inbio a su Mag.d El Marques de los Belez de Napoles» (en Hermoso Cuesta 2008, doc. núm. 2).

A la lista de obras habría que añadir otra que, en el inventario realizado el 10 de agosto de 1694, con motivo «de entregarse la llave del Obrador a Lucas Jordan Pintor de Camara», se encontraba todavía en el mencionado obrador, una *Sagrada Familia con San Joaquín, Santa Ana y San Juan Bautista niño*, de la que se desconoce su ubicación actual y que se mencionaba como «Otra Pintura en lienzo de nra Señora dando el pecho al Niño con San Juan, San Juachin, y Santa Ana de cinco cuarttas cassi en quadro Original de mano de Jordan marco dorado y negro, Y es la que dejo a Su Mg.d el Marques de los Velez» (en Hermoso Cuesta 2008, doc. núm. 122); la expresión «la que dejó» hace intuir que proceda de la testamentaría de don Fernando (1693).

Los cuadros *Sacrificio de Marco Curcio* y *Muerte de Séneca* aparecen en el Buen Retiro en la testamentaría de Carlos II, de allí que en el siglo XVIII fueran trasladados al Palacio Real nuevo. Las dos obras reflejan el conocimiento del mundo clásico por parte del pintor, aunque si hemos

de creer al biógrafo citado, dicho conocimiento procedía de sus conversaciones con eruditos que lo ilustraban sobre los temas a representar.

El marqués de los Vélez no solamente encargó estas obras que acabarían en la colección real, sino que también fue el protagonista de uno de los más complejos lienzos de Giordano, *Alegoría de la restitución de Messina a España*, realizado en 1678 y expuesto públicamente en Nápoles en la festividad de la octava del *Corpus Domini*, hoy conocido por la versión con variantes conservada en el Museo del Prado y que nos muestra «en sitio principal el marqués de los Vélez, virrey en aquel tiempo, retratado del natural sobre un caballo blanco, que bufando por las hinchadas narices hacía pomposa, y soberbia muestra de sí, y de su señor», como recuerda Bernardo De Dominici en su biografía del pintor. Sin embargo, una de las contribuciones más importantes debió de ser el gran envío de cuadros de Luca Giordano realizado en 1688 por Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, con escenas bíblicas, mitológicas e históricas, algunas nunca tratadas antes por el pintor, como la *Batalla de las Amazonas*, *Semíramis en la batalla* o las *Cuatro partes del mundo*, conservados hoy en las colecciones de Patrimonio Nacional.

El éxito de la pintura napolitana se nota también en las tasaciones de las testamentarías reales, alcanzando los cuadros precios considerables, también en comparación con las tasaciones de lienzos de grandes autores del siglo XVI. Así, en la testamentaría de Carlos II (1700), *Perspectiva de un anfiteatro romano*, obra de Domenico Gargiulo para las figuras y de Viviano Codazzi para la perspectiva, se tasaba en 200 doblones (12.000 reales) y *Exequias de un emperador romano* de Lanfranco en 500 doblones (30.000 reales).

En el siglo XVIII, incluso después del incendio del Alcázar (1734) y la construcción de un nuevo palacio real, la pintura napolitana mantendría intacto su prestigio en la corte y tanto Isabel de Farnesio como Felipe V aumentarían sus colecciones con obras de Luca Giordano, Andrea Vaccaro o Giuseppe Simonelli. Incluso un defensor del clasicismo como Mengs recomendaba en 1764 la creación de una copia de un san Miguel del «fa presto» para colocarla en el altar mayor de la capilla del nuevo Palacio Real de Madrid, y cuatro años más tarde no tendría reparos en recomendar a Carlos III que comprara los cuadros de Luca Giordano de la colección del marqués de la Ensenada.

M.H.C.

El altar de pórfido de la capilla real

A su muerte en Nápoles en 1687, durante el ejercicio de su oficio como virrey, el VII marqués del Carpio había dejado numerosas deudas, tanto en Italia como en España. Entre los acreedores se encontraba el propio monarca, a la vez que numerosos asentistas y banqueros que esperaban cobrar sus deudas, preferiblemente en dinero contante, o, en su defecto, en obras procedentes de la colección del marqués.

Entre los bienes más preciados que su hija y heredera, doña Catalina, quería recuperar de Nápoles, se encontraba un magnífico altar de pórfido y piedras duras que don Gaspar había encargado con la intención de donarlo al panteón familiar de Loeches. De la riqueza y belleza del altar daban cuenta los agentes de las diferentes cortes que daban noticia de la muerte del virrey. Entre los interesados por hacerse con él se encontraba el propio duque de Toscana, Cosme III.

El altar estaba formado por cuatro columnas, dos pilastras cuadradas y cuatro medias pilastras embutidas en mármol blanco. La cornisa del cuadro del medio, en la que se colocaría el cuadro *La Epifanía* de Luca Giordano, tenía ágatas en las cuatro esquinas, amatistas ligadas con cobre y hojas de lapislázuli. En los dos escalones del altar, también de pórfido, había doce candelabros de cobre dorado con tres serafines cada uno como pie. En el frontispicio lucían las armas de Carpio.

Finalmente, las elevadas deudas que don Gaspar había contraído con la compañía de banqueros florentinos del Rosso-Guidetti-Gondi hicieron que una parte se saldara con el altar de pórfido, además de con un lote de pinturas.

Afortunadamente, los créditos que el rey tenía que satisfacer con los banqueros y asentistas florentinos, las reformas que por entonces se estaban llevando a cabo en la capilla real del Alcázar y los deseos de contar con un altar de semejantes características, favorecieron el traslado del famoso

Luca Giordano, La Epifanía*, Florencia, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.*

altar a Madrid. El incendio que asoló el Alcázar en 1734 provocó que solo quedaran en pie dos columnas de pórfido.

En relación con el cuadro *La Epifanía*, este fue ejecutado por Luca Giordano para ganarse los favores del marqués. Parece ser que el propio Carpio le había mandado «añadir los estremos de arriva [...] porque al principio el diseño del altar era así y después le mudó S. E. con que hizo a Luca Jordan que creciese la pintura en la forma que hoy está».

El cuadro debía colocarse en el marco dorado de lapislázuli y ágatas del famoso altar; sin embargo, la precipitada muerte del virrey, así como la falta de medios para pagar al pintor, ocasionaron que finalmente se decidiera cambiar el lienzo por la estatua de bulto de la Inmaculada Concepción, quedando el cuadro en manos del propio Giordano. El 3 de agosto de 1688, Giuseppe Miselli informa al secretario del gran duque –Apollonio Bassetti– que había visto el cuadro *La Epifanía* que Luca Giordano había ejecutado para el altar y que era «una bellissima cosa» que quería conseguir para la galería del gran duque. Finalmente, la pintura acabó en las colecciones mediceas.

L.F.

Bibliografía: Palomino 1715-1724; De Dominici 1742-1745; Orso 1986; Barbeito 1992; Ferrari y Scavizzi 1992; Checa Cremades 1994; Ferrari y Scavizzi 2003; Frutos 2004b; Úbeda de los Cobos 2005; Hermoso Cuesta 2005; Muñoz González 2005; Hermoso Cuesta 2008; García Cueto 2009.

La decoración del palacio del Buen Retiro

La construcción y decoración del palacio del Buen Retiro de Madrid fue la empresa artística más importante del reinado de Felipe IV. El edificio, ideado por el conde duque de Olivares, comenzó a construirse en 1630 alrededor del monasterio de San Jerónimo el Real, utilizado desde la época de Felipe II en las principales ceremonias de la corte. Las obras finalizaron en un breve espacio de tiempo, siendo inaugurado oficialmente en diciembre de 1633, aunque las tareas de acondicionamiento y mejora continuaron durante los años siguientes. La característica principal del exterior del edificio fue la sencillez, especialmente en los materiales utilizados en la construcción, lo que a la larga planteó no pocos problemas. Esta sencillez exterior contrastaba llamativa-

Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo, Perspectiva de un anfiteatro romano *(c. 1638), Madrid, Museo Nacional del Prado.*

mente con la rica decoración interior, especialmente la pictórica, pues de sus muros llegaron a colgar más de novecientas pinturas.

Además de lienzos, el palacio acogió una gran cantidad de muebles, alfombras, tapices y esculturas procedentes en muchos casos de otros sitios reales. Por su parte, algunos de los principales ministros colaboraron activamente con donaciones personales o actuando como mediadores en las adquisiciones realizadas a costa del erario público. El propio Velázquez vendió a Felipe IV varias obras de artistas italianos y suyas para la decoración del palacio. También se encargó a algunos de los principales artistas del Madrid del momento la realización de obras *ex novo*.

Uno de los aspectos más interesantes de la decoración del palacio fueron los encargos de obras de arte realizados a diferentes virreyes, embajadores y gobernadores de los diversos territorios que componían la monarquía. Así, por ejemplo, el cardenal infante don Fernando de Austria realizó envíos considerables durante los años en que fue gobernador de los Países Bajos. Desde Italia, el marqués de Castel Rodrigo, embajador en Roma, y el conde de Monterrey, virrey de Nápoles, desempeñaron un papel fundamental con sus encargos de pinturas a los mejores artífices de la Italia del momento.

Monterrey envió desde Nápoles un elevado número de pinturas destinadas a componer dos grandes series, una dedicada a escenas de la Roma Antigua y otra a paisajes. La primera, completada desde Roma por el marqués de Castel Rodrigo, estaba compuesta por al menos treinta y cuatro obras, seis de las cuales se encuentran hoy día en paradero desconocido. En ella participaron Domenico Gargiulo, conocido como Micco Spadaro, Viviano Codazzi, Domenichino, Aniello Falcone, Paolo Domenico Finoglia, Giovanni Lanfranco, Andrea di Lione, Nicolas Poussin, José de Ribera, Massimo Stanzione, Cesare Francanzano y Giovanni Francesco Romanelli. El grueso

de la serie fue realizado por artistas que en ese momento, en torno a 1632-1633, residían en Nápoles. La serie de paisajes (o «países», como eran designados en la época) fue realizada fundamentalmente por artistas residentes en la Ciudad Eterna bajo la supervisión del marqués de Castel Rodrigo. En ella trabajaron, entre otros, Claudio de Lorena, Herman van Swanevelt, Jan Both, Gaspard Dughet o Nicolas Poussin.

Por su parte, el conde de Monterrey remitió desde Nápoles una serie de pinturas de la vida de san Juan Bautista realizadas por Artemisia Gentileschi, Massimo Stanzione y Paolo Domenico Finoglia. La mayor parte de todas estas pinturas se conservan en la actualidad en el Museo del Prado.

A.R.A.

Los frescos del salón de embajadores

Tras la decoración del real despacho de Aranjuez, en 1696, «determinó su Majestad [Carlos II] que se acabase aquella gran pieza del Retiro, que por haber estado informe hasta entonces, le llamaban el Casón» (Palomino 1715-1724).

Se trataba de la sala «ove oggi si dà udienza agli Ambasciatori, figurò molte azioni illustri della casa d'Austria e con tanta perfezione, che i bozzetti di esse furono dal regnante Filippo V» (De Dominici 1742-1745). A Giordano se le encomendó transformar lo que era el salón de baile del real sitio en una pieza que fuera digna heredera del famoso espacio representativo que había sido el salón de reinos en tiempos de Olivares. Por ello, en la bóveda del salón central Giordano representó, siguiendo un complejo programa iconográfico repleto de símbolos y figuras, «el origen de la sagrada orden del Toisón» (Palomino 1715-1724).

Justo debajo de la cornisa representó, en dieciséis escenas y coincidiendo con los lunetos, los trabajos de Hércules. Utilizó una nueva licencia cuando, al este de la composición, sustituyó a Jasón por Hércules en la entrega del vellocino por Felipe el Bueno, en alusión al mítico origen de la orden del Toisón de Oro. La representación de otras escenas relacionadas con Hércules, así como la de los territorios sometidos a la casa de Austria bajo la bóveda celeste y el Olimpo, parecen querer vincular, casi de manera mítica, la Monarquía Española con la Antigüedad. De hecho, en el otro extremo de la bóveda se representa alegóricamente a España y en las esquinas las cuatro edades de la Humanidad.

Tradicionalmente, el fresco se ha interpretado como una representación de la apoteosis de la Monarquía Española. Sin embargo, la decisión de centrar el programa decorativo en un episodio que tenía como protagonista al duque de Borgoña, Felipe el Bueno, fundador de la orden del Toisón, era en absoluto gratuita.

La reivindicación contemporánea del ducado de la Borgoña, tradicionalmente asociado a la Corona española, las conflictivas relaciones con el Emperador, y la necesidad de legitimar la reciente decisión testamentaria del difunto Carlos II, por la que el futuro heredero de la Corona sería José Fernando de Baviera, puede estar detrás de la interpretación de este complejo y en absoluto inocente programa.

L.F.

Bibliografía: De Dominici 1742-1745; Brown y Elliott 1980; Vannugli 1989b; Ferrari y Scavizzi 1992; *Luca Giordano* 2002; *El palacio del Rey Planeta* 2005; Hermoso Cuesta 2008; Úbeda de los Cobos 2008; Simal López 2011.

Francesco Paolo Capoccio, un violinista napolitano en la Capilla Real

Francesco Paolo Capoccio fue un violinista y compositor activo en la Capilla Real de Madrid desde mayo de 1678 hasta 1700. Enviado a Madrid por el marqués de los Vélez, previa petición de Juan José de Austria (1677), Capoccio fue uno de los músicos italianos que protagonizaron la renovación de la Real Capilla (junto con los tiples Antonio de Lissa y Nicolás Tricario y el tenor

Mario Nuzzi, Florero con violín, *Madrid, Museo Nacional del Prado.*

El cuadro formaba parte de un grupo de bodegones de flores enviados desde Italia para la decoración del palacio del Buen Retiro.

Domingo del Viejo Parabita). El cambio ilustra sobre el nuevo rumbo de la capilla en las últimas décadas del siglo (Rodríguez 2003, pp. 110-111).

Capoccio realizó al menos dos viajes de Madrid a Nápoles: uno entre 1680 y 1681, junto a su mujer Antonia del Castillo y tres hijos. El motivo del viaje fue la profesión de sus dos hijas en un monasterio no identificado. El periplo está documentado en el diario manuscrito *Jornada que hizo D. Joseph de Guerra y Villegas* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 8406), copista de la Capilla Real que viajó a Italia en compañía de la familia de Capoccio. El diario da detalles como los festejos en Alicante con acompañamiento de «algunos músicos de la iglesia y nuestro Pablo con su violín». Un segundo viaje fue realizado en 1685, probablemente con motivo de un Real Privilegio de 50 escudos al mes para el sustento de su mujer y familia. Un mandato de libramiento dirigido por el marqués del Carpio el 30 de mayo de 1687 a los banqueros Alejandro Guidetti y Phelippe Maria Gondi (Nápoles, Archivio di Stato, Scrivania di Razione, Registri - serie 2a, libro 9, f. 12v) demuestra que el sueldo de Capoccio como músico del rey en Madrid se pagaba a través de Nápoles, siendo esto origen de problemas para su cobro efectivo. El sueldo (en torno a los 11.000 reales anuales), al igual que el de sus colegas italianos, era proporcionalmente mayor que el de los músicos españoles. El Real Privilegio de 1685 y su estatus acomodado en Madrid debieron de animar al violinista a solicitar el puesto de maestro de violines mediante memorial en 1687. Este puesto se hizo efectivo en 1690 y Capoccio lo desempeñó hasta 1700, año en que se pierde su pista.

El maestro de violines era el responsable del gobierno de los músicos de cuerda y de organizar las obras musicales de los violines, al margen y con independencia de la música para el culto a cargo del maestro de capilla. En varios memoriales de 1690 afirma haber compuesto «nuevas canciones y sinfonías» y otras obras que sugieren que Capoccio estuvo relacionado con la temprana recepción de Arcangelo Corelli en Madrid. No está claro a qué obedece la distinción entre canciones y sinfonías. Estas podrían referirse a las obras con una textura más orquestal, con partes duplicadas o triplicadas, una textura diferente a la que tenían las composiciones para una plantilla más reducida y de cámara, propias de Corelli. Sin duda, uno de los modelos napolitanos para la música de Capoccio pudo ser la Sinfonía de Filippo Coppola, y a quien seguramente conoció, pues Coppola fue organista y maestro de la Real Cappella desde 1658. Algunos documentos permiten imaginar una relación entre Capoccio y el entorno de Coppola. Por ejemplo: el citado libramiento del marqués del Carpio hace referencia al envío de un certificado «a manos de don

García de Bustamante», secretario en el consejo de Italia. Con toda probabilidad se trata de Manuel García de Bustamante, que en 1678, siendo secretario de Guerra del marqués de los Vélez en Nápoles, había escrito el libreto de *El robo de Proserpina y Sentencia de Júpiter*, que contó con la revisión musical de Coppola, probablemente sobre un original español.

J.M.D.

Bibliografía: Coppola y García Bustamante 1678; Fabris 1996b; Rodríguez 2003; Stein 2005; Domínguez 2013.

Matteo Sassano, «il rosignolo di Napoli»

Nacido en Sansevero (Foggia) hacia 1667 y fallecido en Nápoles el 15 de octubre de 1737, fue uno de los *castrati* más conocidos en la Europa del momento. Con apenas nueve años llegó a Nápoles e ingresó en el Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo, donde estudió a las órdenes de Giovanni Salvatore. En 1684, cuando todavía era alumno del conservatorio, se incorporó a la Real Cappella, con un sueldo de 21 ducados. Era un momento de cambio para la institución, y por deseo del marqués del Carpio se produjo el relevo de siete músicos, la mayoría de ellos provenientes del teatro de ópera. Matteuccio dio la primera muestra pública «del suo valore» durante las celebraciones de la Semana Santa de aquel año (Prota-Giurleo 2002, pp. 97, 139).

Su primera actuación fuera de Nápoles, donde había alcanzado notoriedad, fue en 1693 en Roma, para cantar en el oratorio de Giovanni Bononcini *San Nicola di Bari* por expreso deseo de la embajadora de España, duquesa de Medinaceli. Casi con toda seguridad los Medinaceli habían conocido a Matteuccio mientras el duque fue capitán de Galeras en Nápoles entre 1685 y 1687. Muy sintomática de la alta estimación que alcanzó su voz es la nota de presentación del virrey Santisteban que el cantante debió de llevar al embajador en 1693: «Va Matteuccio como manda mi sobrina y me harás el favor de que no nos falte la Semana Santa porque aquí la tratarían como pecadora si la faltase este virtuoso y no vendría un alma a la Iglesia» (Domínguez 2013). Entre 1694 y 1695 Matteuccio intentó consolidar su carrera en Viena, pero el luto por la muerte en 1696 de la reina Mariana de Austria le obligó a regresar a Nápoles, no sin antes haber realizado un intenso periplo por los principales teatros del norte de Italia. Sin duda, sus éxitos extranapolitanos y, probablemente, el consejo del propio Santisteban influyeron para que el castrato fuera llamado a Madrid en el verano de 1697.

Santisteban admiraba al cantante, como sugiere el hecho de que poseyera un retrato suyo documentado en Madrid en la temprana fecha de 1697, junto con los retratos de otros tres *virtuosi* emblemáticos de la ópera. Matteuccio llegó a la corte española en octubre de 1698. Una carta del duque de Sesto (fechada el 12 de junio de 1698), que había escuchado al cantante

Anónimo, retrato de Matteo Sassano (1676-1700), Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

en Venecia, pone de relieve la impaciencia del monarca ante su llegada: «El rey me preguntó con grande ansia si había oído cantar a Matheuchi, cuándo vendría, y si era impertinente o no, y como si en el mundo no hubiese ejército, ni estado de Milán, no se acordó de tal cosa». En Madrid se movió en el entorno de la reina, en cuya cámara debía cantar habitualmente junto con otros músicos italianos: «El favorito de la reina es ahora Santisteban, con quien se comunica por conducto de Mateucci» (Solar-Quintes 1952, p. 173). Es tentador pensar que intervino en ocasiones como la descrita por el nuncio en el verano de 1699: «e la notte dopo ritornati dal passeggio del Rio, [le Maestà loro] si divertirono con una bellissima musica disposta nel giardino della Priora» (Roma, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Spagna, vol. 181, f. 305). Siendo música nocturna, *all'aperto* bien pudo tratarse de una serenata al estilo de Italia.

El ascendiente del cantante sobre la reina fue notable. De ese vínculo nació el proyecto de representación de una auténtica ópera italiana, para la que fueron reclutados los mejores músicos transalpinos como el compositor Bernardo Sabadini. Programada para el carnaval de 1701, la muerte del rey dio al traste con todos los preparativos. Tras el destierro de la reina Mariana de Austria a Toledo, Matteuccio retornó a Italia y cantó en diversas ciudades del Norte, antes de regresar definitivamente a Nápoles, en 1709, con el título de marqués y los cuantiosos privilegios que le había concedido el ansioso Carlos II.

J.M.D.

Bibliografía: Solar-Quintes 1956; Prota-Giurleo 1966; Prota-Giurleo 2009; Frutos 2009c; Domínguez 2013.

Los reales monasterios de las Descalzas y de la Encarnación

En el siglo xvii había tres monasterios reales femeninos en Madrid: las Descalzas Reales, la Encarnación y Santa Isabel. Este último sufrió muchas pérdidas patrimoniales al comienzo de la Guerra Civil, en julio de 1936, mientras que Descalzas y Encarnación conservan aún hoy en día su extraordinario legado artístico.

Las donaciones de los virreyes a estos lugares eran motivadas bien por la costumbre de agasajar a la corona con objetos artísticos, bien por la voluntad de contribuir a las devociones protegidas por la monarquía, o bien porque en las familias de los mismos virreyes había monjas pertenecientes a estas prestigiosas comunidades. Los monasterios reales constituyeron un aspecto peculiar de la religiosidad de la casa de Habsburgo, que fundó, entendió y vivió estas casas religiosas como continuación de sus mansiones, y las decoró y cuidó como auténticos reales sitios.

El monasterio de las Descalzas Reales

El monasterio de monjas clarisas de las Descalzas Reales fue fundado en 1559 por Juana de Austria, hermana de Felipe II, en el palacio madrileño del tesorero imperial Alonso Gutiérrez, donde la infanta había nacido en 1535.

La primera comunidad de monjas clarisas coletinas procedía del monasterio de Gandía. A estas se fueron sumando diferentes miembros de la casa de Austria, como la emperatriz María, hermana de Juana y viuda de Maximiliano II de Habsburgo, que llegó al monasterio en 1582 con su hija Margarita.

Una de las primeras donaciones importantes al monasterio procedente de los reinos italianos, fue una extraordinaria «Montagna di Corallo», una escultura con muchas figuras esculpidas en este material, que fue enviada a Felipe II en 1570 por el noble napolitano Francesco Ferdinando d'Avalos d'Aquino, marqués de Pescara, entonces virrey de Sicilia. La pieza no llegó nunca a su destino, aunque a finales del siglo xvii una monja siciliana, sor Maria de la Trinidad (la noble María Fardella y Pacheco), encargó a los talleres de Trapani otro conjunto en coral (un belén) para el monasterio.

Massimo Stanzione, Los siete arcángeles*, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.*

Entre las hijas de virreyes y lugartenientes del Reino de Nápoles, ingresó con dieciséis años en 1633 María de Castro, con el nombre de sor María de Jesús, hija del VIII conde de Lemos (virrey de Nápoles y de Sicilia), y en 1666 profesó sor Margarita de la Cruz, hija natural de Juan José de Austria, hijo de Felipe IV, nacida de la relación que aquel mantuvo con la hija del pintor José de Ribera durante su estancia napolitana en 1648.

Juan José de Austria visitó a menudo a su hija en el convento, y le dejó diferentes piezas de su colección; también encargó la decoración de la capilla del Milagro, donde se conservaba la imagen de la Virgen homónima, pintada por el artista emiliano del siglo xv Paolo de San Leocadio. En su inventario post mórtem diferentes obras de su colección fueron destinadas a sor Margarita. Entre estas se encuentra una típica pieza napolitana: un «Niño Jesús desnudo vestido en una urna de caray y ébano con remates de bronce con sus vidrieras cristal·lines. El niño con almohade y carro» (González Asenjo 2005, p. 737). Las tallas vestidas de Niños Jesús eran unas piezas importantes al servicio de la religiosidad de las monjas.

Otra devoción impulsada por el monasterio fue la de los Siete arcángeles, representada en los frescos de la escalera principal y en un gran cuadro de Massimo Stanzione, fechado en los años veinte del siglo xvii. El culto de los Siete arcángeles era de procedencia siciliana. En 1516 el sacerdote Antonio del Duca descubrió una antigua pintura representando este tema y la dio a conocer en su texto *Septem princium angelorum orationes*. Sin embargo, es en Nápoles donde este culto tuvo su definición iconográfica, con el grabado que ilustró la edición napolitana del texto de del Duca, impreso en 1594, del cual está sacada la pintura de Stanzione. Estas informaciones (y la posible datación del cuadro en una fase temprana de la producción de artista) permiten suponer una relación entre la llegada del lienzo de Stanzione y el ingreso en el monasterio de la hija del virrey VIII conde de Lemos.

La llegada de obras napolitanas al monasterio también podría ser debida a las visitas de religiosos italianos. Sabemos, por ejemplo, que el capuchino salernitano fray Giovan Battista Vis-

co (general de los capuchinos entre 1633 y 1639) estuvo en estrecho contacto con la infanta monja sor Margarita de la Cruz, una mujer muy influyente en el Madrid de Felipe IV.

El monasterio de la Encarnación

Fundado por Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en 1611, el real monasterio de las agustinas recoletas de la Encarnación comunicaba a través de un pasadizo con el Alcázar, por lo que estaba concebido como un apéndice de la principal residencia real en Madrid.

Las primeras monjas procedían del monasterio de agustinas recoletas de Valladolid, una comunidad que fue muy beneficiada por la reina fundadora durante la estancia de la corte en esa ciudad. Una de las primeras nobles benefactoras del monasterio fue María de Zúñiga Avellaneda, marquesa de Miranda del Castañar, viuda del virrey de Nápoles Juan de Zúñiga (1586-1595) y madre de la primera novicia de la Encarnación: sor Aldonza del Santísimo Sacramento. Se debe probablemente a los Zúñiga la llegada de una de las reliquias más famosas del monasterio: la sangre de san Pantaleón, ahora expuesta en una custodia que junta piezas de épocas diferentes. Esta reliquia, procedente de Nápoles, repite el fenómeno de la licuefacción el día de la fiesta del santo (27 de agosto), según la tradición napolitana relativa al mismo san Pantaleón y aquella, más conocida, del milagro de san Jenaro.

En 1657 hizo profesión en la Encarnación otra hija de virrey: Beatriz de Avellaneda y Haro, hija del virrey de Nápoles conde de Castrillo. Beatriz había acompañado a su padre durante su estancia en Nápoles y, tras la muerte de su marido, el marqués de Aguilar, ingresó en el monasterio.

Entre las piezas que acompañaron a doña Beatriz al monasterio figura uno de los primeros cuadros de Giordano llegados a España: *San Agustín y Santa Mónica* (firmado y fechado en 1657), y probablemente entró en el monasterio acompañado de otras obras italianas destinadas al relicario.

De hecho, el reciente inventario del relicario del monasterio ha sacado a la luz muchas piezas que pueden ser obras de talleres napolitanos y que tienen que ser puestas en relación con los numerosos pagos a orfebres napolitanos efectuados por la virreina María de Avellaneda, condesa del Castrillo. A este dato documental hay que añadir el testimonio de los avisos de Barrionuevo, que registraron la codicia de la condesa, pues regresó a Madrid unos meses antes que su marido cargada de bienes adquiridos más o menos legalmente en el Reino de Nápoles.

También se conserva en el relicario del monasterio una talla napolitana de Michele Perrone, firmada y fechada en 1690, de la misma época que otra escultura atribuida al mismo autor, una Virgen de los Reyes, de la sala de Labor.

Luca Giordano, San Agustín y Santa Mónica, *Madrid, Real Monasterio de la Encarnación.*

Una tercera estatua representando a san José ha sido en cambio identificada con una talla solicitada por la reina Mariana de Austria y enviada desde Nápoles en esos mismos años de finales de siglo, durante el virreinato del conde de Santisteban.

I.M.

Bibliografía: González Alarcón y Tovar Martín 2005; González Asenjo 2005; García Cueto 2009; Ajello 2012; Sánchez Hernández 2015; Ajello 2016; Porzio 2016.

Los frescos de San Antonio de los Alemanes

La iglesia y el hospital de San Antonio de Padua se fundaron en 1607 para asistir a los súbditos portugueses del rey Felipe III. Tras la independencia de Portugal, se acordó su conversión en hospital para los alemanes residentes en la corte, conociéndose desde entonces la iglesia con el nombre actual. En 1701 pasó a depender de la Hermandad del Refugio.

La decoración de la iglesia, comenzada por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, se completó gracias a la intervención del artista napolitano Luca Giordano, quien trabajó en ella entre 1698 y 1701. Giordano retocó la obra ya existente, dotando a la cúpula de un aspecto más dinámico, gracias a la inserción de columnas salomónicas con santos y grupos de ángeles que sostienen cartelas con escenas de sus vidas. En este aspecto, Giordano adoptó una idea que ya había utilizado en la escalera de El Escorial, con los ángeles sosteniendo los escudos de los reinos españoles. En la parte central de la bóveda, donde aparece la *Gloria de San Antonio*, el pintor crea un continuo espacial que parece desarrollarse más allá de los límites del edificio.

Bajo la cornisa se simularon una serie de tapices con episodios de la vida del santo titular, y bajo ellos las personificaciones de sus virtudes. Entre las capillas Giordano pintó efigies de distintos monarcas canonizados, recordando así que el complejo era de patrona-

Madrid, iglesia de San Antonio de los Alemanes, interior hacia el altar mayor.

En el conjunto decorativo los lienzos muestran un marcado contraste con la obra al fresco, mucho más ligera y suelta y con un colorido más refinado, dentro de cierta limitación en la gama. Por el contrario, los cuadros de los altares muestran una factura bastante terminada y un colorido convencional, con ropas de pliegues muy quebrados y profundas sombras, a excepción del Calvario, el mejor y más sentido de los tres. Estas características muestran que Giordano era consciente de la ubicación de los cuadros, mucho más cercanos al espectador que los frescos, pero tal vez también revelen la colaboración de ayudantes para terminarlas rápidamente antes de emprender el regreso a Nápoles.

to real. Flanqueando estas figuras hay jarrones con flores, que recuerdan a los que pintó en el fresco de la sacristía de la catedral de Toledo.

Los milagros eran temas muy apropiados para una iglesia anexa a un hospital. Las virtudes servirían para recordar a los enfermos la necesidad de su práctica para obtener su sanación o la acción de gracias tras la misma; y a los miembros del hospital se les recordaba la necesidad de practicar la caridad con los enfermos. Al mismo tiempo, la presencia de las figuras reales relacionaba todo el espacio con la Monarquía Hispánica y evocaba la sacralidad de la figura del rey, insistiendo en temas como los de la exaltación de la Eucaristía o la conversión de los herejes, que seguían siendo prioritarios para Carlos II.

Giordano pintó también los lienzos para cuatro de los altares de la iglesia, que dejó escondidos cuando se marchó a Nápoles en 1702, ya que aún no se los habían pagado. Llegado a Barcelona, el pintor rebajó el precio y solo entonces pasaron a poder de la Hermandad del Refugio. La intervención decisiva estuvo a cargo de Francisco Benavides, IX conde de Santisteban, que había sido virrey de Nápoles y era en aquel momento Hermano Mayor. Pero la congregación poseía ya una *Inmaculada* atribuida a Vicente Carducho, por lo que se decidió colocar esta obra en uno de los altares de la iglesia y vender la que había pintado Giordano. Por este motivo, los lienzos del napolitano que hoy se encuentran en la iglesia son tres: *Calvario*, *San Carlos Borromeo repartiendo limosnas* y *Santa Ana con la Virgen y San Joaquín contemplando al Padre Eterno*.

La pintura de Giordano transformó por completo el aspecto interior de la iglesia: el observador se ve dentro de un contínuum espacial que está definido y dominado por la pintura. De esta manera se crea un espacio cambiante, en el que incluso los tapices fingidos se pliegan en los marcos de las tribunas, que parecen palcos de teatro. El pintor juega con lo real y lo simulado, pues el observador no sabe si las figuras de los reyes son apariciones o estatuas policromadas, ante las que se han depositado, como si se adornara un altar, los jarrones llenos de flores.

El interior del templo pierde su carácter racional y semeja una visión momentánea, que puede desaparecer en cualquier instante, arrastrada por el viento que parece agitar los tapices u ocultada por una de las nubes que parecen moverse en el cielo.

Por ello la iglesia de San Antonio, perdidos los frescos de las paredes laterales y de las antecámaras del Casón del Buen Retiro, es hoy el lugar donde mejor se comprende cómo Giordano consigue plenamente la creación de una obra de arte total, basándose únicamente en la pintura. Aquí no tiene que someterse a ningún tipo de marco arquitectónico como en los frescos escurialenses, ni es el responsable de la decoración de un espacio que no ha visto, como el camarín de Guadalupe. Giordano parece crear su propia arquitectura, integrando la obra de Rizi y Carreño, con unos pocos detalles de *quadratura* que le sirven para crear un ritmo y cierta estructura para que la vista no se pierda en este interior.

M.H.C.

Bibliografía: Palomino 1715-1724; Ferrari y Scavizzi 1992; Gutiérrez Pastor y Arranz Otero 1999; Hermoso Cuesta 2008.

El real monasterio de Santa Isabel

La iglesia del monasterio de agustinas descalzas de Santa Isabel, bajo patronato regio desde tiempos de Margarita de Austria (1610), fue pasto de las llamas al estallar la Guerra Civil en julio de 1936. Conocemos la antigua decoración del ábside de la iglesia gracias a dos fotografías del Institut Amatller de Barcelona, en las que se aprecia un gran lienzo con la *Inmaculada* que ocupa toda la pared del altar, dentro de un retablo barroco coronado por una *Visitación* de Mateo Cerezo.

En la vida de José de Ribera, escrita por Palomino (1715-1724), leemos que el cuadro de la Inmaculada era obra de este artista y presentaba un rostro pintado una segunda vez por Claudio Coello. El motivo de esta corrección pictórica era que las monjas, al descubrir que Ribera se había inspirado en el rostro de su hija para pintar a la Virgen, no quisieron venerarla en el altar de su iglesia. Una de las hijas del Españoleto (o tal vez una sobrina), además, había sido seducida por Juan José de Austria, con quien tuvo una hija que ingresó en el monasterio de las Descalzas Reales.

Foto del altar de la iglesia de Santa Isabel (antes de 1936), Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas.

Tal anécdota ha permitido relacionar el lienzo de la iglesia de Santa Isabel con el que se encontraba en la Cappella Palatina de Nápoles. En efecto, una crónica de la revolución de 1648, fuente para el relato sentimental entre la hija/sobrina de Ribera y don Juan José de Austria, recordaba que «teneva Giuseppe Ribera famoso pittore una bellissima figliuola, il cui ritratto il medesimo padre l'effigiò nella figura della Conceptione novamente fatta nella cappella del Regio Palazzo» (Ceci 1894, p. 66). A partir de esta noticia, y desde la monografía de Mayer de 1923, se ha especulado sobre la relación entre este lienzo de Nápoles y la *Inmaculada* que decoraba el altar de la iglesia del convento de Santa Isabel en Madrid.

Por otra parte, el lienzo de la capilla del Palazzo Reale, quitado probablemente por Pedro Antonio de Aragón y sustituido por una estatua de Fanzago, exigía una colocación en algún lugar importante, y el altar principal del templo de un monasterio de patronato real como Santa Isabel era el lugar adecuado. Parece que fue el propio rey quien donó el cuadro a esta iglesia, donde estaba acompañado de otros cuadros de Ribera, como refiere Ponz: una serie de los doce apóstoles («soberbio apostolado»), una *Piedad* y un *San Juan Bautista en el desierto*, «obras de notable expresión, cuyas figuras son del tamaño del natural» (Ponz 1776, II, p. 51), y luego desapareció tras la ocupación napoleónica.

El modelo del cuadro inspiró a Pacecco de Rosa en su pala de altar de la iglesia de los capuchinos de Vibo Valentia, donde dos ángeles arrodillados han sido sustituidos por san Francisco de Asís y san Antonio de Padua.

A la espera de nuevas investigaciones que puedan esclarecer la procedencia cortesana del lienzo de Santa Isabel, la cuestión de la suerte que corrió el lienzo de la Capilla Real queda pendiente, debido a la presencia de otras imágenes de la Inmaculada de Ribera en España, a la difusión del *topos* de los retratos del natural del pintor, y al aspecto de la pala de Santa Isabel, que, por lo que enseña la fotografía, se muestra bastante alejada de la grandeza de otra *Inmaculada* autógrafa y «virreinal» como la pintada veinte años antes para las agustinas de Salamanca.

Para concluir esta breve nota citaremos a Mayer, uno de los pocos que han descrito la pintura (dejando a un lado los relatos sobre las desgracias de María Rosa Ribera). En el lienzo observamos toda la fuerza de una obra considerada «máxima expresión de la madurez del artista», en la que Ribera logró pintar, «luz en la luz», figuras celestiales modeladas con colores brillantes y una «Virgen que levita en éter resplandeciente de luz amarilla» (Mayer 1923, p. 148).

I.M.

Bibliografía: Palomino 1715-1724; Ponz 1776; Ceci 1894; Mayer 1923; Sáenz Ruiz-Olalde 1990; Mauro 2009.

La capilla del Santo Cristo de San Ginés

La iglesia parroquial de San Ginés fue una de las más frecuentadas por los miembros de la corte, tanto por su ubicación como por la devoción al Santo Cristo de la Redención. Era administrada por una cofradía regia que observaba rígidas prácticas penitenciales. Felipe IV, como hermano mayor, financió en 1651 la construcción de la gran capilla de la hermandad, que era una auténtica iglesia dentro de la iglesia, con una cripta y otras salas adyacentes. Junto al monarca también participó el conde de Peñaranda, secretario y protector de la cofradía, como revela la dedicatoria de una relación de festejos de 1656 por el ingreso de la talla del Cristo en la nueva capilla.

La iglesia se incendió tres veces en los siglos XVIII y XIX (especialmente grave fue el incendio de 1824). Fue durante estos sucesos cuando se debieron de perder muchas pinturas donadas por el conde y consignadas en los inventarios de finales del siglo XVII: una *Piedad* atribuida a Tiziano (donada en 1657), una *Anunciación* y una *Oración en el Getsemaní* de Luca Giordano y un *San Isidro* de Massimo Stanzione (obras incorporadas en 1669), una serie de pinturas sobre cobre, un *Ecce Homo* y la *Dolorosa* (cedidos en 1673). Por último, el inventario de 1689 registra el nombre del conde de Peñaranda también para un *San Nicolás de Bari* de Carlo Coppola, una *Virgen con el Niño* y un *San Juanito* «de Rafael de Urbino», además de tres pinturas (dos sobre pizarra y una en tabla) atribuidas a Bassano. Basanta Reyes, en su estudio sobre la iglesia de San Ginés, también incluye entre las donaciones del conde una *Inmaculada* de Antolínez que aún se encuentra en la iglesia. La otra obra de este vasto legado que todavía se conserva *in situ* es la *Anunciación* de Giordano, copia fiel de la pintura de Tiziano de la capilla Pinelli de San Domenico Maggiore de Nápoles (actualmente conservada en el Museo de Capodimonte).

Hay varias similitudes entre este legado y las obras donadas por el conde al monasterio teresiano que había fundado en Peñaranda de Bracamonte: la combinación de grandes lienzos y pinturas sobre cobre, la presencia de los temas clave de la devoción de los condes (la Encarnación de Cristo y su Pasión), y la coincidencia del envío de varias obras en 1669 (cuando se enviaron muchas de las piezas de Peñaranda).

El lienzo es un buen ejemplo de la capacidad de Giordano para interpretar y emular a la escuela veneciana del siglo XVI, dotes por las que se dio a conocer en el mercado del arte napolitano durante sus años de formación. Esta capacidad generó un error en la tradición histórico-artística napolitana. Bernardo De Dominici explicó, en la biografía del pintor-tra-

Luca Giordano, Anunciación, *Madrid, iglesia de San Ginés.*

Aunque la pintura fue donada a la capilla del Santo Cristo, actualmente se encuentra en la nave izquierda de la iglesia parroquial. El cuadro es copia de un original de Tiziano antes en la iglesia de San Domenico Maggiore y actualmente conservado en el Museo de Capodimonte. Se trata de una afortunada aportación napolitana al venetismo barroco, que tuvo en Giordano uno de sus mejores exponentes durante la segunda mitad del siglo XVII.

tante Giacomo di Castro, que la pintura de la *Anunciación* había sido reemplazada (a petición del virrey Pedro Antonio de Aragón) por una copia de Giordano, mientras que el original fue llevado a España. Este dato fue aceptado por todas las fuentes posteriores, y el único original de Tiziano en las iglesias de Nápoles ha sido juzgado y catalogado como una copia desde hace dos siglos, hasta que en 1924 Longhi advirtió la espontaneidad tizianesca en el cuadro y resolvió su atribución.

I.M.

Bibliografía: Longhi 1925; Kreisler Padin 1929; Angulo Íñiguez 1940-1941; Basanta Reyes 2000; Mauro 2007-2008.

Las esculturas napolitanas para la Congregación del Santo Cristo

El número de congregantes y benefactores del Santo Cristo de San Ginés fue incrementándose a medida que avanzaba el siglo xvii, lo que propició la donación de otros bienes y alhajas destinados al culto y mayor solemnidad de la capilla. Aquel se extendió también a la cripta o «bóveda» de la Congregación, donde se desarrollaban ejercicios penitenciales y prácticas espirituales que alcanzaron un notable auge. Para su altar, el benefactor don Pedro Cayetano Fernández del Campo (1653-1721), II marqués de Mejorada y de la Breña, ofreció en donación tres esculturas

Nicola Fumo, Cristo con la cruz a cuestas *(1698), Madrid, iglesia de San Ginés.*

Entre las numerosas obras que este escultor envió a España, esta es la única citada por Bernardo De Dominici, quien destacaba la repercusión que tuvo en la ciudad de Nápoles su realización, hasta el punto de realizarse grabados antes de enviarla a España. La escultura sigue un célebre modelo de Alessandro Algardi, ampliamente difundido a través de pequeñas esculturas en bronce. Recrea el momento de la caída en el monte Calvario, y destaca por su intensa emotividad, especialmente la conmovedora mirada que se dirigía directamente hacia los fieles desde el altar de la cripta que presidía.

realizadas en Nápoles. En 1698 regaló la primera de ellas, un *Cristo atado a la columna*, firmado por Giacomo Colombo, que suscitó entre los fieles tal fervor popular, que un año después decidió regalar dos nuevas esculturas más, esta vez encargadas a Nicola Fumo.

Hijosdalgo de ascendencia vasca y salmantina, Pedro Cayetano encarnaba el prototipo ideal de noble español. Ilustre de cuna, hábil político, profundamente piadoso y fiel defensor de la corona, fue integrado en el organigrama de la administración cortesana desde muy joven, alcanzando los puestos de gentilhombre de Cámara de Su Majestad y secretario de Cámara del Real Patronato. Ocupó además el cargo de comendador de Peralada en la Orden de Caballería de Alcántara, asumiendo nuevos cargos y responsabilidades durante el reinado de Felipe V.

En 1681 Pedro Cayetano se casó en la misma iglesia de San Ginés con doña María Teresa de Alvarado Bracamonte Viña Vergara y Grimón, y a lo largo de su vida gastó importantes sumas de dinero en la dotación de la capilla bajo su patronato en la iglesia de San Fausto de su villa de Mejorada del Campo, que desde el punto de vista decorativo constituye un magnífico ejemplo de la influencia italiana en el arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. A esta fundación familiar también hizo importantes legados procedentes de Nápoles, pues en su testamento, abierto en 1721, se hacía mención a una pintura de *San José, la Virgen y el Niño* de Luca Giordano, encargada al pintor para la entrada de la sacristía.

Para hallar el origen de los contactos de Pedro Cayetano con la ciudad partenopea e indagar en su interés por el arte napolitano, es necesario retrotraerse a la generación anterior. Su tío Íñigo Fernández del Campo fue secretario del conde de Peñaranda durante su virreinato, y de él heredó el oficio de escribano regio del Consejo Colateral de la ciudad de Nápoles. Su padre, Pedro Fernández del Campo, I marqués de Mejorada, sirvió también a Peñaranda en las conversaciones que precedieron a la Paz de Münster. Según el inventario de bienes del primer marqués, este hizo acopio de un importante número de esculturas napolitanas para su casa principal de la plaza de las Descalzas Reales. Entre ellas figuraban una imagen de Nuestra Señora de los Siete Dolores de medio cuerpo, un san Antonio, un san José con el Niño y varias imágenes del Niño Jesús, además de un san Juan y varios ángeles, todos traídos de Nápoles.

Don Pedro Cayetano, por tanto, mantuvo y acrecentó ese gusto artístico familiar utilizando sus contactos e intermediarios en la ciudad partenopea para hacer llegar estas obras a España. En 1705 consta, por ejemplo, que pagaba a través de Francesco Ardia al escultor Nicola Fumo una imagen de la Magdalena que debía ser enviada a Madrid, con la obligación de que el propio artista ayudara en el embalaje que permitiera el transporte en barco de la pieza. Recientemente hemos podido localizar esta obra en la iglesia parroquial de Arrigoriaga (Bilbao), cuyo patronato concedió al marqués el rey Carlos II en 1694, aunque no llegó a tomar posesión precisamente hasta 1705, debido a las reticencias de la Diputación general del Señorío de Vizcaya.

R.A.M.

Bibliografía: Álvarez Baena 1791; Kreisler Padin 1929; Estella Marcos 1999; Basanta Reyes 2000; Di Liddo 2008; Alonso Moral 2015.

El convento de Santa Teresa y la herencia del duque de Medina de las Torres

La fundación del monasterio madrileño de Santa Teresa de Jesús, ubicado en la calle Barquillo, fue una iniciativa del príncipe de Stigliano Nicola Carafa.

Nacido en Nápoles en 1638, era el primogénito de Ramiro de Guzmán, duque de Medina de las Torres, y de la princesa de Stigliano Anna Carafa. Al morir su madre en 1644, fue nombrado heredero universal de un vasto patrimonio que aglutinaba títulos y posesiones distribuidas por todo el Reino de Nápoles. Diez años después, Nicola siguió al padre hacia Madrid, donde Medina había vuelto tras finalizar su virreinato napolitano. En la corte madrileña, contrajo matrimonio con la hija del duque de Alba, María Álvarez de Toledo y Velasco.

Serie de tapices de Guzmán-Carafa (detalle), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Esta serie de paños en seda bordada fue encargada en Nápoles por el duque de Medina de las Torres durante su virreinato. Heredada por su hijo Nicola Carafa, fue donada por este al convento de Santa Teresa de Jesús en Madrid, para llegar a finales del siglo XIX al Museo Arqueológico Nacional.

Movido por su devoción y afecto hacia las monjas de clausura que vivían en un antiguo convento en Ocaña, don Nicola decidió dotarlas en 1683 de una nueva casa, y hacerse cargo de los gastos del convento. La fundación se firmó el 7 de septiembre de 1683. En la iglesia, el príncipe ejercía el patronato sobre tres de las capillas del convento, dedicadas a los protectores de la familia (san Nicolás, santo Domingo de Guzmán y santa Teresa). La capilla mayor estaba destinada a alojar el panteón familiar, decorado con las armas de las dos casas, con los retratos del príncipe y de su mujer, y con una inscripción dedicatoria. Desafortunadamente no disponemos de ninguna noticia que de fe de la realización del panteón familiar.

La generosidad de Carafa hacia la orden carmelita se mantuvo después de la fundación del convento, a través de nuevas donaciones de rentas y censos procedentes de las propiedades que tenía en el Reino de Nápoles, pero, sobre todo, a través de donaciones de obras de arte. Las cartas del convento evidencian que el príncipe regaló a las monjas «alhajas de plata, ornamentos y muchas pinturas de gran estimación y valor originales», además de «veinte pinturas de flandes, tasadas en quarenta mil reales» y «doze pinturas grandes de Rafael de Urvina, pintor celebre, de mucho valor», entre las cuales se hallaba la *Transfiguración* de Giovan Francesco Penni –en la época atribuida a Rafael–, procedente de las colecciones familiares. Adquirida por el duque de Medina de las Torres durante su virreinato napolitano, fue valorada tras su muerte, en vistas a una posible venta que no se llevó a cabo. Así, la *Transfiguración* fue dejada en herencia al príncipe Nicola, quien la donó a las monjas, pasando a ocupar el altar mayor de la iglesia carmelita.

Entre las obras que entraron en el convento de Santa Teresa gracias a la generosidad de Carafa, destaca también la «tapicería bordada de realce de oro y plata» que, desde 1688, decoró el patio del convento durante las fiestas señaladas.

La serie se componía de nueve paños bordados en seda de varios colores, oro y plata, y presenta rellenos y aplicaciones en relieve, en particular en las columnas y en los animales del primer plano. Cada paño representa una pérgola formada por un baldaquín sobre cuatro columnas salomónicas, que aloja en su interior un animal: un ciervo, un carnero, un leopardo, un galgo, un león, un oso que muerde a un perro y, en los paños más estrechos, un cachorro y un mono que juega con frutas. Una balaustrada de mármol separa el baldaquín del fondo campestre en el que se entrevé un extraordinario paisaje. Las escenas acogen el escudo familiar, lo que permite fechar el conjunto en los años del virreinato, entre 1636 y 1644. Esta insólita iconografía permite leer estos tapices como una exaltación de la familia Guzmán-Carafa.

Antes de llegar al convento, los tapices se encontraban en el palacio de Oñate, la residencia madrileña del duque de Medina de las Torres: como señala en su diario de viaje el secretario Lodewijck Huygens (1661), los tapices se conservaban en una sala de la casa, junto con unas sillas, un baldaquín y algunos cojines.

Tras la revolución de 1868, el convento de Santa Teresa, que se hallaba ya en malas condiciones, fue demolido. En un primer momento, la comunidad de monjas fue acogida en diferentes conventos de la ciudad, para luego trasladarse al actual convento situado en la calle Ponzano. Los documentos de archivo no aportan información sobre la situación del patrimonio artístico del convento durante los diversos traslados. Respecto a la *Transfiguración* de Penni, en 1836 se hallaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por motivos de restauración. Pasó finalmente al Museo del Prado a través del antiguo Museo de la Trinidad. En cuanto a los tapices, por orden real del 30 de junio de 1877, se decidió trasladarlos al Museo Arqueológico Nacional, donde se encuentran hoy en día.

M.V.

Bibliografía: Vignau 1900; Sánchez Amores 1985; Verdú Berganza 2001; Henry y Joannides 2012; Viceconte 2013-2014.

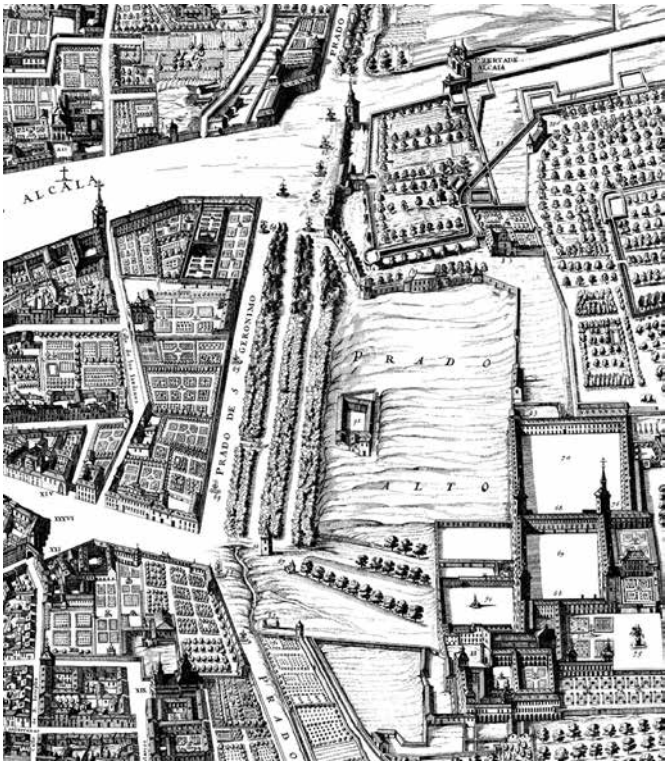
El palacio de los condes de Monterrey

En 1626 los condes de Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga y su esposa doña Leonor María de Guzmán, adquirieron una casa en el llamado Prado Viejo de San Jerónimo, la principal zona de recreo de la corte por aquel entonces (Lopezosa Aparicio 2005, pp. 364-385). El edificio tenía su entrada principal por la calle del Árbol del Paraíso, la actual calle del marqués de Cubas que aparece representada en el plano de Pedro Texeira de 1656 como «calle de los jardines». Tal como puede apreciarse en dicho plano, el solar ocupado por la residencia se extendía hasta el Prado de San Jerónimo.

Fueron numerosos los nobles que durante los reinados de Felipe III y Felipe IV eligieron el Prado Viejo para levantar residencias de recreo con extensos jardines que, a la par que permitían a sus propietarios disfrutar de una vida más relajada sin alejarse de la corte, les proporcionaban un considerable prestigio social. En la zona construyeron residencias de este tipo el duque de Lerma, el duque de Medina de Rioseco o el duque de Béjar, por mencionar solo algunos ejemplos. Esta clase de edificaciones de carácter suburbano era conocida en el Madrid de la época con la denominación de «casas-jardín».

En ellas los jardines, organizados en diferentes niveles, comunicados mediante escaleras y pasadizos y salpicados de fuentes, esculturas y grutas, desempeñaron un papel fundamental (Lopezosa Aparicio 2005, p. 348). Juan Gómez de Mora, el principal arquitecto del momento, proyectó o mejoró buena parte de las casas-jardín que se levantaron en el Prado Viejo por aquellos años, incluida la de los condes de Monterrey.

Sin duda, la decisión de los condes de adquirir su casa-jardín en la zona resultó muy acertada para sus intereses. Se trataba de un área que ya por aquel entonces conocía un espectacular desarrollo, que se vería multiplicado pocos años más tarde con la construcción del palacio del Buen Retiro, la nueva residencia del monarca ideada por Olivares y construida durante los años en que los condes se encontraban en Nápoles.



Pedro de Teixeira, Plano de Madrid, *detalle (1656), detalle con el Prado Viejo de San Jerónimo y El Jardín del conde de Monterrey.*

Todo indica que don Manuel y su esposa doña Leonor residieron en esta nueva propiedad desde poco después de su adquisición y hasta su partida a Italia en julio de 1628. Durante los diez años que permanecieron allí, la «huerta» del Prado fue disfrutada, siquiera esporádicamente, por el conde duque de Olivares y su esposa, quienes, en ausencia de los condes, llegaron a organizar en ella una fiesta en honor de Felipe IV y la reina Isabel de Borbón la noche de San Juan de 1631. En el transcurso de esa fiesta se representaron dos comedias escritas para la ocasión por Francisco de Quevedo y Lope de Vega. Mientras tanto, muy lejos de allí, en Nápoles, donde hacía poco más de un mes había realizado su entrada oficial como virrey, don Manuel también celebraba junto a doña Leonor la noche de San Juan por todo lo alto.

Una de las primeras medidas que los Monterrey tomaron a su regreso de Italia en 1638 fue acometer obras de rehabilitación en la casa-jardín. La intervención no solo se centró en la parte del edificio que daba a la calle del Árbol del Paraíso, es decir, la vivienda principal, sino también en la construcción de una galería en la parte del jardín que daba al Prado Viejo. En las paredes de aquellas casas y en las de la nueva galería, se colgó la magnífica colección de pinturas de los Monterrey, tal y como demuestran los inventarios y la tasación de las obras realizados a la muerte del conde en 1653 y de la condesa en 1654. Gran parte de estas pinturas fueron adquiridas durante los años en los que el conde ejerció el cargo de virrey de Nápoles.

Entre las casas y la galería se extendían los ricos jardines, que servían de recreo a los condes y a sus invitados. En ellos se instalaron numerosas fuentes y buena parte de la colección de esculturas de los condes, muchas de las cuales fueron compradas en Italia.

De aquella propiedad únicamente nos queda la espléndida descripción en verso, claramente influida por la obra de Luis de Góngora, realizada por Juan Silvestre Gómez (1640). Su autor, criado y capellán del VI conde de Monterrey, debió de componerla al poco de realizarse las mejoras emprendidas en la casa-jardín a la vuelta de los condes a Madrid, pues la aprobación de la obra, a cargo de Pedro Calderón de la Barca, lleva fecha de 22 de diciembre de 1639 y la dedicatoria al conde está fechada el 26 de enero de 1640. En ella el autor se detiene en explicar la estructura de los jardines, sus flores, plantas y árboles frutales, así como las construcciones ubicadas en la propiedad, entre las que se encontraban, además de la galería que daba al Prado Viejo de San Jerónimo y de las casas que daban a la calle del Árbol del Paraíso, diferentes fuentes, una gruta, un estanque y una pajarera.

En el siglo XVIII la residencia de los Monterrey fue vendida a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros y más tarde sobre el solar se construyó parte del actual edificio del Banco de España.

A.R.A.

Bibliografía: Silvestre Gómez 1640; Pérez Sánchez 1977; Brown y Elliott 1980; Burke y Cherry 1997, II; Lopezosa Aparicio 2005.

El palacio de los condes de Oñate

> –[...] Dígame vuestra merced, señor licenciado, dijo la Rufina: ¿qué casas sumptuosas son estas que están enfrente destas joyeras?
>
> –Son del Conde de Oñate –dijo el Diablillo–, timbre esclarecido de los Ladrones de Guevara, Mercurio Mayor de España y Conde de Villamediana (Vélez de Guevara 1641, tranco VIII).

El palacio de los condes de Oñate en Madrid se encontraba situado al inicio de la calle Mayor, frente al convento de San Felipe el Real, centro del famoso mentidero de la corte española. Fue sin duda una de las residencias nobiliarias más famosas de la ciudad. En 1622 su morador, Juan de Tassis y Peralta, II conde de Villamediana, murió asesinado a sus puertas.

La construcción del palacio comenzó casi con toda seguridad a finales del siglo XVI, aunque su famosa portada de estilo churrigueresco, atribuida erróneamente a Pedro de Ribera, data de 1692 (Tovar Martín 1975). En su interior destacaba un oratorio de planta circular con ocho colum-

Fachada del palacio de los condes de Oñate en Madrid (c. 1915), Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fondo Ruiz Vernacci.

nas de orden dórico. El edificio acogió la visita de importantes personajes, como la del duque de Ariscot en 1634. Este era un gran noble flamenco, caballero del Toisón, y gentilhombre de Cámara del rey Felipe IV. Para agasajarle

> [...] llevóse consigo casi todos los Jentilhombres de la Cámara de Su Magestad, huvo 15 de mesa. Fue el mayor banquete que en día de pescado se ha visto en la Corte ni fuera de ella [...] huvo ocho diferencias de aguas y catorce de vinos. Pusiéronse tres aparadores, en el uno havía mil vidrios de Venecia [...], y en los otros dos se pusieron treinta mil ducados de plata dorada (Gascón de Torquemada 1991, p. 361).

En 1655 Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, ordenó una profunda remodelación del edificio que posteriormente culminaría su hija Catalina Vélez de Guevara y Manrique de la Cerda, IX condesa de Oñate. Desde su balcón los reyes siguieron algunos actos solemnes, como las entradas ceremoniales en la ciudad de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV (escena que luego fue representada en la galería del palacio real de Nápoles), en 1648, y la de María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, en 1680.

El edificio llamó la atención de muchos viajeros y cronistas, como Antonio Ponz, Pascual Madoz o Mesonero Romanos. En su *Viaje de España*, Ponz fue uno de los que describió con mayor detalle los cuadros que colgaban de sus paredes, destacando una buena copia de la *Transfiguración* de Rafael o diversos originales de Paolo Veronés. También decoraron sus paredes los dos retratos realizados al VIII conde de Oñate, firmados respectivamente por José de Ribera y Massimo Stanzione, varias obras de David Teniers o un *San Francisco* de El Greco, propiedad de Catalina Vélez de Guevara. A estos habría que sumar otros cuadros de Ribera o Rafael procedentes del patrimonio de quien fuera su segundo esposo, el duque de Medina de las Torres, Ramiro Felípez Núñez de Guzmán.

En 1912 el palacio fue derribado, aunque se conservó su valiosa portada barroca, que fue cedida a la Casa de Velázquez. Durante la Guerra Civil española esta portada sufrió graves daños, quedando en estado de ruina.

A.M.P.

Bibliografía: Vélez de Guevara 1641; Ponz 1776; Tovar Martín 1975; Gascón de Torquemada 1991; Montoliú 2002; Barrio Moya 2004.

La Huerta de Recoletos del almirante de Castilla

Juan Gaspar Alonso Enríquez de Cabrera (1625-1691), X almirante de Castilla y VI duque de Medina de Rioseco, era hijo de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante y mayordomo mayor de su majestad. Gracias a los cargos que Juan Alfonso ocupó en el virreinato de Sicilia y Nápoles, consiguió formar una magnífica colección de pintura que después heredaría su hijo. Esta era elogiada por cuantos extranjeros visitaban Madrid, desde el conde de Gramont a Maria Mancini.

Juan Gaspar heredó también del padre la lujosa residencia madrileña, conocida como la Huerta, en el Prado de los (Agustinos) Recoletos. Se trataba de una de las llamadas casas-jardín que la nobleza madrileña estaba edificando en esa zona. La construcción estaba formada por varios cuartos principales, dependencias accesorias en torno a patios y una galería abierta que asomaba al propio paseo del Prado.

En la Huerta del Prado Juan Gaspar vivió retirado de la vida política y su residencia pronto se convirtió en un auténtico cenáculo literario y artístico. A diferencia de su padre y de otros importantes nobles coleccionistas de la corte, no desempeñó un cargo en el extranjero que le hubiera permitido incrementar personalmente su colección, de manera que tuvo que hacerlo por medio de agentes. Así ocurrió en el caso de las compras que realizó en Venecia, valiéndose de la correspondencia mantenida directamente con el embajador Antonio José de Mendoza Caamaño Ibáñez de Rivera, III marqués de Villagarcía, quien asesoraba también las compras del VII marqués del Carpio.

En el jardín del X almirante de Castilla, al igual que ocurría en la residencia del conde de Monterrey, se ensayaban las comedias que después se representarían ante los monarcas, y se celebraban auténticas tertulias literarias y artísticas a las que acudían literatos como Ribeiro de Barros o artistas como Juan de Alfaro, el discípulo de Velázquez, que debió ocupar el puesto de *intelligente della pittura* en la corte artística del almirante. Se ocupaba tanto de la restauración como de la conservación de las pinturas. Sería también el responsable de la codificación de la mirada que se proponía a quien visitara la colección, una mirada moderna que proponía la colocación de las obras por escuelas, autores y géneros, en una especie de ensayo cuasimuseográfico. Así, en el inventario redactado a la muerte del X almirante en 1691, se enumeraban las distintas salas: pieza de Rubens, pieza de los bodegones, pieza de Españoles, pieza de Bassano, pieza de Tintoretto...

L.F.

Tablero en piedras duras «del Almirante de Castilla» *(antes de 1615), Madrid, Museo Nacional del Prado.*

La pieza muestra en el centro un escudo partido: a la izquierda el escudo de los Enríquez de Cabrera, duques de Medina de Rioseco, condes de Módica y almirantes de Castilla y a la derecha de la familia Colonna. El tablero está documentado en los inventarios de Vittoria Colonna y en los de su hijo: el virrey Juan Alonso Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla.

El convento de San Pascual del Prado

En 1683 el X almirante decidió fundar «en una parte de las casas y jardín que tengo al Prado de San Jerónimo» un convento de monjas franciscanas descalzas dedicado a San Pascual Bailón y a la Purísima Concepción (Lopezosa Aparicio 1994, p. 122). En particular, pasó al nuevo convento el salón grande y otras salas cercanas del palacio, obligándose a construir la iglesia, las celdas y los espacios de la vida comunitaria, a dotar a las monjas económicamente y a «adornar la iglesia de retablos y todo lo necesario para la celebración del culto» (*ibidem*, p. 123). Las obras empezaron en 1688, y en 1690 las treinta y tres monjas, la mayoría procedentes del convento de Almonacid de Zorita (Guadalajara), ingresaron en el nuevo cenobio. Por voluntad del almirante, en las paredes de la iglesia se abrieron unas tribunas con balcones y rejas, de manera que la familia del fundador y sus huéspedes pudiesen seguir los oficios directamente desde las habitaciones del palacio colindante.

No hay duda de que muchas piezas de la valiosa colección del almirante acabaron por decorar la iglesia del convento, que según el escultor Felipe de Castro (que la describió a finales del siglo XVIII) era «una famosa galeria de pintura» (*ibidem*, p. 129), con cuadros de la escuela véneta (Ticiano, Tintoretto, Veronés, Palma el Viejo), de Guercino, Ribera (la *Inmaculada* del altar, aunque Palomino dice que en la iglesia había también un *Bautismo de Cristo*, un *San Andrés*, un *San Pablo Ermitaño* y un *Martirio de San Esteban* de Ribera) y Van Dyck.

El patrimonio del convento fue saqueado durante la ocupación francesa y las obras que quedaron pasaron al Museo de la Trinidad después de la desamortización de Mendizábal (1836). El convento fue derrumbado en 1862, cuando se hicieron las obras para el ensanche del paseo de Recoletos, y fue reconstruido a pocos metros de distancia en las formas actuales.

I.M.

Bibliografía: Lopezosa Aparicio 1994; Vergara 1995; Burke y Cherry 1997; Bouza 1998; Portús 1998; Portús 2000; Frutos 2009a; Frutos 2009b; Frutos 2011.

El palacio de Pedro Antonio de Aragón

El palacio de Pedro Antonio de Aragón en Madrid se hallaba situado en la calle del Príncipe, en la misma manzana del Corral de Comedias, al que se asomaban algunos de sus balcones. Este edificio se convirtió en espejo de los bienes adquiridos durante el tiempo que permaneció en Italia su propietario, quien, según manifestó el marqués de Villars en sus *Memorias*, supo conservarlos «mejor de [lo] que de ordinario suelen los españoles» (Frutos y Salort Pons 2003, p. 52). Mucho antes de abandonar Nápoles, el virrey empezó a enviar a España una importante biblioteca de tres mil quinientos volúmenes y las más de mil obras de arte que iban a decorar su residencia madrileña, con el objeto de preparar su entrada en la corte, que debía ser lo más ostentosa posible.

A diferencia de lo que ocurre con otros virreyes, en este caso disponemos de una amplia documentación para conocer las colecciones artísticas de Pedro Antonio de Aragón. Con motivo de la muerte en 1679 de su esposa, Ana de Córdoba y Figueroa, duquesa de Feria, Pedro Antonio hizo una relación jurada de las obras que le pertenecían y que debían separarse del inventario de bienes de su cónyuge. En ella declaraba cómo había adquirido una tercera parte de su colección y cuál era su procedencia. Según su testimonio, una sexta parte de las obras habían sido adquiridas a través de marchantes de arte y pintores; el resto, gracias a los servicios de miembros de su familia, jueces y consejeros, eclesiásticos y nobles italianos.

En la almoneda de los bienes de Pedro Antonio de Aragón se declara una colección total de mil cien pinturas de diferentes tipos, tamaños y temas (una cifra que alcanzaron muy pocas colecciones nobiliarias españolas), un elevado número de esculturas –muchas en mármol–, variados objetos de arte y piezas de mobiliario. Se indica su ubicación en los diferentes aposentos del palacio (salones, galerías, pasillos o dormitorios) y el origen italiano de muchas de las piezas. La tasación de las pinturas fue realizada por los mejores pintores de la corte: Juan Carreño y Francisco de Herrera (inventario de 1679), y Antonio Palomino (inventario de 1686).

Andrea Vaccaro, Encuentro de Tobías con el arcángel Rafael *(1666), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.*

Los inventarios describen el salón grande como uno de los espacios más recargados del palacio en cuanto a su decoración, superado en riqueza tan solo por la galería grande y el salón dorado.

Los lienzos cubrían toda la superficie de la pared de este salón, siguiendo el modelo del *cabinet* de pinturas que vemos en la contemporánea colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, en los célebres cuadros de David Teniers el Joven. En un lugar destacado colgaban las dos series, formadas cada una de ellas por doce cuadros de gran tamaño (1,90 × 2,60 m), realizadas por Andrea Vaccaro y Luca Giordano. Estaban acompañadas de numerosas pinturas religiosas, como las cuarenta y cuatro láminas de la vida de Cristo, el gran lienzo con la imagen de san Jenaro, los cuadros de san Miguel y san Fernando de Luca Giordano, junto con naturalezas muertas, diferentes paisajes y escenas de género.

En el mismo salón se encontraban siete peanas con esculturas en madera de diferentes santos, diez relojes, diez bufetes de jaspe, tres bufetes con pies de pino, dos espejos de Venecia, seis escaparates de vidrio, caoba y palo santo, y dos grandes urnas con imágenes de la Virgen con santa Ana y de la Virgen del Carmen.

A pesar de haberse casado en tres ocasiones, Pedro Antonio de Aragón falleció en 1690 sin descendencia. Tras varios pleitos familiares, los títulos de quien fuera duque de Cardona y Segorbe acabaron vinculados a la casa de Medinaceli, a la que pertenecía su última esposa, Ana Catalina de la Cerda y Aragón, hija del VIII duque de Medinaceli. La suerte que corrió la serie de doce cuadros con la historia de Tobías pintada por Andrea Vaccaro constituye un buen ejemplo de la dispersión del patrimonio de Pedro Antonio.

Aunque los inventarios de los bienes del virrey no especifican los temas de cada pintura, su identificación ha sido posible siguiendo los pasos de la colección. En el siglo XVIII esta fue ad-

quirida por el conde de Altamira, que también se hizo con otras importantes colecciones españolas, como la del marqués de Leganés, el duque de Medina de las Torres, el marqués de Astorga y los duques de Sessa. En 1812, cuando el ejército francés saqueó el palacio Altamira en la madrileña calle de la Inquisición, los doce lienzos decoraban aún la sala principal del palacio. Sin embargo, en el detallado inventario de la colección Altamira, redactado en 1864, constan solo once cuadros con *Historias de Tobías*. Este inventario, previo a la dispersión de la colección, ofrece una descripción de cada lienzo que facilita la reconstrucción de la serie.

Vicente Pío Osorio de Moscoso, XV conde de Altamira, fallecido en 1865, dispuso en su testamento la división y venta de buena parte de su colección de pinturas (están documentadas las subastas parisinas de los años 1867 y 1875).

El coleccionista Sebastián Antón Pascual (1807-1872) compró dos lienzos (*Tobías cautivo ante el rey* y *El arcángel se revela a Tobías*) que posteriormente vendió a Josep Estruch i Cumella (1844-1924), quien logró reunir en su casa cinco piezas de la serie, que a su muerte (en 1926) volvieron nuevamente a ser dispersadas.

Otros cuatro cuadros de la serie fueron comprados por la Junta de Museos de Barcelona en 1904 a Isabel Serra, viuda de Gispert, gracias a la mediación del pintor Joan Llimona. Por esta vía llegaron finalmente a las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

I.M.

Bibliografía: Tzeutschler Lurie 1988; Frutos y Salort Pons 2003; Bassegoda i Hugas 2007; Carrió-Invernizzi 2008a; Mauro y Tuck-Scala 2009.

El Jardín de San Joaquín del marqués del Carpio

El ascenso en el entorno cortesano de Gaspar de Haro, marqués de Heliche, y VII marqués del Carpio desde 1661, comienza en 1648. Es a partir de esta fecha cuando se pueden documentar las diferentes residencias que tuvo, muchas de ellas directamente relacionadas con los itinerarios reales.

Entre las residencias de Heliche cabe destacar la que se encontraba ubicada cerca de la puerta madrileña de San Bernardino, en el camino del Pardo, conocida como residencia del Jardín de San Joaquín. Esta se convirtió en auténtico escenario de representación, ya que en ella reunió su magnífica colección de pintura, formada en parte por obras heredadas de la colección paterna de Luis de Haro, entre las que se encontraban magníficos lienzos de la colección de Carlos I. Es interesante constatar cómo, antes incluso de haber viajado a Italia, el marqués adoptó ya modelos italianizantes, como puede ser el uso de *quadri riportati*, pintura al fresco o la exposición programática de las pinturas, adaptándolas al espacio o a la mirada a la que iban destinadas.

Al igual que otras coetáneas, la residencia del Jardín de San Joaquín no era una construcción *ex novo*. Procedía de la unión y adaptación de varios edificios que se intentaban adaptar a los modelos italianos. Así, el conjunto tenía dos pisos, galerías abiertas al jardín y mirador, cuartos principales y otros accesorios abiertos, como en el caso del ala norte, a un pequeño patio. Disponía también de una torrecilla y una librería que constaba de tres habitaciones. Las galerías estaban perfectamente iluminadas con grandes ventanas que se abrían al jardín. La inclinación de Heliche por los modelos italianos se mostraba también en las esculturas de la Antigüedad, casi todas ellas copias, así como en la decoración al fresco en algunas estancias. Esto era algo que en España solo podían permitirse el rey y la aristocracia más privilegiada dentro de la corte. Además, las galerías estaban precedidas y seguidas de pasillos y piezas –algunas con chimenea–, o de alcobas con gabinete en el que se atendía a las visitas.

Un claro ejemplo de la inspiración italianizante lo encontramos en la llamada «galería nueva» o «pieza de la Europa», en la que dominaban las pinturas de la escuela veneciana y no faltaban guiños a la Galería de Mediodía del palacio real del Alcázar. En ella se podía apreciar cierta voluntad programática en la colocación de las pinturas.

Es posible que la galería nueva estuviera decorada al fresco con pinturas que, a su vez, enmarcaban los cuadros encastrados en el techo. En este caso, se trataba de cinco lienzos: la famo-

Diego Velázquez, Venus del espejo *(1599-1660), Londres, National Gallery.*

La pintura se inventariaba por primera vez en las colecciones de Gaspar de Haro en 1651. El descubrimiento de documentación que acredita la compra de la pintura por parte del entonces marqués de Heliche al pintor Guerra Coronel elimina la posibilidad de que existiera una relación de mecenazgo con el pintor, a pesar de que la posición del marqués en la corte favorecerá su relación con el sevillano, del que llegó a atesorar en la colección madrileña dieciocho pinturas.

Venus se encontraba en la bóveda de la galería de la residencia del jardín de San Joaquín, junto con otros tres lienzos que compartían el mismo motivo: el desnudo femenino. Se trataba de una *Dánae* de Tintoretto y dos cuadros de Andrea Vaccaro, *Susana y los viejos* y *Lot y sus hijas*. Centraba la composición un lienzo atribuido a Guido Reni, *Apolo dormido con las nueve musas*.

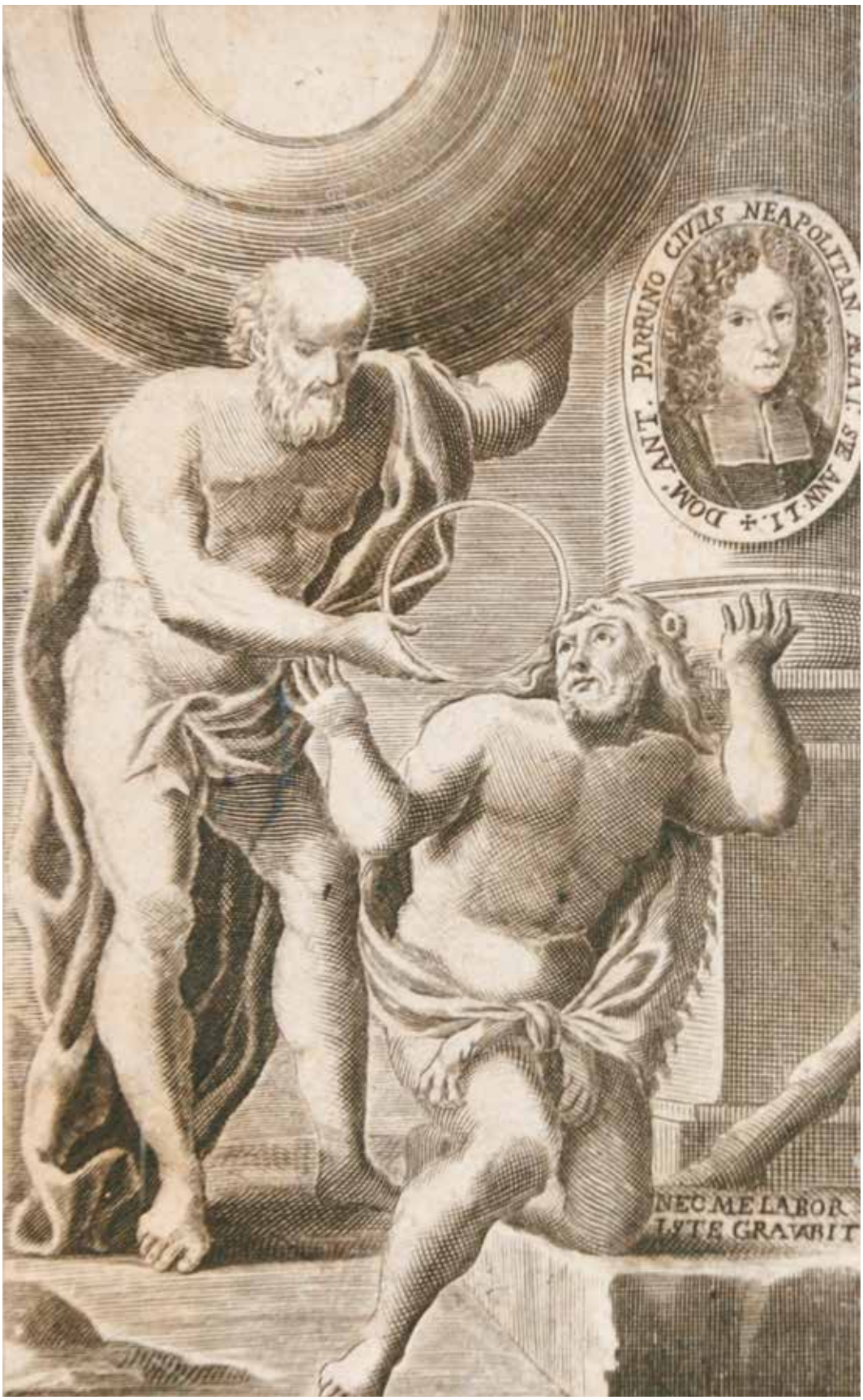
sa *Venus del espejo* de Velázquez, una veneciana o *Dánae* de Tintoretto y dos de Vaccaro, *Susana y los viejos* y *Lot y sus hijas*. Centraba la composición un lienzo atribuido a Guido Reni: *Apolo dormido con las nueve musas alrededor tocando*.

Cuando el VII marqués del Carpio falleció en 1687, su colección de pintura y escultura se acabó dispersando en la almoneda que tuvo que celebrarse tanto en Madrid como en Nápoles.

L.F.

Bibliografía: Frutos 2006; Frutos 2009a; Frutos 2010.

Virreyes de Nápoles



Federico Pesche (?), Hércules y Atlante*, en D.A. Parrino,*
Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno
di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos
(Cuéllar, 1548 – Nápoles, 1601)

Hijo de Pedro Ruiz de Castro Andrade y Portugal, V conde de Lemos y II marqués de Sarria, y Leonor de la Cueva y Girón, hija del duque de Alburquerque.

Perteneció a un linaje estrechamente vinculado con Portugal y Galicia. Su padre, el V conde de Lemos, había participado en la conquista del reino luso como capitán general de las tropas de Galicia y, más tarde, junto a su hijo Fernando, en la defensa de las propias costas gallegas cuando estas fueron objeto de los ataques ingleses posteriores a la derrota de la Armada Invencible. A pesar de estos servicios de índole militar, los Lemos no tuvieron una participación particularmente destacada en los asuntos de gobierno durante el reinado de Felipe II. De hecho, acostumbraron a distribuir su tiempo entre la corte y sus dominios señoriales en el nordeste de la Península ibérica.

Las cosas empezaron a cambiar para ellos gracias a una cuidada política matrimonial. Sin duda, el golpe determinante fue el enlace en 1574 de Fernando con Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del futuro favorito real, el duque de Lerma. Un matrimonio que comportó un giro en la orientación de los Lemos que les llevó a adquirir mayor peso en el entorno cortesano (Enciso Alonso-Muñumer 1999, p. 524). La primera prueba de ello fue la designación en 1577 de Fernando Ruiz de Castro como embajador extraordinario en Portugal, para transmitir al rey Sebastián el pésame de Felipe II por la muerte de la infanta María.

La relación entre los Lemos y los Sandoval se estrechó aún más con el matrimonio entre Pedro, el primogénito de Fernando, y Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del marqués de Denia y futuro duque de Lerma. Cuando en 1584 Lerma fue nombrado gentilhombre de Cámara del príncipe, el futuro Felipe III, Lemos empezó a girar en torno al círculo de cortesanos próximos al heredero.

Al poco de hacerse con el poder, en enero de 1599, el nuevo favorito real inició la operación de deshacerse de los restos del reinado anterior para colocar en los puestos decisivos a sus parientes y acólitos, sus «criaturas». En medio de un clima efervescente empezó a circular en la corte el rumor, recogido por el cronista Matías de Novoa, de «que el conde de Lemos ha de pasar a por visorey de Nápoles, y de camino dar la obediencia al Papa por S.M.» (1701, p. 57). No faltaron quienes consideraron que, lejos de alegrarle, la decisión había causado cierta decepción en el conde, que aspiraba a más altos designios. Ello no quiere decir que estuviera dispuesto a dejar pasar la oportunidad.

Federico Pesche, retrato de Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, en D.A. Parrino, Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

Gobierno del Reino de Nápoles (1599-1601)

Antes de viajar a su nuevo destino, Lemos acompañó a la familia real a Valencia, donde tendría lugar el doble enlace matrimonial, el de Felipe III con Margarita de Austria y el de su hermana, Isabel Clara Eugenia, con el archiduque Alberto. Después de viajar con el monarca a Barcelona, donde este juraría las constituciones del principado y celebraría cortes a los catalanes, el conde y su esposa doña Catalina partieron rumbo a Génova, en la misma embarcación que los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, que posteriormente seguirían camino hacia los Países Bajos para ocupar su responsabilidad como gobernadores. Pocas semanas después de su solemne entrada en Nápoles, el 17 de julio de 1599, el virrey anunció su intención de encomendar a Domenico Fontana la construcción de un nuevo palacio real.

Todo indica que esta era una decisión que traía tomada de antemano. Y, si hemos de hacer caso al propio Fontana, que el principal impulso para hacerlo no partió del conde, sino del «maraviglioso ingegno e giuditio di detta Eccellentissima Signora Caterina», es decir, de su esposa (Fontana [1604] 1978, ff. 29-30).

Si bien el palacio fue el proyecto público más visible de los emprendidos por el VI conde de Lemos, no fue ni mucho menos el único. El pintor Belisario Corenzio recibió el encargo de decorar con frescos las criptas de las catedrales de Amalfi y Salerno, que Domenico Fontana había remodelado para dignificar los sepulcros de los santos apóstoles Andrés y Mateo. Según Giulio Cesare Capaccio, el resultado fue de «tanta magnificencia que dada la semejanza se pueden equiparar al Escorial» (Capaccio 1634, p. 323).

Tal como estaba previsto en el encargo que recibió antes de partir de España, en los meses de marzo y abril de 1600, Lemos se trasladó a Roma para prestar, en nombre de Felipe III, la tradicional embajada de obediencia que los monarcas católicos rendían al papa al inicio de su reinado. Si aceptamos la descripción conservada del viaje, el principal objetivo del virrey debió de ser, más que el de arrodillarse ante el pontífice, el de impresionar a la corte romana con una comitiva destinada a mostrar la grandeza de su señor y, de paso, la suya propia (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 6150, *Jornada que hizo a Roma el Conde de Lemos para ganar el jubileo*).

Claro que no todo durante el gobierno de Lemos fueron festejos y grandes proyectos. La revuelta de Calabria encabezada por el fraile Tomaso Campanella y los ataques turcos a las costas del reino, se encargaron de aguarle la fiesta. Una fiesta que, en cualquier caso, fue breve, ya que el virrey falleció súbitamente el 19 de octubre 1601, poco más de dos años después de haber tomado posesión del cargo.

Su presencia en Nápoles inauguró, sin embargo, una nueva etapa en el modo de ejercer el gobierno, marcada por un estilo festejante, en la línea del que en la corte real estaba imponiendo el duque de Lerma, que los dos hijos que posteriormente ocuparían el puesto se encargaron de mantener. En consonancia con este principio, el conde de Lemos tuvo unas exequias que fueron

tan solemnes como espléndidas, tal y como puso por escrito tiempo después el maestro de ceremonias José Raneo (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2979, *Exequias de don Fernando Ruiz de Castro*, f. 277r.)

J.-L.P.

Bibliografía: Fontana 1604; Capaccio 1634; Novoa 1701; Enciso Alonso-Muñumer 1999.

Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos (Madrid, 1579 – Burgos, 1637)

Nació en Madrid en 1579 y murió en Burgos el 31 de agosto de 1637. Hijo segundo de Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, y de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del duque de Lerma, fue educado en un ambiente culto y cortesano. En 1599 Francisco acompañó a su padre a Nápoles, que iba a desempeñar el cargo de virrey. Cuando en 1600 su progenitor fue a Roma a rendir obediencia al papa en nombre del monarca, Francisco quedó ejerciendo las funciones de virrey. A la muerte de su progenitor en 1601, volvió a desempeñar este cargo hasta 1603. Casó en 1604, contra la voluntad de su madre y de su tío, el duque de Lerma, con Lucrezia Lignana di Gattinara, condesa de Castro y duquesa de Taurisano, una adolescente, a quien había conocido durante su virreinato. En 1606, Felipe III le nombró embajador en Venecia y tres años más tarde, en Roma. Desempeñó estos cargos con gran eficacia, y durante su estancia en esta ciudad, mantuvo una interesante correspondencia con su hermano mayor, el VII conde de Lemos. En diciembre de 1615 fue nombrado virrey de Sicilia.

Don Francisco era un gran político y un experto diplomático. Llegó a Sicilia en agosto de 1616, y durante su virreinato Felipe III solicitó, en varias ocasiones, su parecer sobre la estrategia para la defensa y protección de aquella zona, así como sobre la política que estaba llevando a cabo el III duque de Osuna. El 29 de mayo de 1618, el conde dio su opinión al rey sobre la tregua y comercio con los turcos que el monarca le había solicitado, manifestándole que no convenía ni por razones políticas, ni comerciales ni religiosas. El 24 de marzo de 1622 abandonó Sicilia, siendo despedido con gran sentimiento por la nobleza y el pueblo. Embarcó para Gaeta con su mujer e hijos, que se quedaron en esta ciudad, mientras que él emprendió viaje a España. En una carta que el marqués de Santa Cruz escribe al VII conde de Lemos el 17 de marzo, comenta el gran desconsuelo que su marcha había suscita-

Fray Juan Ricci, retrato de Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos (segundo tercio del siglo XVII), Monforte de Lemos, convento de las Madres Clarisas.

Representa al conde con el hábito de los benedictinos (cuando entró en religión tomó el nombre de fray Agustín de Castro), en el ocaso de su vida. Mirada penetrante, cara enjuta y alargada y cuerpo esbelto. A su derecha, una corona ducal sobre el suelo en representación del abandono de los bienes mundanos. Su mano sostiene un breviario, símbolo de su nueva vida dedicada a la oración. Su mano izquierda se posa sobre una calavera que se apoya sobre unos libros encima de una tosca mesa, alegoría de la vanidad de la ciencia y el triunfo de la muerte.

do a todos los súbditos de Sicilia y el «grande sentimiento que ha causado su ausencia que es bastante testimonio del buen gobierno que han tenido», y esperaba que le «han de hazer mucha merced porque la mereze cierto» (Archivo Madres Clarisas de Monforte de Lemos, *Lemos, VII conde, correspondencia*).

No hemos hallado ningún inventario que nos diese a conocer sus preferencias pictóricas, aunque Carducho, en *Diálogo de la Pintura* (1633), habla del conde como «tan amante de la pintura». Creíamos que existía la posibilidad de que los cuadros hubiesen desaparecido durante la travesía de Italia a España a consecuencia de un naufragio o abordaje por los corsarios del barco que traía las pertenencias del conde de Italia. En dos cartas del licenciado Pedro López da Varreyra, desde Monforte, a la VII condesa, una del 23 de septiembre de 1624 y otra del 6 de octubre, comenta lo desconsolados que están los servidores de su excelencia por el grave suceso ocurrido al navío donde venía la «ropa» del conde. Sin embargo, hemos hallado recientemente documentación que hace referencia a que el navío se encontraba retenido en un puerto español debido a las deudas del capitán y los enseres que traía no podían ser descargados. El VIII conde de Lemos le prestó dinero al citado capitán para cancelar la incautación. En cuanto a la platería, ya dimos a conocer la importante relación de piezas que había dejado en el palacio de Roma. Conocemos su interés por la literatura, que compartía con su hermano don Pedro. En la correspondencia que mantienen ambos, en muchas ocasiones hablan de poesía y entremezclan frases literarias. En 1621 fundó en Palermo la *Accademia dei bell'ingegni e letterati*, emulando la de los *Oziosi*, que en 1611 había fundado su hermano con Giambattista Manso en Nápoles.

El 19 de octubre de 1622 murió su hermano mayor, don Pedro Fernández de Castro, sin dejar descendencia, y él heredó todos los títulos y bienes que conllevaba el mayorazgo de la casa. Emprendió viaje a Italia, el 23 de diciembre, para traer a su familia, que continuaba en Gaeta. De allí partieron para España, y el 24 de julio de 1623 se encontraban en Zaragoza. Permaneció en esta ciudad cuarenta días, a causa de un aborto que tuvo su mujer que le causó la muerte, y el 19 de septiembre estaba de regreso en Madrid (Archivo Madres Clarisas de Monforte de Lemos, *Lemos, VIII conde, correspondencia*). El fallecimiento de su esposa le afectó mucho, así como la muerte de tres de sus hijos, entre 1624 y 1626. En 1629, al alcanzar su primogénito la mayoría de edad y casar con Antonia Téllez-Girón, hija del duque de Osuna, pidió permiso a Felipe IV para retirarse a la vida monástica, tomando el nombre de fray Agustín y renunciando a sus títulos y cargos en el Consejo de Estado y de Guerra. El rey se lo concedió el primero de octubre del mismo año (Archivo Madres Clarisas de Monforte de Lemos, *VIII conde, Varios*). En una carta que la VII condesa viuda escribe al padre fray Juan Fernández a las Indias, le informa de la triste muerte del conde, acaecida el 31 de agosto de 1637, y le comenta que en los últimos días de su vida tuvo licencia del papa para trasladarse a Roma, deseando vivir en el monasterio de Montecassino, donde había habitado y muerto san Benito. El general de la congregación de los benedictinos en España le prohibió emprender viaje. Fray Agustín obedeció al monarca, y luego se trasladó a San Pedro de Cardeña y de Arlanza. A finales de agosto enfermó gravemente y le llevaron a curar a San Juan de Burgos, donde falleció el 31 de ese mes. Sus restos fueron trasladados al monasterio benedictino de Monforte de Lemos.

M.S.G.

Bibliografía: Carducho 1633; Pardo Manuel de Villena 1911; Raneo [Renao] 1912; Sáez González 1987; Sáez González 2005; Vannugli 2009; Favarò 2013.

Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente (Villalón, 1533 – Madrid?, 1621)

En su condición de segundo en la línea de sucesión a la jefatura de la casa de Benavente, Juan Alfonso Pimentel de Herrera se entregó a la carrera de las armas. Ingresó en las filas santiaguistas en 1567. En esta orden militar fue por muchos años «Trece» (un cargo relevante) y comendador de Castrotorafe (Zamora). Hijo del VI conde, Antonio Alfonso, y de Luisa Enríquez (hija del V almirante de Castilla), don Juan Alfonso casó dos veces. Contrajo sus primeras nupcias con la con-

Pasquale Catí, retrato de Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente (1599), Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

desa de Luna, doña Catalina Vigil de Quiñones; sus segundas, por intercesión de Felipe II, con doña Mencía de Requesens y Zúñiga, marquesa viuda de los Vélez.

Juan Alfonso se destacó en los campos de batalla contra Portugal en 1580 y en la frustrada acción de la Armada española en Inglaterra de 1588. Durante cuatro años, desde 1598, ocupó el cargo de virrey de Valencia y, a partir de 1603, el de Nápoles, en sustitución de Francisco de Castro, futuro VIII conde de Lemos.

Tras su regreso a España, la debilidad de su hacienda y sus disputas con el duque de Lerma le mantuvieron apartado de la corte, aunque volvería a frecuentarla en los últimos años de su vida, para ingresar en el Consejo de Estado y para presidir, después, el de Italia.

Gobierno del Reino de Nápoles (1603-1610)

Durante su mandato napolitano trató de poner orden en los quebrantos de la hacienda del reino y puso gran empeño en la reforma de las compañías de infantería, y en el refuerzo de la caballería y las galeras, política con la que pudo contener las acometidas otomanas. En 1606 fomentó el hostigamiento a los turcos en Durazzo y el año siguiente acudiría en socorro del conde de Fuentes, cuando el rey Felipe III se alineó con Pablo V frente la República de Venecia.

Por lo que respecta a la obra pública, tomó muy en serio el refuerzo de los presidios militares en el mar Tirreno, tales como los de Puerto Longón o los de la isla de Elba. También concentró enormes esfuerzos en la edificación de puentes y de un nuevo puerto para la ciudad-capital. A estas medidas debe sumarse la continuación de los trabajos del Palacio Real –en cuya fachada dejaría el conde su impronta heráldica– y la renovación y mejora de la red de abastecimiento de aguas y alcantarillado, entre otras reformas de tipo urbanístico, muchas de ellas destinadas a elevar los niveles de salubridad e higiene públicas.

En el patronazgo de obras de tipo religioso, don Juan Alfonso finalizó la reforma de la cripta en la que yacen los restos de san Andrés, en la catedral de Amalfi, y contribuyó a la promoción de los trabajos iniciales en la capilla del Tesoro, en la catedral partenopea, y en la del Monte Pío de la Misericordia, así como en la restauración de la iglesia de Santa Maria della Pietà.

Con carácter privado, el conde de Benavente reunió una importante colección de pinturas, esculturas (fue destacado promotor de excavaciones arqueológicas), reliquias, joyas, mobiliario decorado con piedras duras, tapices, belenes y armas. Algunos de estos objetos pasaron a engrandecer sus residencias españolas de Benavente y Valladolid. Está acreditada su tenencia de obras de Tiziano, Tintoretto y Bassano, pero, sobre todo, la intensa relación que mantuvo con Caravaggio, de cuyos trabajos fue uno de los primeros introductores en España. Conoció personalmente a este artista, y le protegió en sus andanzas.

M.F.H.

Bibliografía: Simal López 2002; Simal López 2004; Simal López 2005; Simal López y Fernández del Hoyo 2012; Fernández del Hoyo 2013.

Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos (Madrid, 1576-1622)

Don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, fue un personaje muy relevante en la vida política y cultural de la época. Hijo de Fernando Ruiz de Castro y Catalina de Zúñiga y Sandoval, nació en 1576. Se rodeó de los escritores más prestigiosos de la época, a quienes dispensó sus favores y amistad: Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, los hermanos Argensola y Miguel de Cervantes, entre otros. Casó con doña Catalina de la Cerda y Sandoval, su prima hermana, hija del duque de Lerma. A la muerte de su padre en 1601 tomó posesión de los títulos de mayorazgo. Obtuvo los cargos de presidente del Consejo de Indias (1603-1609), virrey de Nápoles (1610-1616) y presidente del Consejo de Italia (1616-1618). En 1618 se retiró a Monforte, en lo que fue, al principio, un retiro voluntario, que después se convirtió en un destierro forzoso impuesto por el rey. Murió el 19 de octubre de 1622 en Madrid, donde había ido a visitar a su madre, que se encontraba gravemente enferma.

Desempeñó con gran acierto su cargo en el Consejo de Indias y en agradecimiento a sus servicios, el rey le concedió, en 1607, a él y a su mujer «13.000 ducados de renta anual por dos vidas, situados en el repartimiento de indios vacos del Perú».

Gobierno del Reino de Nápoles (1610-1616)

Durante su estancia en Nápoles se afanó en sanear la Hacienda Real, muy endeudada. Prosiguió con las obras del palacio real, comenzado por su padre, y mandó construir una digna universidad, ubicada en el lugar donde el duque de Osuna había establecido las caballerizas reales. Continuó su labor de mecenazgo ayudando a los literatos afincados en la ciudad partenopea, fundando en 1611 con Giambattista Manso, marqués de Villa, la Academia Napolitana de los *Oziosi*.

Fue un gran coleccionista de obras de arte, siguiendo el ejemplo en boga de la realeza y de la nobleza. En su almoneda, abierta al público en mayo de 1623, figuraban 253 pinturas de tamaño grande y mediano; 107 pinturas pequeñas y 14 pequeñas con guarnición de metal y piedras duras. En el inventario de 1633 aparecen 173 pinturas grandes y pequeñas en poder del «guardaroba» Francisco Rizo; y en otro inventario realizado hacia 1647, hemos contabilizado 163 pinturas grandes y pequeñas, además de una importante colección de platería, escultura, tapices, muebles, textiles, etc. Se interesó por la pintura de los artistas venecianos y en sus inventarios figuraban obras de los más importantes pintores: Tiziano, Tintoretto, Tadeo Zuccaro, Rafael, Antonello da Messina, Antiveduto Grammatica, Caravaggio; entre los napolitanos, Santafede, Azzolino, Battistello. En cuanto a la escultura, durante su estancia en la ciudad partenopea adquirieron los condes piezas a los más prestigiosos escultores y entalladores de la época: Michelangelo Naccherino, Tommaso Montani, Francesco Vannelli, Jacopo Lazzari, Pietro Quadrado, Giovan Bat-

Federico Pesche, retrato de Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, en D.A. Parrino, Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

tista Ortega, Pompilio Giliberto y otros. Las obras de escultura adquiridas en Nápoles por los condes estaban destinadas al convento que pensaban construir en Monforte.

M.S.G.

Bibliografía: Sáez González 2009; Pardo Manuel de Villena 1911; Sáez González 2012.

Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna
(Osuna, 1574 – Barajas, 1624)

Fue el tercer hijo de Juan Téllez-Girón, superviviente de la Gran Armada contra Inglaterra en 1588 y nieto de Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, I duque de Osuna y virrey de Nápoles entre 1582 y 1586. En ese territorio Pedro Téllez-Girón pasó los primeros años de su vida hasta que regresó a España, donde estudió retórica, filosofía y leyes en la Universidad de Salamanca. Desde muy joven se movió en la escena diplomática; según el biógrafo Gregorio Leti, acompañó al II duque de Feria a París para que los Estados Generales aceptasen a la infanta Isabel Clara Eugenia como reina de Francia, y posteriormente estuvo en Portugal. Su carrera militar empezó en Flandes en 1602, donde participó en el sitio de Grave y el asedio de Groenlo en 1606. Como premio a sus servicios, recibió de Felipe III el Toisón de Oro y fue nombrado gentilhombre de Cámara y miembro del Consejo de Portugal. En 1610 se le designó virrey de Sicilia. Entre las medidas más significativas de su gobierno cabe destacar la reorganización y reforzamiento de la marina siciliana así como la restitución y equilibrio de la maltrecha hacienda pública. En compensación, fue escogido nuevo virrey de Nápoles en febrero de 1616.

Gobierno del Reino de Nápoles (1616-1620)

Se trasladó a la capital napolitana en junio de ese año, realizando su solemne entrada el 21 de agosto. Desde el principio de su gobierno se esforzó por sistematizar las finanzas del reino y hacer frente a la escasez de numerario, en la línea de lo realizado por su predecesor, Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. Llevó también a cabo el fortalecimiento del ejército y de la marina, aumentando la escuadra a más de medio centenar de navíos. Con ella consiguió volver a restablecer el dominio español en el Adriático y hacer frente a las frecuentes incursiones turcas en sus costas. A pesar de su talante enérgico y sus habilidades diplomáticas, tuvo que lidiar con la oposición de determinados sectores nobiliarios, viéndose también envuelto en la Conjura de Venecia. Todo ello propició un clima plagado de desencuentros a mediados de 1618, que desembocó en su destitución en enero de 1620. De nuevo en España, la creciente importancia del nuevo valido, el conde duque de Olivares, y el descrédito que había recibido por parte de la nobleza napolitana y la República veneciana hizo que fuese encarcelado hasta su fallecimiento, en septiembre de 1624.

Su figura estuvo estrechamente vinculada a varios de los artistas más importantes del periodo, como Francesco Saportini y Francisco de Quevedo en el ámbito literario, y José de Ribe-

Giulio de Grazia, medalla de Pedro Téllez-Girón, III duque de Osuna (1618), Madrid, Museo Nacional del Prado.

La medalla muestra el perfil del III duque de Osuna rodeado por la inscripción «petrus gyron oss. dux et vreniae comm vii»; en la otra cara hay un caballo en corveta con la inscripción «primvs et ire viam» y la sigla del autor («Ju. Gr.»), con la fecha 1618.

ra en el pictórico. Al primero le encargó una obra sobre las hazañas de sus antepasados, mientras que el segundo fue su secretario en Nápoles y, con su pluma, uno de sus más férreos defensores en la corte de Madrid. Quevedo le dedicó a lo largo de su vida diversas obras y sonetos donde alababa sus virtudes y su buen gobierno. Con el Españoleto, la relación del entonces virrey fue muy fluida y prolífica hasta el punto de nombrarlo pintor oficial de la corte en 1617. Le encargó una destacada cantidad de piezas –como la serie de santos para la colegiata de Osuna– y las obras para el palacio virreinal. En este último, el duque consiguió plasmar, gracias a las telas de su protegido, una nueva relación de los virreyes con el pueblo de una forma muy favorable a los intereses de los gobernantes españoles. Así mismo, Pedro Téllez-Girón fue un destacado benefactor de la Orden Franciscana en Nápoles y Castilla, a la que dotó con diferentes decoraciones artísticas como las pinturas del convento de la Trinità delle Monache.

Durante los años de su gobierno, Nápoles vivió inmerso en un clima de festividad, en el que las fiestas en palacio y las representaciones teatrales se alternaban con suntuosas celebraciones públicas, como las festividades de la Asunción y los carnavales.

C.G.R.

Bibliografía: Leti 1699; Martínez del Barrio 1991; Finaldi 2003; Linde 2005; Palos Peñarroya 2010; Portús 2011; Sánchez García 2012.

Cardenal Gaspar de Borja y Velasco
(Villalpando, 1580 – Madrid, 1645)

Hijo de Francisco Tomás de Borja Aragón y Centelles, nieto de san Francisco de Borja, IV duque de Gandía, tercer padre general de la Compañía de Jesús y descendiente del papa Alejandro VI y del rey Fernando el Católico. Su madre, Juana Enríquez de Velasco y Aragón, era hija del IV duque de Frías y X condestable de Castilla.

Estudió en el Colegio Mayor de San Ildefonso, de la Universidad de Alcalá de Henares, donde se doctoró en teología. Su carrera eclesiástica comenzó como canónigo y arcediano de la catedral de Cuenca, desde donde pasó a ocupar el mismo puesto en la de Toledo, donde con el tiempo llegaría a ser arzobispo.

En agosto de 1611, con tan solo veintinueve años, recibió el capelo cardenalicio de manos del papa Pablo V. Poco después trasladó su residencia a Roma, donde fue designado «protector de las Iglesias de España», una responsabilidad que en la práctica lo convertiría en uno de los principales agentes de la política de sus monarcas. De hecho, entre 1616 y 1619 desempeñó el cargo de embajador de Felipe III ante la Santa Sede, puesto que volvería a ejercer, esta vez al servicio de Felipe IV, en 1631. Nombró como letrado de cámara a Diego de Saavedra Fajardo, que con el tiempo se convertiría en uno de los grandes eruditos de la ciudad y gran experto en cuestiones diplomáticas.

Diego Velázquez, retrato del cardenal Gaspar de Borja y Velasco (1645), Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce.

Gobierno del Reino de Nápoles (1620)

En junio de 1620 recibió la orden de viajar a Nápoles con la indicación expresa de expulsar al virrey duque de Osuna, acusado de organizar una facción propia con el objetivo de llevar a término su proyecto secesionista de la corona, y ocupar su lugar. La determinación con que se empeñó en reprimir a los muchos partidarios que el duque contaba en la ciudad contribuyó, lejos de apaciguar los ánimos, a encenderlos todavía más. Apenas seis meses después de haber tomado posesión del cargo, la corona decidió sustituirlo, en diciembre de 1620, por otro cardenal, aunque de modales mucho más suaves, como era Zapata. Como volvió a demostrar poco después, Borja no era precisamente un diplomático.

De regreso en Roma participó, en febrero de 1621, en el cónclave que elegiría al cardenal Alessandro Ludovisi como papa Gregorio XV. Dos años más tarde, en julio de 1623, volvería a participar en el que eligió a Maffeo Barberini, que tomaría el nombre de Urbano VIII. Como recompensa a sus buenos servicios, en 1623 fue nombrado consejero de Estado.

En abril de 1631, el embajador ordinario ante la Santa Sede, el conde de Monterrey, fue nombrado virrey de Nápoles y Borja pasó a ocupar sus funciones. Desde su nueva responsabilidad, tuvo una participación muy activa en la recaudación de fondos para subvenir las necesidades de la causa católica en la Guerra de los Treinta Años. La negativa del papa a atender la petición de ayuda presentada por Felipe IV a través de su embajador, originó una situación de extrema tensión, que alcanzó su cénit cuando este dirigió, en el consistorio de cardenales del 8 de marzo de 1632, una acusación explícita al papa, según la cual «todo el daño que padece la religión católica, no se debe atribuir al rey piadosísimo, y obedientísimo, sino a Vuestra Santidad». Esta imputación generó un duro enfrentamiento personal entre el pontífice y el embajador español que aconsejó a Felipe IV sacar a este último de Roma. El destino fue, nada menos, que el puesto de gobernador en Milán, un trabajo de perfil netamente militar.

A pesar de las dificultades que había causado con su tono áspero, Borja siguió siendo una persona de plena confianza del régimen del conde duque de Olivares, quien, tras el regreso de Borja a España, lo promovió a la plaza de presidente del Consejo Supremo de Aragón. Un puesto que compaginó con las más importantes dignidades eclesiásticas, como la de arzobispo de Sevilla y, más tarde, de Toledo. Aunque es cierto que para ocupar esta última fue necesario esperar a la muerte de Urbano VIII.

Todavía regresaría una vez más a Roma para participar en el cónclave que, en septiembre de 1644, elegiría al cardenal Giovanni Battista Pamphili, que tomaría el nombre de Inocencio X. Poco después de su regreso, falleció en Madrid el 28 de diciembre de 1645. Unos meses antes, Velázquez había reflejado su rostro adusto y severo en un magnífico retrato, hoy desaparecido pero del que se conservan diversas copias.

J.-L.P.

Bibliografía: Serrano de Entrambasaguas 2004.

Cardenal Antonio Zapata y Cisneros
(Madrid, 1550-1635)

Fue el primogénito de Francisco de Zapata de Cisneros, primer conde de Barajas, y María Clara de Mendoza y sobrino nieto del cardenal Cisneros. Tras graduarse en cánones por la Universidad de Salamanca, renunció al título nobiliario que le correspondía y emprendió una meteórica carrera eclesiástica que lo hizo pasar por los puestos de inquisidor de Toledo y canónigo de su catedral, canónigo de la catedral de Cuenca (donde su tío era el obispo), obispo de Cádiz (donde sufragó a su costa parte de la muralla de la ciudad), obispo de Pamplona y, finalmente, en 1599, obispo de Burgos. Los servicios prestados a la corona desde estos cargos allanaron el camino para su nombramiento como consejero de Estado en 1599.

En junio de 1604 el papa Clemente VIII lo elevó a la dignidad cardenalicia; acto seguido renunció al obispado burgalés y se trasladó a Roma, donde ejerció durante los años siguientes

Federico Pesche (?), retrato del cardenal Antonio Zapata y Cisneros, en D.A. Parrino, Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

como auténtico embajador eclesiástico del rey de España, sustituyendo eventualmente al embajador ordinario ante la Santa Sede (Escartín 1995, p. 237). En 1605 participó activamente en el cónclave que elegiría al papa Pablo V (Camillo Borghese). Regresó a España en 1617, llevando consigo los restos de san Francisco de Borja.

Gobierno del Reino de Nápoles (1620-1622)

En septiembre de 1620 fue nombrado virrey de Nápoles, donde llegaría a finales de ese año. El viaje desde Madrid a su nuevo destino fue relatado con detalle por uno de sus servidores, Juan Ramírez de Arellano (*Relazión de la Jornada que desde Madrid a Nápoles hizo el Ilmo. Y Rvdmo. Sr. Don Antonio Zapata*). Al mes siguiente de llegar a la ciudad, se desplazó de nuevo a Roma, donde desempeñó un papel relevante en el cónclave que elegiría al papa Gregorio XV (Alessandro Ludovisi). En su ausencia, el gobierno de Nápoles estuvo en manos del general de Galeras, Pedro de Leiva.

Su gobierno resultó especialmente convulso por coincidir con una grave carestía de alimentos provocada por las malas cosechas, la constante falsificación de moneda y las inclemencias meteorológicas que obligaron a cortar las principales rutas comerciales, dejando al reino aislado durante meses. En estas circunstancias, el cardenal Zapata optó por una conducta de acercamiento a los más necesitados.

> Comenzó a ejercitar el gobierno –escribió el maestro de ceremonias José Renao– con mucha satisfacción dando cada día audiencias libres a cualquiera persona de cualquier estado y condición, y a qualquiera hora, preguntando y respondiendo a la pretensión que cada uno traía, sin embajada de porteros ni otro impedimento alguno; y esto con mucha afabilidad y amor que parecía que animaba a que todos le hablasen y pidiesen; y de esta manera cualquiera podía darle memorial, así de justicia como de guerra, y otras cualquiera peticiones con mucha admiración de todos (Raneo [Renao] 1853, pp. 408-409).

Este modo de proceder se volvió contra él cuando, sigue relatando Raneo, «las heces del populo con poco temor de Dios y decoro debido a su persona, perdiendo el respeto a la justicia, se le vino a atrever; y sub pretexto de pedirle pan le apedrearon y tiraron lodo a su carroza por tres veces». El maestro de ceremonias no tuvo la menor duda de que «succediéronle todos estos desaires por la mucha familiaridad con que comúnmente trataba a todos, no haciendo guardar el debido decoro a la persona que como Virrey representaba» (Raneo [Renao] 1853, pp. 410-412).

Cuando decidió rectificar y aplicar mano dura, se comprobó claramente que no estaba preparado para ello. Incapaz de controlar la situación, el cardenal pidió el relevo sin esperar a que se cumplieran los tres años preceptivos. Antes incluso de que llegara su sucesor, y en contra de la práctica establecida, se embarcó secretamente rumbo a España. La corona decidió sustituirlo por la figura enérgica del V duque de Alba.

A su regreso a España, volvió a ocupar responsabilidades de índole eclesiástica: en 1625 se le encargó de la administración del arzobispado de Toledo durante la minoría de edad del arzobispo titular, el cardenal infante Fernando de Austria, y en 1627 se le concedió el puesto de inquisidor general del reino. Cinco años después, ya octogenario, renunció a todos sus cargos y se retiró a las posesiones familiares en Barajas, en las proximidades de Madrid. Por estos años escribió el libro titulado *Discurso de la obligación en conciencia y justicia que los prelados tienen en proveer las dignidades y beneficios eclesiásticos*, que fue publicado en 1629.

Aquejado de una enfermedad que le impidió el habla, fue trasladado a Madrid, donde murió el 27 de abril de 1635.

J.-L.P.

Bibliografía: Ramírez de Arellano 1621; Raneo [Renao] 1853; Escartín 1995.

Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba
(Lerín, 1568 – Alba de Tormes, 1639)

El V duque de Alba era hijo de Diego Álvarez de Toledo, condestable de Navarra, y de Brianda de Beaumont, condesa de Lerín y sobrina de Fernando Álvarez de Toledo. Heredó el título de duque de Alba de su tío, Fadrique, en 1585 y el de condestable de Navarra de su padre. Su primer matrimonio con Catalina Enríquez de Ribera Cortés, hija del duque de Alcalá, quedó anulado en 1593. Casó así en segundas nupcias con Mencía de Mendoza, hija del V duque del Infantado. Felipe III le impuso el Toisón de Oro en 1599. Fue virrey de Nápoles desde 1622 hasta 1629, bajo Felipe IV. En 1630 acompañó a la hermana del rey, María de Austria, futura emperatriz, en el viaje por Italia que debía llevarle junto a su marido. Su estancia de cuatro meses en Nápoles con María de Austria creó no pocos problemas al virrey Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá. Este era sobrino de la mujer con quien Alba había contraído su primer matrimonio (luego anulado). A su regreso de Italia, Antonio Álvarez de Toledo fue nombrado mayordomo mayor de Felipe IV y miembro del Consejo de Estado y de Guerra.

Gobierno del Reino de Nápoles (1622-1629)

El V duque de Alba llegó a Nápoles como virrey en 1622. Entró en la ciudad con un numeroso séquito de familiares y criados, y con tantos objetos de lujo que impresionaron al maestro de ceremonias, Raneo.

Trató de combatir la carestía y la gran devaluación de la moneda, debida a la extendida falsificación. Reunió sumas de dinero y soldados para la guerra en la que Saboya se enfrentaba a Génova (aliada de España) por el marquesado de Zuccarello y para la guerra de la Valtelina, pasando personalmente revista a las tropas del reino antes de su marcha y empuñando el bastón de mando de su abuelo.

Giulio de Grazia, medalla de Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba (1623), Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

La medalla muestra el perfil del duque con la inscripción «ANT. ALVAREZ DE TOL. ALB. AUX ET IN R.N.P.»; en la otra cara está la imagen de la *Fortaleza* con la inscripción «UBIQUE TUTA 1623». Guarda parecido con las medallas acuñadas por el abuelo cuando era gobernador de Flandes, y también con la medalla napolitana del duque de Osuna de 1618 realizada también por de Grazia.

Alba recogió también dinero para la onerosa guerra de Flandes. Tuvo que enfrentarse a incursiones turcas tanto en el Circeo como en Otranto. Pese a ello, trató de reformar la fiscalidad y los sistemas de medición para reducir el gasto público. En 1629 le sorprendió la llegada repentina del nuevo virrey, el duque de Alcalá, a quien él había dificultado la partida del puerto de Barcelona.

En la ciudad de Nápoles, se encargó de reconstruir el muelle tras un incendio devastador. Lo reformó y le añadió un baluarte con cuatro torres. Edificó una de las puertas de la ciudad, que todavía hoy lleva su nombre, Port'Alba, y amplió el paseo de Mergellina. Amplió el Palazzo Reale y no se olvidó de restaurar las obras realizadas por su antepasado, don Pedro de Toledo, como la fuente del Porto y la Porta Reale (ambas hoy desaparecidas).

El V duque de Alba encargó a Belisario Corenzio la decoración de una sala entera del Palazzo Reale con las gestas de su abuelo, Fernando Álvarez de Toledo, hoy perdidas. Como mecenas de literatos, protegió a Lope de Vega en España y en Nápoles se relacionó con el poeta Giovan Battista Marino, fallecido en la ciudad en 1625. También entró en contacto con intelectuales locales, como Giulio Cesare Capaccio o Giovan Battista Basile, que colaboraron en la elaboración del programa iconográfico de la cabalgata de la vigilia de San Juan Bautista, la cual se vivió con gran fasto bajo su virreinato. En 1629 regaló a la catedral de Amalfi una estatua de san Andrés, de plata, con su escudo familiar.

M.L.P.

Bibliografía: Parrino 1692-1694; Martínez del Barrio 1994; Finaldi 2003; Lange 2009; Palos Peñarroya 2010.

Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duque de Alcalá (Sevilla, 1583 – Villach, Austria, 1637)

Fernando Enríquez Afán de Ribera y Téllez-Girón, III duque de Alcalá de los Gazules, VIII conde de Molares y V marqués de Tarifa, fue el primogénito de Fernando Enríquez de Ribera y Ana Girón y Guzmán, hija del I duque de Osuna. Si bien los orígenes de su familia se remontaban a los años de la creación de los reinos de Castilla y León, su ascensión social se produjo en el siglo xiv cuando, en recompensa por los servicios prestados a la corona, sus antepasados obtuvieron importantes concesiones territoriales en el sudoeste de la Península ibérica, así como lucrativos oficios hereditarios. Con el paso del tiempo la familia acumuló el condado de Molares, el marquesado de Tarifa y, el más prestigioso de todos, el ducado de Alcalá de los Gazules.

Siguiendo una tradición familiar, siendo todavía muy joven, con apenas catorce años, contrajo matrimonio con la hija del marqués de Castel Rodrigo, miembro del Consejo de Estado y estrecho colaborador del rey Felipe II. Este fue un enlace planificado por su madre, pensando sobre todo en su promoción cortesana. La boda, celebrada en Madrid, contó con la presencia del anciano monarca.

Giulio de Grazia, medalla de Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá (1630), Madrid, Museo Nacional del Prado.

La medalla muestra el perfil del duque con la inscripción «ferdin. dux iii de alcala proreg. neap.»; en la otra cara está el perfil de la diosa Astrea (personificación de la justicia y del buen gobierno) con la inscripción «iam rediit».

Con el objetivo de completar su formación, tras el matrimonio regresó nuevamente a Sevilla. Por diversas razones, la ciudad podía ser considerada en esos momentos la capital cultural de España y, desde muy joven, Alcalá participó activamente en las reuniones de las diversas academias, entre las que destacaba la del pintor Francisco Pacheco, suegro de Diego Velázquez. Con el tiempo llegó a ser un hombre de una distinción intelectual fuera de lo común.

Su residencia sevillana, la famosa Casa de Pilatos, fue lugar habitual de encuentro de pintores, escritores y estudiosos de las más diversas disciplinas. Este era un elegante complejo construido por orden del I marqués de Tarifa, Fadrique Enríquez de Ribera (1471-1539), para albergar la colección de libros, pinturas, tapices y otros objetos adquiridos durante sus viajes por Florencia y Venecia. Sus estancias se vieron posteriormente enriquecidas por la colección de esculturas y lápidas de la antigüedad adquiridas por el tío abuelo del duque, Pedro Enríquez y Afán de Ribera, durante los años en que fue virrey de Nápoles (1559-1571). El III duque continuó con esta tradición, de modo que, años más tarde, instalaría en una galería especialmente construida al efecto su propia colección de bronces antiguos y modernos.

Sus aptitudes culturales y artísticas no siempre estuvieron acompañadas por las habilidades políticas. Ya desde los comienzos de su trayectoria pública, Alcalá recibió frecuentes acusaciones por su altivez y falta de tacto. De hecho, a pesar de sus aspiraciones, el primer cargo importante no le llegó hasta 1618, cuando fue nombrado virrey de Cataluña. El ímpetu que mostró en la defensa de los intereses de la corona le llevó a mantener constantes enfrentamientos con la clase dirigente catalana. Su balance final difícilmente podía llegar a ser más pesimista: «sólo los tormentos del infierno pueden ser comparados con gobernar en Cataluña», llegó a afirmar tras abandonar el cargo.

En 1622 se instaló nuevamente en Sevilla, donde se consagró al estudio, la gestión del patrimonio familiar y la preparación de la visita real que tuvo lugar en 1624. Gracias a la mediación de otro sevillano, el conde duque de Olivares, ahora favorito del nuevo monarca Felipe IV, Alcalá fue designado para rendir la prescrita embajada de obediencia al pontífice Urbano VIII, que había sido elegido en 1623. El duque aceptó con la condición de que más adelante le fuera asignado un cargo estable en Italia. Alcalá abandonó Sevilla rumbo a Roma el 31 de marzo de 1625. La comitiva que le acompañaba hizo escala en Génova antes de desembarcar en Civitavecchia en junio. Su entrada formal en la Ciudad Eterna no se produjo, sin embargo, hasta el 29 de julio, cuando fue recibido por el papa en solemne consistorio.

Aprovechó los meses siguientes para adquirir obras de artistas italianos, visitar yacimientos arqueológicos y encargar copias de esculturas que posteriormente enviaría a Sevilla.

Abandonó Roma en febrero de 1626, pero todo indica que, en vez de regresar directamente a la corte, decidió desviarse para visitar las ciudades de Venecia y Nápoles. En julio se encontraba en Madrid y en agosto de nuevo en Sevilla, a la espera del nombramiento que el rey le había prometido. Pero este se hacía esperar. Si bien el duque había establecido una buena relación con el pontífice, basada en gustos comunes en el campo cultural y artístico, lo cierto era que no había conseguido un respaldo decidido a los intereses españoles. Por otro lado, en las circunstancias bélicas del momento el rey y el conde duque, que cada vez más confiaba tan solo en sus familiares, estaban buscando para el servicio exterior hombres con una experiencia militar de la que Alcalá carecía.

Por todo ello, tuvo que esperar hasta 1629, cuando recibió la noticia de su nombramiento como virrey de Nápoles en sustitución del V duque de Alba. Sin duda, la espera había merecido la pena y esta era una oferta a la altura de lo que Alcalá podía esperar. Al menos tres familiares suyos habían ocupado el puesto con anterioridad: uno por la línea paterna, su tío abuelo Pedro Enríquez, y dos por la línea materna, el I y III duque de Osuna.

Gobierno del Reino de Nápoles (1629-1631)

Llegó a Nápoles el 26 de julio de 1629. El escritor español Cristóbal Suárez de Figueroa le recibió con un libro en el que le invitaba a emular la conducta de su tío abuelo, al que consideraba uno de los mejores virreyes que había tenido Nápoles (Suárez de Figueroa 1629). Pronto le quedó claro, sin embargo, que lo que le aguardaba no era un camino de rosas. Tuvo que esperar al menos

un mes para poder hacer su entrada oficial en la ciudad, ya que su predecesor, el duque de Alba, se negaba a abandonar el puesto. A continuación se indispuso con una parte de la nobleza local por cuestiones ceremoniales, con el gobierno municipal por problemas fiscales y con el poderoso *ceto togato* por su pretensión de exigirles credenciales académicas para ejercer sus funciones.

Pero, sin duda alguna, el principal problema se le planteó en septiembre de 1630, cuando llegó a la ciudad la hermana del rey Felipe IV, la infanta María, en su camino hacia Viena para casarse con el emperador Fernando III. El séquito que la acompañaba estaba dirigido nada menos que por su antagonista, el duque de Alba. Entre ambos hombres se entabló una dura batalla de la que Alcalá salió derrotado (Madrid, Archivo del Duque de Alba, cc. 13-62, carta de 27 de septiembre de 1630; Raneo [Renao] 1912, p. 197). En una carta enviada en diciembre al monarca, Alba le acusaba de haber ofendido a la reina de Hungría al sugerirle que acortara su estancia en Nápoles por los enormes costos que esta acarreaba, por reservarle un alojamiento inadecuado y por no haber sido capaz de ofrecerle ningún regalo propio de su rango. El rey respondió a estas acusaciones destituyendo a Alcalá en abril del año siguiente y exigiéndole el retorno inmediato a Madrid para justificar su comportamiento. Si bien el duque organizó inmediatamente su partida, se tomó el tiempo necesario para preparar un equipaje que incluía al menos veinticuatro cajas con pinturas y otros objetos adquiridos durante su estancia en Nápoles. Abandonó la ciudad el 13 de mayo de 1631, dejando en ella a su esposa y dos hijas.

En Nápoles, el duque de Alcalá continuó con las obras de acondicionamiento del Palazzo Reale y todo indica que fue durante su gobierno cuando las estancias privadas quedaron listas para acoger a la familia virreinal. Aunque lo que más llamó la atención del impresor Antonio Bulifon fueron las medidas que adoptó para «abbellire il largo que stà innanzi al Regio Palazzo e la bella fontana que ivi al presente si vede» (Bulifon 1932, p. 140).

Del inventario de bienes realizado a su regreso de Nápoles se desprende que, en los menos de dos años que permaneció en el cargo de virrey, Alcalá adquirió alrededor de veintiséis pinturas. No es un número muy impresionante para los estándares del siglo XVII. Pero el duque nunca fue un comprador compulsivo, sino que seleccionó sus adquisiciones entre las obras de los artistas más destacados tanto de su tiempo como de la centuria anterior. Para ello contó con la valiosa colaboración de Artemisia Gentileschi, que actuó como su asesora en el mercado artístico. Al parecer, la había conocido durante su estancia en Roma como embajador y así que fue nombrado virrey la invitó a trasladarse a Nápoles, donde le facilitó la apertura de un taller en un céntrico palacio de la ciudad que contribuyó decisivamente a la vigorización de la pintura local. Estableció también una estrecha relación con José de Ribera, del que llegó a poseer varias obras, entre otras su *Magdalena Ventura con su marido*, también conocida como *La mujer barbuda.*

En Madrid le esperaban para que rindiera cuentas de su actuación. Todo indica que el castigo consistió en el destierro de la corte. En agosto de 1631 Alcalá se encontraba nuevamente en Sevilla a la espera del perdón real. Este le llegó en marzo de 1632, cuando fue invitado para participar con otros grandes de España en la ceremonia del juramento de lealtad al heredero del trono, el infante Baltasar Carlos. Por entonces, el rey se mostraba cada vez más reticente a seguir nombrando solo a los allegados de Olivares en los cargos de Italia, de modo que ofreció a Alcalá el puesto de virrey en Sicilia, con la vaga promesa de restituirlo en el futuro en el virreinato de Nápoles. Para un hombre orgulloso como él, esto supuso sin duda una decepción. Aun así, aceptó trasladarse a la isla, donde permaneció los tres años siguientes, comparativamente mucho más exitosos, aguardando el retorno a Nápoles que, finalmente, nunca se produjo.

Ello no significaba que el monarca se hubiera olvidado de él. En 1636 fue designado como representante plenipotenciario del rey de España en las conversaciones que debían celebrarse en Colonia para negociar el final de la Guerra de los Treinta Años. En agosto, Alcalá se encontraba en la ciudad austriaca de Villach aguardando el inicio de la conferencia. El invierno siguiente cayó enfermo y murió el 28 de marzo de 1637. En su testamento, redactado tan solo un día antes de su muerte, estableció la venta de gran parte de sus propiedades para pagar sus deudas, que ascendían a la enorme cantidad de 300.000 ducados. Una buena parte de su colección de pinturas fue puesta en almoneda y pronto se dispersaron. Sus restos fueron trasladados a España y enterrados en el monasterio de la Cartuja de Sevilla.

J.-L.P.

Bibliografía: Suárez de Figueroa 1629; Bucca d'Aragona 1911; Raneo [Renao] 1912; Bulifon 1932; González Moreno 1969; Brown y Kagan 1987; Muñoz González 2000; Loffredo 2010.

Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey (Villalpando, 1588 – Madrid, 1653)

Manuel de Fonseca y Zúñiga nació en Villalpando en diciembre de 1588. Su madre falleció en 1592 y tres años después su padre viajó a América para ejercer el cargo de virrey de Nueva España y más tarde del Perú, dejando a Manuel y a sus hermanos en España a cargo de su abuela y de su tío Baltasar de Zúñiga. En 1598 Manuel y sus hermanas se trasladaron con su abuela y su tío a Madrid, con la intención de posicionarse en la corte. En 1599 fue nombrado paje de la reina Margarita de Austria, puesto que ocupó hasta su matrimonio en 1607.

En 1604 acompañó a otro de sus tíos, el condestable de Castilla, en su viaje a Londres para negociar la paz con Inglaterra, siendo este viaje fundamental en su trayectoria vital, pues con apenas quince años tuvo ocasión de conocer París, Bruselas y Londres, algunas de las principales cortes europeas.

En abril de 1607 Manuel y su hermana, Inés de Zúñiga, se casaron respectivamente con los hermanos Leonor María de Guzmán y Gaspar de Guzmán, que más adelante se convertirá en conde duque de Olivares. El matrimonio, orquestado por el tío Baltasar de Zúñiga, fue concebido como parte de una estrategia destinada a fortalecer la facción Zúñiga-Olivares, dos familias estrechamente relacionadas desde hacía varias generaciones. Sin duda, su relación familiar con el que más tarde se convertiría en valido de Felipe IV condicionó la trayectoria política de Manuel.

Su figura comienza a adquirir importancia con el ascenso al trono de Felipe IV. El 15 julio de 1621 el rey lo nombró grande de España y pronto le encomendó realizar su primera misión diplomática al servicio de la monarquía: la embajada de obediencia ante el pontífice Gregorio XV. En su viaje a Roma, el conde de Monterrey tuvo ocasión de conocer, además, Génova, Florencia y Nápoles, estableciendo así su primer contacto con la realidad italiana. A partir de este momento, la carrera política de Monterrey no hará sino adquirir una relevancia creciente. En 1622 fue nombrado presidente del Consejo de Italia, cargo que venía desempeñando su tío, fallecido en octubre de ese año, y que don Manuel ejercerá hasta su muerte.

Con ocasión de la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623, fue nombrado por el rey mayordomo del príncipe Carlos durante su estancia en España, y como tal organizó la jornada de regreso del joven príncipe a Inglaterra, acompañando a la comitiva hasta el lugar de su embarco en Santander. En 1624 se le nombró miembro de los consejos de Estado y Guerra, en los que desempeñó un papel fundamental hasta su muerte. En 1626 Felipe IV le encargó la importante misión de presidir, en su nombre, las Cortes de Aragón.

Entre 1628 y 1631 fue embajador de Felipe IV en Roma, donde tuvo que manejarse en las difíciles negociaciones con la Santa Sede, en medio de una delicada coyuntura política con el telón de fondo de la Guerra de los Treinta Años.

Nicolas Perrey, retrato de Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Gobierno del Reino de Nápoles (1631-1637)

En mayo de 1631 fue nombrado virrey de Nápoles, ciudad en la que permaneció hasta noviembre de 1637. Allí ejerció una intensa actividad política y militar. Gracias a sus envíos de tropas y dinero a Milán se consiguieron notables avances en el curso de la guerra. Sobre este particular, fueron de especial relevancia los apoyos prestados por el Reino de Nápoles a las tropas que mandó al cardenal infante don Fernando, decisivos para la victoria de la batalla de Nördlingen en 1634.

A su vuelta a España en 1638, Monterrey retomó su actividad al frente del Consejo de Italia y en los consejos de Estado y Guerra. Su figura parece perder peso a partir de la caída del conde duque en enero de 1643, no obstante, continuó controlando la política italiana de la monarquía y su opinión en los consejos continuó siendo fundamental, debido a su larga experiencia. Falleció en Madrid en marzo de 1653 a la edad de sesenta y cuatro años.

En sus embajadas en Roma estableció contactos con algunos de los artistas más importantes del momento, varios de los cuales (Domenichino, Giovanni Lanfranco o Finelli) trabajarán para él años más tarde en Nápoles. En el ámbito del mecenazgo artístico, el conde contribuyó a condicionar con sus encargos el desarrollo de la pintura napolitana de la década de 1630. En este sentido, su actividad como agente en la compra de obras de arte al servicio de Felipe IV en Italia fue notable, y gracias a él obras como la *Bacanal de los Andrios* y la *Ofrenda a Venus* de Tiziano fueron enviadas al monarca y hoy cuelgan en los muros del Museo del Prado. En este mismo sentido, es indiscutible que Monterrey ejerció un papel fundamental en el envío de pinturas desde Nápoles para la decoración del palacio del Buen Retiro.

En su palacio madrileño logró reunir, además de una rica colección de esculturas y tapices, una de las colecciones de pintura más exquisitas de cuantas podían verse en el Madrid del momento. En España, su encargo artístico más importante fue la fundación de la iglesia y el convento de las agustinas recoletas de Salamanca, que alberga su sepulcro y el de su mujer.

A.R.A.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1977; Anselmi 2000; Zimmermann 2009; Rivas Albaladejo 2010; Simal López 2013; Rivas Albaladejo 2014a; Rivas Albaladejo 2014b; Rivas Albaladejo 2015; Rivas Albaladejo 2016.

Federico Pesche (?), retrato de Ramiro de Guzmán, III duque de Medina de las Torres, en D.A. Parrino, Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, III duque de Medina de las Torres (León, 1600 – Madrid, 1668)

Segundogénito de Gabriel y Francisca Núñez de Guzmán, Ramiro pertenecía a uno de los linajes más antiguos de España. Descendía de Pedro Núñez de Guzmán, primer señor de Aviados, y de Ramiro de Guzmán, primer señor de Toral.

Para su trayectoria personal fue determinante el enlace con el conde duque de Olivares, quien le facilitó el ascenso en la corte, haciéndole casar con su hija María en 1624. A partir de este momento Ramiro de Guzmán comenzó a acumular prestigiosos títulos –como el de du-

que de Medina de las Torres– y a desempeñar varios cargos palaciegos (camarero mayor y sumiller de corps del rey), gozando de la protección del conde duque.

En cuanto a los cargos políticos, además de ser virrey de Nápoles, Ramiro de Guzmán fue miembro del Consejo de Estado y tuvo un papel destacado en las negociaciones diplomáticas de la monarquía para la firma del Tratado de Münster, de la Paz de los Pirineos y del Tratado de Lisboa.

Gobierno del Reino de Nápoles (1637-1644)

Tras quedar viudo apenas dos años después de su matrimonio con María de Guzmán, casó en 1636 con la napolitana Anna Carafa, princesa de Stigliano. Esta unión, a la que opuso gran resistencia Olivares, fue el resultado de un acuerdo firmado entre Felipe IV y la madre de la princesa, Elena Aldobrandini, estableciendo, entre otras cosas, que el duque se trasladara de inmediato en Nápoles, donde acudiría como nuevo virrey.

El gobierno del duque de Medina de las Torres, uno de los más largos del siglo (casi siete años), fue bastante complicado desde el punto de vista político. Ya durante el virreinato del conde de Monterrey, la presión fiscal y la devaluación de las rentas habían determinado una situación general de malestar que había llevado a varios intentos de insurrección por parte de la población y de los poderes locales. Desde su posición insólita de virrey y a la vez de feudatario del reino –debido a la unión con la princesa Carafa–, trató de mediar entre las peticiones de la monarquía y las reivindicaciones de las instituciones napolitanas.

El duque de Medina de las Torres fue intermediario del rey en la adquisición de obras de arte para las residencias reales. Sus intereses artísticos se consolidaron durante su estancia en Nápoles, donde se formó el núcleo principal de su colección particular (cuyas principales obras se integrarán en la colección real a su regreso a Madrid). Con respecto a la pintura, los inventarios registran la presencia de los principales artistas italianos y europeos de los siglos XVI y XVII, con obras de temática sagrada y mitológica, además de paisajes, bodegones y retratos. También destaca su colección de tapices, muy elogiada por las fuentes de la época. Un buen ejemplo en este sentido es sin duda la serie de paños de seda que ahora se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y que procede del convento de carmelitas de Santa Teresa de esa ciudad, adonde habían llegado gracias a una donación del hijo de Medina, el príncipe de Stigliano, Nicola Carafa.

Tras la muerte del duque de Medina de las Torres en 1668, su colección de cuadros y objetos artísticos fue tasada y en parte vendida en una almoneda.

M.V.

Bibliografía: Stradling 1976; Rodríguez Rebollo 2006; Denunzio 2010a; Villari 2012; Ramírez Ruiz 2013; Viceconte 2013-2014.

Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante de Castilla (Medina de Rioseco, 1594 – Madrid, 1647)

Nacido en Medina de Rioseco, localidad cerca de Valladolid, era hijo de Luis Enríquez de Cabrera, VIII almirante de Castilla y VII conde de Melgar, y de Vittoria Colonna, hija de Marcantonio Colonna, condestable de Castilla y conde de Modica. Muy joven heredó los títulos familiares, debido a la muerte prematura del padre en 1601. Pronto se trasladó con la madre a Madrid y en 1612 contrajo matrimonio con Luisa de Sandoval Padilla, hija de Cristóbal Gómez de Sandoval, duque de Uceda. De esta unión tuvo una hija que murió prematuramente en Nápoles, y un hijo, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (1625-1691), literato y autor del libro *Reglas del Torear*.

El casamiento con la nieta del duque de Lerma le facilitó el ascenso en varios cargos cortesanos y militares; entre ellos cabe destacar su papel como capitán general de Castilla la Vieja

Federico Pesche (?), retrato de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante de Castilla, en D.A. Parrino, Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

durante el asedio de Fuenterrabía en 1638. Sin embargo, las enemistades con Olivares hicieron que pronto este lo alejara de la corte, pues Juan Alfonso fue enviado como virrey, primero a Sicilia (1641-1644) y luego a Nápoles (1644-1646). Antes de regresar a Madrid, estuvo en Roma con motivo de la embajada de obediencia al nuevo papa Inocencio X, y también para promover el culto de la Inmaculada Concepción. Murió en Madrid en 1647, poco después de ser nombrado mayordomo mayor del rey Felipe IV.

Gobierno del Reino de Nápoles (1644-1646)

El 14 de mayo de 1644 el almirante hizo la solemne entrada en la ciudad de Nápoles. Su gobierno estuvo marcado por una reforma fiscal cuyo objetivo era salir de la grave crisis. Para ello, la corte envió en 1645 el inspector Chacón. En 1646, tras serle denegada la solicitud de una rebaja de los impuestos por Luis de Haro, el IX almirante decidió renunciar al cargo de virrey, siendo sustituido por el duque de Arcos.

El IX almirante poseía una valiosa colección de arte. En cuanto a las pinturas, el inventario de sus bienes redactado tras su muerte hace referencia a 938 cuadros, entre ellos 17 lienzos de José de Ribera. Cinco de ellos fueron destinados para la capilla familiar en la iglesia de San Pascual Bailón de Madrid, y dos han sido identificados: el *Bautismo de Cristo* (1643), actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Nancy, y la *Inmaculada Concepción*, en el Museo del Prado. Tal vez también formarían parte del grupo el *Martirio de San Andrés* del Szépmvészeti Múzeum de Budapest (1626) y el *San Antonio de Padua* (1629) que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En cuanto a las esculturas de la colección del almirante, destacan varios objetos en plata, bronce y cobre, además de una curiosa serie de jarras de plata con flores, de manufactura napolitana.

M.V.

Bibliografía: Fernández Duro 1910; Coniglio 1967; Shaw 1967; Brown 1984; González Palacios 1984a; Catello 1997; Frutos 2009b.

Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos
(?, 1602 – Marchena, 1658)

Hijo de Luis Ponce de León y de Vittoria de Toledo, se casó con Ana Francisca de Córdoba y Aragón, con quien tuvo diez hijos. Fue grande de España, VII marqués de Zahara, IV conde de Casares, XI señor de Marchena, VI conde de Bailén, VIII señor de Villagarcía y IV duque de Arcos. Ocupó el cargo de virrey de Valencia entre 1642 y 1645, pero fue conocido sobre todo por ejercer el cargo de virrey de Nápoles en los años 1646-1648.

Anónimo alemán, retrato de Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Gobierno del Reino de Nápoles (1646-1648)

En 1646, Rodrigo Ponce de León fue elegido como sucesor del almirante de Castilla al gobierno de Nápoles. El reino, agotado por la presión fiscal y por el aumento de la deuda pública, vivía décadas de conflictos entre el gobierno y la población que se adensaba en estos años. El nuevo virrey se enfrentaba a las dificultades marcadas por la presión fiscal y por los conflictos políticos en la ciudad, y por la crisis agraria y los abusos señoriales en el campo. Para financiar la defensa de los Presidios de Toscana, atacados por los franceses, el virrey se vio obligado a aplicar un nuevo impuesto y se restableció el impuesto sobre la fruta (*gabella*). Se fomentaba así un clima propicio para que estallara una revuelta. En el otoño de 1646, el duque de Arcos informaba a Madrid del peligro de una rebelión ante la escasez y la carestía de los precios.

Efectivamente, la rebelión estalló el 7 de julio del año siguiente, en Piazza Mercato, ante la negativa de los vendedores de fruta a pagar el impuesto. La ira popular se extendió rápidamente por la ciudad, la población se organizó en torno a Masaniello, un joven pescador, y marcharon hacia el palacio del virrey con gritos de «viva el rey, muora el mal governo».

Ante la revuelta popular, el duque de Arcos hizo algunas concesiones inmediatas: la abolición del impuesto de la fruta y de la harina. Sin embargo, no fue suficiente para frenar a la muchedumbre. Las varias negociaciones entre el virrey y las autoridades municipales no tuvieron éxito, ni siquiera después de la muerte de Masaniello el 17 de julio. El virrey tuvo así mismo que hacer frente a la rebelión que estalló en la provincia, y a los grupos urbanos que siguieron manifestando su descontento. Además, tras la muerte del joven pescador, la revuelta adoptó un carácter separatista, apoyada por Francia. El duque de Arcos se mostró incapaz de hacer frente a la situación y, ese mismo año, desde España empezó a perfilarse la posibilidad de enviar a don Juan José de Austria para obtener la paz en el Reino de Nápoles. El duque de Arcos fue destituido por el rey y embarcó para España el 27 de enero de 1648. A primeros de marzo, llegó el conde de Oñate para hacerse cargo del gobierno del reino.

No disponemos de muchos datos sobre el mecenazgo del IV duque de Arcos. Su padre reunió un importante patrimonio a lo largo de su vida, llegando a ser uno de los señores más poderosos de la península hasta su muerte en 1630. Sus principales obras, especialmente de carácter religioso, están reunidas en Marchena, donde el III duque residió largas temporadas. Se sabe que, aparte de retablos y ornamentos de carácter religioso, el IV duque de Arcos en 1642 costeó las fiestas dedicadas a san Francisco Javier y pagó ornamentos por más de 100 ducados. Su acción cultural, como la de su padre, se centró principalmente en Marchena, donde se instaló hasta su muerte, después de ser privado de sus cargos políticos.

J.F.

Bibliografía: Musi 1989; Benigno 1999; Villari 2012.

Juan José de Austria
(Madrid, 1627-1679)

Juan José de Austria presenta, entre los virreyes de la Monarquía Española en Nápoles, unos rasgos singulares. Su vida estuvo marcada por su condición de bastardo regio, como hijo reconocido (1642) de Felipe IV y de una célebre actriz, y por el afán que siempre tuvo por emular al primer Juan de Austria, el vencedor en Lepanto. Juan José fue llamado habitualmente en su época don Juan de Austria, como prueban los retratos coetáneos. Por otra parte, apenas hay un territorio o problemática en la Monarquía Española de su tiempo en que no aparezca su figura poliédrica.

Juan José de Austria llevó a cabo en Nápoles su primer gran empeño militar. Dirigió la expedición marítima destinada a sofocar por mar el levantamiento revolucionario encabezado inicialmente por Masaniello. En coordinación con el entonces embajador en Roma, el VIII conde de Oñate, que se había trasladado desde esta ciudad a Nápoles por orden del monarca para asumir la gestión de la crisis política, recuperó el control militar del territorio. A su llegada al Reino de Nápoles, previa a la del conde, el Consejo Colateral lo designó nuevo virrey en la zona, pero esta decisión, sin la consulta y la debida aprobación de Madrid, no fue bien recibida, ni tampoco ratificada por el propio rey.

Durante la breve asistencia de los dos en el reino, Juan José de Austria y el conde de Oñate rivalizaron en autoridad y competencias, tal y como se recoge en la correspondencia epistolar que ambos intercambiaron con Madrid, y tal y como reflejan las crónicas y despachos del momento. Tras este breve periodo de ejercicio compartido del poder, finalmente el rey envió a su hijo a ocuparse del virreinato de Sicilia y designó al conde nuevo virrey de Nápoles (nombrado oficialmente el 11 de febrero de 1649).

Durante su gobierno siciliano, Juan José de Austria tuvo de nuevo empeños políticos y militares compartidos estrechamente con el conde de Oñate, el más significativo de ellos fue la campaña en los Presidios de Toscana (1649-1650), en la que los conflictos de autoridad política volvieron a surgir.

En 1652 mandaba el ejército que consiguió, tras un largo sitio y un pacto ambiguo, la reincorporación de Barcelona a la Monarquía Católica. Fue más tarde gobernador general de Flandes, donde conoció la derrota ante los ejércitos franceses (aunque obtuvo en 1656 la victoria de Valenciennes, representada por el pintor David Teniers). Tras la Paz de los Pirineos (1659), combatió sin éxito en Portugal contra el movimiento de secesión (o *Restauraçao*).

Desde 1665, durante la regencia de Mariana de Austria, don Juan José realizó varias tentativas de hacerse con el control del gobierno y consiguió ser llamado a la corte por Car-

José de Ribera, retrato ecuestre de Juan José de Austria (c. 1648), Madrid, Palacio del Pardo.

Esta soberbia imagen es un retrato de don Juan José de Austria, donde se le atribuye el éxito en la restauración del dominio español en Nápoles. Don Juan lleva la bengala y banda de general; en el cuadro aparecen lugares emblemáticos de la ciudad como el castillo de Sant'Elmo. Los aguafuertes creados por el valenciano Ribera con el retrato del joven príncipe tuvieron una amplia difusión en Europa y en ellos se inspiraron grabadores como Montcornet.

los II en 1677. Murió en 1679 ejerciendo el cargo de primer ministro. Cuando desapareció, se había esfumado la gran mayoría de las esperanzas –casi mesiánicas– que llegó a suscitar su persona. La valoración de su figura ha despertado un buen número de controversias.

Conocemos bien hoy el mecenazgo artístico de Juan José de Austria (González Asenjo 2005). A su inclinación natural por las artes y la cultura –era aficionado a la pintura, la música, las matemáticas y el estudio de lenguas– se aunó la convicción de que labrarse una imagen gloriosa era obligado para un gobernante. Y tanto Nápoles como Flandes, donde estuvo, constituían algunos de los centros europeos más importantes de irradiación cultural. En Nápoles protegió al pintor José de Ribera, por quien se hizo retratar. En Flandes se perfeccionó como coleccionista y ratificó a David Teniers el Joven en el cargo de pintor de cámara.

Juan José de Austria fue uno de los primeros en advertir la importancia que tenía la difusión cultural en la batalla política. Promovió «una guerra de plumas» (Hermant 2012) contra Nithard, el valido de la Regente, en 1667-1668, y auspició el inicio del periodismo en España. También apoyó la renovación en las ciencias físicas, asociada al nombre de Juanini, por lo que ha sido calificado de pre-novator. Durante años, mantuvo una estrecha amistad con el cosmógrafo belga Jean-Charles de la Faille.

F.S.M.

Bibliografía: Sánchez Marcos 1983; Spagnoletti 2001; González Asenjo 2005; Ruiz Rodríguez 2007; Aznar Martínez y Sánchez Marcos 2009; Minguito Palomares 2011; Hermant 2012; Fraga 2013.

Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate (Madrid, 1597-1658)

Su Majestad y España pierden la mejor cabeza que tiene...

(Barrionuevo 1968-1969, ii, p. 130)

Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate y II de Villamediana, fue hijo del V conde de Oñate (Oñate el Viejo), diplomático a las órdenes de Felipe III y Felipe IV que sirvió en destinos internacionales claves en la época. Este V conde, gracias a su labor política y diplomática y a una inteligente gestión de su casa y patrimonio, consiguió la grandeza de España (1640) y dejó como legado a su hijo y descendientes el «grande oficio de correo mayor y maestro general de postas» (1623), que tantos privilegios y prebendas económicas reportaba en la época. Su hijo, el VIII conde, se convirtió así en miembro destacado de la nueva nobleza que dirigió los destinos de la monarquía.

Entre sus misiones internacionales destacan sus embajadas en Inglaterra (1635 y 1639) y Roma (1646-1648) y el cargo de virrey de Nápoles durante dos mandatos (1648-1653).

Massimo Stanzione, retrato ecuestre de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

Su estancia en Inglaterra le supuso el reconocimiento en la corte por sus gestiones para la organización de los correos internacionales. La de Roma se definió por las relaciones y alianzas que estableció con las distintas facciones allí imperantes, que supieron ser lo suficientemente prudentes para mantener un difícil equilibrio diplomático con el papa Inocencio X, no siempre afecto a los intereses de la Monarquía Católica, y que labraron parte de su futuro en Nápoles. Roma fue también uno de los espacios elegidos para desarrollar sus gustos y aficiones personales, en la línea de los comportamientos seguidos por los nobles que anteriormente habían ocupado ese cargo. Decidió comprar y reformar con su hacienda el edificio que había sido utilizado habitualmente hasta entonces como residencia de embajadores en la actual plaza de España. Así consiguió para el monarca la primera sede fija para la representación diplomática en el extranjero. Su corte estuvo animada por representaciones musicales y dramáticas, donde la compañía de los Febi Armonici, que posteriormente lo acompañó a Nápoles, tuvo un papel principal. Nápoles fue sin duda el cénit de su carrera. El rey lo envió para sofocar una de las revueltas populares que más amenazó el equilibrio de la monarquía, la de Masaniello, para lo que contó con la colaboración militar de Juan José de Austria, que rivalizó con él en sus aspiraciones al cargo de nuevo virrey.

Gobierno del Reino de Nápoles (1648-1653)

Tras el control militar de la revuelta, supo mantener los equilibrios oportunos con las fuerzas internas del reino (Nobleza, Iglesia y *Ceto civile*), lo que le permitió restablecer el orden y controlar el territorio. Coordinó y dirigió una de las campañas militares más ambiciosas en los Presidios toscanos, para luchar contra la amenaza francesa, que culminó en un éxito del que se hicieron eco crónicas y manifestaciones artísticas llegadas de numerosos puntos de Europa. Desarrolló una política cultural muy activa con claras intenciones propagandísticas, con el objetivo de consolidar el dominio español en la segunda ciudad más poblada de Europa, sin descuidar su intervención en otros puntos significativos del reino.

Fue el anfitrión de Velázquez en el segundo viaje a Italia del artista, coordinando para él el traslado de varias obras de arte destinadas a la decoración del palacio del Buen Retiro. Promovió una de las reformas urbanísticas más ambiciosas de la ciudad de Nápoles y de su palacio real. Se interesó por el saneamiento hidráulico de la ciudad, y para ello construyó y recuperó diversas fuentes que además recordaran su triunfo; demolió plazas y barrios para construir grandes avenidas con la intención de ordenar y controlar el territorio, pero aplicando también algunos de los criterios estéticos dominantes en otras cortes europeas de primer orden. Durante su mandato la ciudad recuperó la actividad cultural, teatral y festiva perdida, con la implicación directa del virrey en la restauración de espacios, como el teatro de San Bartolomeo o el Palazzo dei Regi Studi. Se le reconoce por ser el que introdujo por primera vez en la ciudad las *commedie in musica*, origen de la actual ópera. Su salida del reino debe explicarse por factores diversos, como los nuevos intereses del monarca, que le quiere a su servicio en otros escenarios, o las habituales intrigas de la facción contraria en la corte de Madrid. Entre los más evidentes se encuentran, sin embargo, sus insalvables tensiones con el arzobispo de la ciudad, Ascanio Filomarino. A su regreso a la península fue una de las voces más escuchadas por el rey, que lo mantuvo como consejero de Estado, siempre a su lado, hasta el final de sus días. Sus contemporáneos le reconocen por ser el artífice de la recuperación y el resurgir político y cultural del reino napolitano bajo la Monarquía de España.

A.M.P.

Bibliografía: Barrionuevo 1968-1969; Hernando Sánchez 2001; Anselmi 2010; Minguito Palomares 2011.

Federico Pesche (?), retrato de Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real, en D.A. Parrino, Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, *Nápoles, 1692-1694.*

Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real (Turín, 1607 – Cagliari, 1652)

> Fu molto intempestiva la perdita di questo personaggio; e tale che privò la Corona d'un ministro c'havrebbe renduti servigi non minori di quelli, che fece alla Monarchia il conte suo fratello; sicome infatti S.Mg. l'haveva destinato Ambasciatore al Pontefice, per non lasciare oziosi i suoi belli talenti ma l'dispaccio Reale lo trovò già spirato (Parrino 1692-1694, p. 480).

Beltrán Vélez de Guevara fue el cuarto hijo varón de Íñigo Vélez de Guevara, V conde de Oñate, que ocupó, entre otros cargos principales, el de embajador en Roma y Alemania, además de consejero de Estado. Nació en Turín a principios de siglo XVII. Tomó de niño el hábito de caballero de la Orden de San Juan, que tuvo que abandonar al convertirse en heredero del patrimonio familiar y recibir los títulos de marqués de Campo Real, señor de la Villa del Campo, caballero de la orden de Alcántara desde 1619 y administrador con goce de las encomiendas de Paracuellos y los bastimentos de Montiel de la Orden de Santiago.

Su padre, el V conde, lo casó con su sobrina, Catalina Vélez de Guevara y Manrique, hija de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate. Tío y sobrina aseguraron el futuro crecimiento de la casa con un heredero, Íñigo Vélez Ladrón de Guevara y Tassis, que llegó a ser X conde de Villamediana y Campo Real, marqués de Guevara y caballero de la orden del Toisón de Oro.

Comenzó su carrera en la corte como gentilhombre de la Cámara de Felipe IV, y de su hermano menor el cardenal Infante don Fernando de Austria, al que acompañó a Flandes (1632), pasando más tarde a servir, siempre como gentilhombre de Cámara, al otro hermano del rey, el infante don Carlos. Por todo ello obtuvo importantes favores del monarca, el encargo de diversas misiones internacionales y su confianza dentro de la corte.

Junto con su hermano Íñigo Vélez, en 1626 acompañó a su padre, el V conde, a Roma, donde entabló destacadas relaciones y completó su formación político-diplomática. En 1634 intervino junto con el cardenal Infante en la batalla de Nördlingen.

Lugarteniente en el gobierno de Nápoles (1650)

Sin embargo, su intervención más destacada al servicio de la monarquía le llegó de la mano de su hermano Íñigo, al decidirse desde Madrid que le sustituyera en el cargo de virrey de Nápoles, mientras aquel se ausentaba para acudir a una campaña militar en los territorios de la Toscana, amenazados por los franceses. Permaneció en Nápoles de abril a septiembre de 1650. El conde le cedió todos sus poderes generales y prerrogativas particulares, y solicitó a las autoridades del reino la obediencia debida. Durante su gobierno promulgó tres pragmáticas y no dudó en contravenir las órdenes reales en asuntos como el nombramiento del regente Matías Casanatte. Se ganó la confianza y complicidad política de los más directos colaboradores en el gobierno del conde de Oñate, a la vez que supo mantener buenas relaciones con el rey.

Tras su misión en Nápoles, Beltrán Vélez de Guevara fue nombrado virrey de Cerdeña, donde murió el 21 de febrero de 1652. Su carrera política en estos momentos se encontraba en pleno proceso ascendente, ya que el monarca parece que pensaba en él, siguiendo a su padre y a su hermano, como nuevo embajador español en la corte romana.

A.M.P.

Bibliografía: Minguito Palomares 2011; Minguito y Visdomine (en prensa); Minguito Palomares (en prensa).

García de Haro y Avellaneda, II conde de Castrillo (Córdoba, 1588 – Madrid, 1670)

Segundo hijo de Beatriz de Haro, marquesa del Carpio, y Luis Méndez de Haro, se formó en derecho civil y canónico en la Universidad de Salamanca, donde fue profesor de «clementinas» (colección de decisiones pontificias mandadas recopilar por el papa Clemente V a principios del siglo xiv), y fue rector del Colegio Mayor de Cuenca. Su carrera estuvo marcada por dos casamientos: el suyo con María de Avellaneda, de la cual obtuvo el título de conde de Castrillo y el señorío de muchas tierras en la zona de Soria; y el de su hermano mayor, Diego de Haro, con Francisca de Guzmán, hermana del conde duque de Olivares. El conde duque permitió a García de Haro el ingreso en el Consejo de Órdenes, en 1623, del que pasó a los de Castilla, de Indias (que presidió de 1632 a 1653) y de Estado. Desde 1640 fue mayordomo mayor de la Casa Real y se ocupó de la decoración del palacio del Buen Retiro. Su posición se consolidó e incluso mejoró ulteriormente (desde 1644), cuando, tras la caída de Olivares, don Luis de Haro, su sobrino, se convirtió *de facto* en el nuevo valido. De 1653 a 1656 don Gaspar fue virrey de Nápoles. A la vuelta del gobierno de Nápoles presidió el Consejo de Italia. Más tarde, tras la muerte de Felipe IV (1665), fue miembro del Consejo de Regencia.

Gobierno del Reino de Nápoles (1653-1658)

El II conde de Castrillo llegó a Nápoles en noviembre de 1653 con una familia numerosa: su mujer, su hijo Manuel Gaspar, marqués de Fuentes, y sus dos hijas acompañadas por los respectivos consortes: el marqués de Cortes y el marqués de Aguilar.

El hijo lo siguió en sus funciones públicas y fue protagonista de los carruseles que el conde organizó para el Carnaval de 1654 y para el nacimiento del príncipe heredero (Felipe Próspero), en 1658.

Estos festejos, célebres por su fastuosidad, cambiaron la cara a la austeridad y dureza de los primeros tiempos de su gobierno, pues el conde había proseguido con la represión –llevada a cabo por el conde de Oñate– de la re-

Nicolas Perrey, retrato de García de Avellaneda y Haro, II conde del Castrillo, en A. Cirino, Feste celebrate in Napoli per la nascita del serenissimo Prencipe di Spagna, *Nápoles, 1659.*

vuelta iniciada en 1648. Defendió el golfo de Nápoles ante un posible desembarco del ejército francés (en 1654) y no logró prevenir o encarar de manera adecuada la epidemia de peste que en 1656 asoló la ciudad de Nápoles, provocando la muerte de más de la mitad de su población. García de Haro fue responsable de aplicar la orden regia de secuestrar los bienes de la gran comunidad de genoveses residentes en el reino y vigiló de cerca, gracias a su larga experiencia de gobierno, el funcionamiento del aparato administrativo del mismo.

Durante las primeras semanas de la peste, contribuyó a la construcción de la ermita-monasterio de sor Orsola Benincasa. Hizo derribar muchas construcciones cercanas al Palazzo Reale (muchas construidas por los jesuitas de San Francisco Javier) para aislar el edificio y permitir su defensa en caso de ataque. En el palacio prosiguió la serie de retratos de virreyes en la nueva sala decorada por Oñate y concluyó la decoración de la capilla. Envió diversas obras a Felipe IV para la decoración de las salas del monasterio de El Escorial, entre ellas la *Visitación* de Rafael, procedente del hoy desaparecido palacio Branconi de L'Aquila. Destinó también piezas de arte al real monasterio de la Encarnación, en el que profesó su hija en 1655. A su vuelta a España se ocupó de acabar la decoración de la capilla-panteón de su familia, en San Gerónimo de Espeja (Soria), y de su palacio en Valverde.

Están documentadas diferentes compras de muebles y objetos de arte en Nápoles, ordenadas por el virrey Castrillo y pagadas por Paulo de León. Entre ellas figura un belén de ciento doce figuras en madera, labradas por Michele y Donato Perrone.

I.M.

Bibliografía: Fernández Duro 1899; Catello 1982; Galasso 1982; Bartolomé 1994; Mazín 2012; Mauro (en prensa).

Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda (Peñaranda de Bracamonte, 1592 – Madrid, 1676)

Quinto hijo de Álvaro de Bracamonte, primer conde de Peñaranda (título concedido por Felipe III en 1602) y canonista de la Universidad de Salamanca, llegó a la corte en 1622 como camarero del cardenal infante don Fernando. Dirigido hacia la carrera eclesiástica, dejó la toga después de la muerte de su hermano mayor, Baltasar, con cuya joven hija se casó.

Representó a Felipe IV en el congreso de la Paz de Münster (1643-1648), presenciando la firma del tratado, y después fue fiscal y presidente del Consejo de Órdenes (1651), primero, y presidente del Consejo de Indias (1653), después. Fue plenipotenciario regio en la dieta de Frankfurt, durante la elección imperial de Leopoldo I (1658).

A su regreso de Italia fue miembro del Consejo de Regencia tras la muerte de Felipe IV, junto a otros ex virreyes, como el conde de Castrillo o el cardenal Aragón. Posteriormente fue presidente del Consejo de Italia (1671-1676).

Gobierno del Reino de Nápoles (1658-1664)

Llegó a Nápoles a finales de diciembre de 1658 y entró en la ciudad durante los primeros días de enero. Esperó la llegada de su joven mujer (septiembre de 1659) para pronunciar su juramento como virrey y emprender la cabalgata de la vigilia de San Juan Bautista (fiesta dedicada al virrey por parte del *seggio del Popolo*). Durante su gobierno organizó los festejos por el nacimiento del futuro Carlos II, en 1662.

En importantes legaciones maduró sus dotes diplomáticas, que tuvieron un claro reflejo en el ejercicio de su poder. Supo lidiar con un duro conflicto jurisdiccional con Filomarino, tras el delito cometido por uno de los cocheros del cardenal. También se enfrentó a los *eletti* de la ciudad, quienes, atendiendo a los deseos de los nobles hacia el inquisidor Camillo Piazza, solicitaron su expulsión y la confirmación de los privilegios concedidos por Felipe II al inquisidor del reino. En este contexto, llegó a prohibir la reunión de los *seggi* durante diversos meses. Además,

Anselmus van Hulle y Pieter de Jode, retrato de Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda (1648), en Celeberrimi ad Pacificandum Christiani nomenis orbem Legati Monasterium et Osnabrugas, *Amberes, 1648.*

tuteló las sumas destinadas a la *annona*, con el fin de utilizarlas como donativo regio; aceptó el envío de un embajador de la ciudad a la corte (la primera embajada oficial después de la revuelta de 1647) e impulsó una nueva numeración de los *fuochi* (hogares) para adecuar la imposición fiscal a la pérdidas demográficas sufridas tras la epidemia de peste de 1656 y el terremoto que golpeó varias provincias en 1659.

Se acercó a la pintura durante los años de su legacía en Münster, pero desconocemos aún sus eventuales adquisiciones de pintura flamenca y el alcance de su relación con el pintor Gerard ter Borch.

En su etapa napolitana, financió la última fase constructiva y la decoración interior de la iglesia de Santa Maria del Pianto, encargando las pinturas de los tres altares a Andrea Vaccaro y Luca Giordano. Esta obra resume bien los rasgos del mecenazgo de este virrey, recordado por su gran religiosidad y por su atención a las órdenes religiosas napolitanas.

Favoreció a jesuitas y teatinos en la construcción de sus respectivos templos: San Francesco Saverio (actual San Fernando) y Santa Maria di Loreto a Toledo (ahora Santa Maria delle Grazie). En particular, se distinguió por su protección a los conventos napolitanos de la ciudad, desde el Carmine Maggiore hasta San Giuseppe a Pontecorvo y Santa Teresa a Chiaia.

También para la orden carmelita (a la que estaba atado por los orígenes abulenses de la familia Bracamonte) fundó el monasterio de Peñaranda, dedicado a la Virgen de Loreto. Las obras donadas a este lugar constituyen el principal testimonio de sus adquisiciones artísticas en Nápoles (junto a sus donaciones a la iglesia madrileña de San Ginés). Con la excepción del conjunto de lienzos de la colección Serra (adquirido en 1664 para Felipe IV), las pinturas que poseyó o donó fueron imágenes de gran religiosidad, en general, propias del gusto por la pintura sagrada italiana de los miembros de la corte de Felipe IV. Constituyen pinturas sensibles a los impulsos de la pintura veneciana del *Cinquecento* y al *pathos* de la escuela de Ribera, pero siempre desde el respeto al decoro del misterio religioso.

I.M.

Bibliografía: Galasso 1982, I; Carabias Torres y Möller Recondo 2003; Möller Recondo 2004; Mauro 2007; Mauro 2007-2008.

Cardenal Pascual de Aragón
(Mataró, 1626 – Madrid, 1677)

Fuel el menor de los hijos del matrimonio formado por Enrique de Aragón, VI duque de Cardona y V de Segorbe, quinto nieto del rey Fernando I de Aragón y grande de España, y de Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa, hija de los marqueses de Priego. Nacido en Mataró en 1626, fue el único de los hijos educado en Cataluña durante los años en los que su padre fue virrey del principado. En 1636 Pascual se trasladó a Salamanca, con sus hermanos Antonio y Vicente, para estudiar jurisprudencia.

Anónimo, retrato del cardenal Pascual de Aragón (1665), Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», manoscritti e rari.

Durante la Guerra dels Segadors, y tras la muerte del padre en Perpiñán, la familia tuvo que abandonar Cataluña. Felipe IV mandó a la duquesa de Cardona y a sus hijos a Huesca, donde se encontraba parte de su patrimonio, con el encargo de pacificar el confín de Aragón. Allí entraron en contacto con el círculo intelectual de Vincencio Juan de Lastanosa, coleccionista, bibliófilo y experto numismático. A su regreso de Italia, Pascual volvería a pasar largas temporadas en Huesca.

En 1646 fue nombrado caballero de la Orden de Alcántara e Inocencio X le otorgó una canonjía en la catedral de Toledo. En 1649 se convirtió en arcediano de Talavera de la Reina, capellán mayor de Toledo y catedrático de Instituciones canónicas en la universidad de dicha ciudad. Desde entonces pasó a residir, por expreso deseo del rey, en los Alcázares Reales de Toledo. Fue una etapa importante de su vida, en la que entró en contacto con la comunidad de monjas capuchinas de Toledo, de las que acabó convirtiéndose en su principal benefactor.

En 1650 murió su hermano Antonio, recientemente nombrado cardenal, e Inocencio X decidió repartir entre los hermanos restantes los beneficios eclesiásticos que aquel había dejado vacantes. Pascual los aprovechó para iniciar la construcción de una nueva casa para las capuchinas en Toledo, adquirió el patronazgo del convento y, con él, el derecho de ser enterrado allí.

En 1651 fue nombrado fiscal de la Inquisición, y dos años después miembro del Consejo de Aragón en la regencia de Cataluña, cargos que lo obligaron a trasladarse a Madrid, donde adquirió una residencia en la Casa de Campo que posteriormente embellecería con las esculturas adquiridas durante su estancia en Italia. Un viajero francés que la visitó hacia 1667 manifestó: «He visto una casa que el cardenal de Aragón virrey de Nápoles había hecho hacer recientemente que costaba 500.000 escudos, aunque tuviese poca apariencia. No dudo que las estatuas que ha enviado de ese reino y que pasan por la cosa más bella del mundo ayuden mucho al embellecimiento de ese palacio» (García Mercadal 1999, IV, 457).

En 1654 Pascual ingresó en la Escuela de Cristo de Madrid, un auténtico círculo de poder que se hizo más influyente durante la regencia de Mariana de Austria.

En 1655 fue ordenado sacerdote por el arzobispo Baltasar Moscoso y Sandoval y cinco años más tarde, en el marco de las negociaciones de la Paz de los Pirineos, nombrado cardenal presbítero de Santa Balbina por el papa Alejandro VII. Poco después sería nombrado por Felipe IV cardenal protector de España en Roma.

Entre sus misiones en Roma estaban la de lograr una nueva liga cristiana contra el turco, reforzar la adhesión de los cardenales al partido español y preparar el futuro cónclave.

Pascual logró ampliar el mecenazgo español en Roma en órdenes tradicionalmente filofrancesas, como la de los mínimos, colgando el escudo de Felipe IV en el altar mayor encargado por él en la iglesia de San Francesco di Paola. En 1662 contribuyó a organizar las fiestas por el nacimiento de Carlos II frente al palacio de la embajada española y encargó su propio retrato junto a la familia real a Pietro del Po. Un año después de su llegada a Roma, fue designado em-

bajador interino, a la espera de que su hermano Pedro Antonio, que había sido nombrado para el cargo, llegara a la ciudad.

Gobierno del Reino de Nápoles (1664-1666)

En 1664 Felipe IV le nombró virrey de Nápoles en sustitución del conde de Peñaranda. Su gobierno duró solo dos años, y coincidió con el fallecimiento de Felipe IV, por lo que tuvo que preparar las exequias reales en la ciudad. Las organizadas en el convento de Santa Clara fueron controladas muy de cerca por Pascual de Aragón. El virrey mantuvo varias disputas protocolarias con el arzobispo Ascanio Filomarino a cuenta del luto que debía mantenerse. Pascual proclamó a Carlos II, con la exhibición de muchos retratos del rey bajo baldaquín por las calles de Nápoles.

Felipe IV dejó establecido en su testamento que el cardenal Aragón formara parte de la junta de gobierno durante la minoría de Carlos II. Mariana de Austria le nombró, además, inquisidor general, cargo que lo obligó a regresar a España, donde sin embargo no llegó a ocupar el puesto.

D.C.I.

Bibliografía: Estenaga y Echevarría 1929-1930; Nicolau Castro 1991; García Mercadal 1999; Carrió-Invernizzi 2008a.

Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe (Lucena, 1611 – Madrid, 1690)

Fue el segundo hijo del matrimonio formado por Enrique Aragón, VI duque de Cardona y V de Segorbe, quinto nieto del rey Fernando II de Aragón y grande de España, y de Catalina Fernández de Córdoba y Figueroa, hija de la rama primogénita de los Fernández de Córdoba, marqueses de Priego. Nació en 1611 en Lucena (Córdoba), centro de los dominios señoriales andaluces de los marqueses de Comares. En 1629 se fue a Madrid para contraer nupcias con Jerónima de Guzmán Dávila, segunda marquesa de Povar. El matrimonio residió en la corte, en una casa de la calle Amor de Dios. En 1634 se trasladó a Cataluña para, como segundón, asistir a su padre en el gobierno del virreinato, mientras el primogénito Luis permanecía en Lucena.

Cuando su padre Enrique de Aragón falleció en Perpiñán, Pedro Antonio se reunió con su madre y el resto de sus hermanos en unas circunstancias de fuerte tensión política. Poco tiempo después, durante la Guerra dels Segadors, fue encarcelado en Barcelona junto con su hermano Antonio. Obtuvo la libertad gracias a un canje con prisioneros catalanes en Madrid. Acto seguido abandonó el principado junto al resto de la familia. En 1642 fue nombrado virrey de Cataluña y capitán general del ejército que debía recuperar el Rosellón. Fracasó en el intento y fue nuevamente capturado en la Granada (Barcelona), desde donde fue trasladado a Montpellier. Allí estuvo encarcelado durante cuatro años, hasta que la familia pudo pagar el rescate. Fue durante su cautiverio en Francia cuando empezó a escribir su tratado de *Geometría militar*, publicado por primera vez en Nápoles en 1671.

Cuando regresó a Madrid en 1644, su cuñado Luis de Haro había sustituido a Olivares como valido del rey. Pedro Antonio fue nombrado entonces capitán de la Guardia alemana y ayo del heredero de la corona, el príncipe Baltasar Carlos. Cuando el príncipe falleció en 1646, el monarca le responsabilizó por no haber comunicado debidamente a los médicos la excesiva fatiga de su primogénito, causada, según su parecer, por los excesos sexuales. Decidió desterrarle a Almonacid (Toledo) y no le volvió a admitir en la corte hasta quince años más tarde, en 1661. Allí, en 1649, contraería segundas nupcias con Ana Fernández de Córdoba, duquesa viuda de Feria, cuatro años mayor que él.

El viaje de Pedro Antonio acompañando al rey a la Isla de los Faisanes en 1659 marcó el fin del destierro y su reincorporación a la corte. Poco después era enviado a Roma como embajador ante la Santa Sede. Igual que hiciera su hermano el cardenal Pascual, su viaje a la Ciudad Eterna comenzó simbólicamente en el monasterio de Poblet, donde se hallaba el panteón familiar. Allí

Bartolomeo Mori, busto de Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe (1668), Nápoles, fachada del hospital de San Gennaro dei Poveri.

depositó los restos de su hermano mayor Antonio. Desde Poblet se dirigió a Barcelona, donde visitó al virrey Francisco de Orozco, marqués de Mortara. Su entrada en Roma se hizo esperar. La difícil coyuntura italiana, marcada por la posible invasión francesa, desaconsejaba la entrada de un embajador que había luchado contra los franceses en Cataluña. Felipe IV decidió retenerle en Gaeta durante un año y medio, hasta que la firma del Tratado de Pisa rebajó la tensión con los franceses. Cuando Pedro Antonio ocupó por fin la embajada romana, en sustitución de su hermano Pascual, recuperó el proyecto de levantar una estatua de Felipe IV en el atrio de la basílica de Santa Maria Maggiore, cuyo diseño había sido supervisado por Bernini. Como en el catafalco napolitano de Francesco Antonio Picchiati que auspiciara Pascual, también esta escultura del rey en Roma se representó con una inusual iconografía imperial.

El nuevo embajador emprendió en Roma una campaña *aragonesista* que comenzó con la reforma de los estatutos de la congregación de Montserrat, cuya iglesia convirtió en principal escenario de celebraciones de la colonia española. Para las exequias de Felipe IV, encargó el programa decorativo a Nicolás Antonio y a Pietro del Po, y la ejecución a Giovan Francesco Grimaldi. Remodeló el palacio de la embajada y levantó una fuente en el patio con los escudos familiares, probablemente a imitación de las que había visto en la villa Aldobrandini de Frascati.

Gobierno del Reino de Nápoles (1666-1671)

Llegó a Nápoles sustituyendo a su hermano al frente del virreinato y le tocó vivir la grave crisis ocasionada por la negativa del papa a conceder la investidura del reino al rey Carlos II, por ser todavía menor de edad. No contento con ello, el pontífice pretendió, además, sustituir el gobierno de un virrey por el de un gobernador papal que, según él, velaría mejor por los intereses del rey niño. Pedro Antonio se opuso a estos planes con iniciativas como la de decorar la ciudad con esculturas de Carlos II (fuente de Carlos II en Monteoliveto). Una de las efigies del rey, instalada en la fachada del Ospedale dei Santi Pietro e Gennaro, estaba acompañada por la del propio Pedro Antonio, en lo que constituyó el primer retrato fijo de un virrey en la ciudad: un claro mensaje de reafirmación virreinal dirigido al papa. Pedro Antonio reformó el Palazzo Reale, decorando la escalera de honor y reordenando el apartamento privado. Otorgó un protagonismo inédito al *eletto del Popolo* en importantes fiestas como la del Corpus Christi y dio mayor visibilidad al virrey en la popular fiesta de San Giovanni a Mare. Después de introducir grandes novedades en ceremonias urbanas, planteó una auténtica reforma constitucional que acabó abortando el Consejo de Italia en 1669. Tras la Guerra de Devolución, impuso el abandono de la moda francesa en Nápoles.

Bernardo De Dominici, en sus biografías de artistas napolitanos (1742), describió a Pedro Antonio como un fino coleccionista, y lo cierto es que se preocupó por la integridad de su

colección cuando sus distintas piezas viajaron por mar a España, como atestigua su correspondencia.

Durante un segundo trienio de gobierno plagado de crisis con la ciudad, los togados y con la Piazza del Popolo, Pedro Antonio utilizó dos circunstancias para reafirmar su poder. Al morir su hermano don Luis de Aragón, VI duque de Segorbe y VII de Cardona, Pedro Antonio reclamó para sí los títulos, algo que también hizo su sobrina, Catalina Antonia de Aragón, hija del fallecido y casada con el duque de Medinaceli. Comenzó así un largo pleito que finalmente ganó Catalina en 1675. Ello le permitió, sin embargo, invocar la dignidad de su linaje durante los dos últimos años de su gobierno en Nápoles. Por otro lado, en 1671, utilizó su embajada de obediencia al papa Clemente X para celebrar a su familia y, al mismo tiempo, para reconciliarse con las fuerzas locales napolitanas. El mismo año se canonizaba en Roma a cuatro santos, Francisco de Borja (virrey duque y grande de España, como Pedro Antonio), el rey Fernando III de Castilla, Luis Beltrán y la primera santa americana, Rosa de Lima. No tenía lugar una canonización múltiple de tantos vasallos españoles a la vez desde 1622.

D.C.I.

Bibliografía: Domínguez Bordona 1948; Domínguez Bordona 1950; Ruotolo 1989; Hernando Sánchez 1997; Frutos y Salort Pons 2003; Carrió-Invernizzi 2008a; Mauro y Tuck-Scala 2009.

Fadrique Álvarez de Toledo, VII marqués de Villafranca (Madrid, 1635-1705)

Fue hijo póstumo de Fadrique Álvarez de Toledo, capitán general de la Armada del Mar Océano –uno de los más brillantes militares españoles de los años del valimiento del conde duque de Olivares–, y de Elvira Ponce de León, camarera de la reina Mariana de Austria, quien favoreció el ascenso de don Fadrique en la corte.

El VII marqués de Villafranca era miembro de una familia muy vinculada al Reino de Nápoles. Tanto su padre como su abuelo, Pedro Álvarez de Toledo y Colonna, habían nacido en Nápoles. Este último fue a su vez nieto de Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, quien en su largo virreinato (1532-1553) había contribuido de manera sustancial a poner las bases del gobierno español en Nápoles, dejando una fuerte impronta en la ciudad.

Al igual que uno de sus antepasados (García Álvarez de Toledo y Osorio, duque de Fernandina desde 1569), también don Fadrique recibió el título de general de las Galeras de Nápoles, en 1670. Esta proximidad a la corte virreinal le facilitó el acceso al gobierno del reino.

Aniello Porzio, retrato de Fadrique Álvarez de Toledo, VII marqués de Villafranca, en J. de Sosa, Noticia de la gran casa de los Marqueses de Villafranca..., *Nápoles, 1676.*

Gobierno del Reino de Nápoles (1671)

La presencia de Fadrique Álvarez de Toledo en Nápoles despertó el recuerdo de sus antepasados, sin embargo, la duración de su virreinato fue particularmente breve: del 2 de enero al 25 de febrero de 1671.

En principio había sido destinado a sustituir a Pedro Antonio de Aragón durante la misión romana de este para presentar la embajada de obediencia, por parte del rey Carlos II, al papa Clemente X. Sin embargo, recibió de Madrid el nombramiento de virrey (y no de virrey interino o lugarteniente) y como tal pretendió celebrar la cabalgata y la jura con que cada virrey empezaba su gobierno. Durante las semanas de su gobierno tuvo desavenencias con la mujer de Pedro Antonio de Aragón, Ana de Córdoba (quien ocupaba las salas del Palazzo Reale a la espera del regreso del marido), e intentó dificultar el regreso del anterior virrey con el envío de frecuentes cartas a Madrid. En estas acusaba a Pedro Antonio de Aragón de haber llevado a cabo una mala gestión del gobierno del reino.

Después del restablecimiento de Pedro Antonio como virrey, don Fadrique volvió a Nápoles en 1676, tras haber ocupado el cargo de virrey de Sicilia durante la revuelta de Messina. Se quedó en la ciudad durante seis meses, como huésped del virrey, el marqués de los Vélez, y recibió muchas visitas por parte de las élites napolitanas. En esta ocasión se publicó en Nápoles una historia genealógica de la familia Álvarez de Toledo dedicada al mismo marqués de Villafranca y escrita por Jerónimo de Sosa (Sosa 1676).

En cuanto a sus intereses artísticos, los inventarios de sus bienes (redactados en 1705) constan diferentes tallas en madera y pinturas de carácter religioso que, por sus temáticas, revelan un probable origen italiano.

I.M.

Bibliografía: Sosa 1676; De Blasiis 1888; De Blasiis 1889; Ribot García 2002; Antonelli 2013a.

Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, X marqués de Astorga (Madrid, c. 1615-1689)

Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio fue el hijo primogénito de Antonio Sancho Dávila y Toledo y Colonna, III marqués de Velada, y de Constanza Osorio, hija de Pedro Álvarez Osorio, marqués de Astorga. Contrajo matrimonio tres veces: el primero con Juana María de Velasco y Osorio, en 1634, marquesa de Salinas de Río Pisuerga; el segundo con Ana María de Guzmán y Silva, condesa de Saltés (quien la acompañó a Nápoles), y el tercero con María Pimentel, hija del conde duque de Benavente.

Fue X marqués de Astorga, tras el fallecimiento de su padre en 1666. Entre sus títulos se encontraban también los de IV marqués de Velada, III de San Román, IX conde de Trastámara, X de Santa Marta, señor de la casa de Villalobo, y grande de España por partida doble. Al morir sin sucesión, sus títulos pasaron a su hermana. Fue gentilhombre de Cámara de Felipe IV y de Carlos II, capitán del ejército español durante la revuelta catalana de 1640, gobernador de Orán y de Mazalquivir durante ocho años, virrey de Navarra (1661-1663), virrey de Valencia (1664-1667), embajador español ante la Santa Sede (1667-1672), virrey de Nápoles (1672-1675), consejero de Estado desde 1669 y mayordomo mayor de la reina María Luisa de Orleans.

Durante su embajada se firmó la Paz de Aquisgrán y el X marqués de Astorga escribió a la reina para narrarle los festejos que con dicha ocasión había organizado en la plaza de España, mucho más lucidos, según él, que los de los franceses, una auténtica declaración del valor que le otorgaba a la rivalidad suntuaria y ceremonial.

Cuentan los avisos de Roma que, en mayo de 1670, el X marqués de Astorga envió a Madrid varias cajas con regalos para la reina madre Mariana de Austria, el futuro rey Carlos II y los ministros principales de la corte. Como hiciera poco antes su predecesor en el cargo, Pedro An-

Pietro Ronchi, retrato de Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, X marqués de Astorga, Parma, Galleria Nazionale di Parma.

El marqués aparece retratado con la llave dorada que le identifica como gentilhombre de cámara del rey.

tonio de Aragón, envió al futuro rey un carrocín como regalo. A través de la documentación notarial romana, sabemos también que Astorga encargó al mercader de paños Roque Bartoli la provisión de ropa para el entonces virrey de Nápoles Pedro Antonio de Aragón, que estaba preparando la embajada de obediencia al papa.

Cuando fue nombrado virrey de Nápoles en 1672, se embarcó con toda su colección de arte y objetos suntuarios que había reunido durante su estancia en Roma y que probablemente amplió en Nápoles. También envió, como regalo a Mariana de Austria, una bellísima carroza, según cuentan también los avisos: «fece imbarcare quasi tutte le suppelletile più nobili del suo palazzo, e mandò un tiro a sei incontro un gentilhuomo inviato mesi sono [...] a regalare la Maestà della Regina católica, d'una superbissima e ricca carrozza».

Gobierno del Reino de Nápoles (1672-1675)

Con la llegada de Astorga a Nápoles se configuró un nuevo grupo de poder liderado por Carlo Calà, duque de Diano (casado con una Osorio y por lo tanto de la misma familia del virrey), y compuesto por Ulloa, Valero, Capobianco, Ortiz y Antonio de Gaeta. Astuto también, conservó el favor del virrey hasta su muerte, en mayo de 1673. El marqués de Astorga, al llegar a Nápoles, escribió a la reina para denunciar lo vacías que había encontrado las arcas de la Hacienda Real en el reino.

Innocenzo Fuidoro nos ofrece en su crónica de Nápoles un retrato del virrey Astorga: «siendo (él) fornido y muy dejado en el beber y comer, y también con el coito, lo que es peor todavía, teniendo más de sesenta años» (Fuidoro 1939, original en italiano). Y en otro pasaje:

> Llegó al gobierno del reino y trajo de su embajada en Roma su harén de mujeres, no teniendo relación con la esposa, ni tampoco ella quería nada de su marido, cerrándose en un convento en España; la princesa vio ese burdel, con su querida doña Ciulla de Caro [...] triunfó el burdel con este ejemplo y desbordó la corrupción de cada honrado virrey [...]; la crápula, el juego del ilícito y el vestir muy excesivo a la manera francés y a la española a la vez, hace un mixto tan laido e inoportuno al verse (Fuidoro 1939, original en italiano).

D.C.I.

Bibliografía: Avilés 1673; Ruiz de Arana 1923; Fuidoro 1939; Carrió-Invernizzi 2008a.

Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de los Vélez (Zaragoza, 1635 – Barcelona, 1693)

Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga nació en Zaragoza en 1635. Su padre, Pedro Fajardo, fue virrey en diversos territorios de la monarquía, y su madre, María Engracia Álvarez de

Anónimo, retrato ecuestre de Fernando Joaquín Fajardo, VI marqués de los Vélez, en G. Castaldo, Tributi ossequiosi della fedeliss. città di Napoli..., *Nápoles, 1680.*

En las celebraciones por las primeras nupcias de Carlos II, la práctica de reutilizar las arquitecturas efímeras se hace extensiva a la propia relación impresa del evento. De hecho, para el retrato ecuestre que aquí presentamos se utilizó la misma plancha que la usada para el retrato del conde de Castrillo, realizada por Nicolás Perrey para la publicación de la relación de las fiestas de 1658 por el nacimiento del infante Felipe Próspero.

Toledo, fue dama de compañía de la reina Mariana de Austria y aya del joven Carlos II. Fueron probablemente las buenas relaciones de su madre en la corte las que le permitieron emprender una brillante carrera política que le llevó a ocupar los cargos de gobernador de Orán, virrey de Cerdeña, virrey de Nápoles, miembro del Consejo de Estado, presidente de Consejo de Indias y, finalmente, superintendente general de la Hacienda. Casado en dos ocasiones, Fernando murió sin descendencia en Barcelona en 1693. Todos los títulos de la familia pasaron a su hermana María Teresa Fajardo, duquesa de Montalto.

Gobierno del Reino de Nápoles (1675-1683)

A su llegada a Nápoles se le encargó la búsqueda de recursos materiales y soldados para asistir a la recuperación de la ciudad de Mesina, que se había rebelado contra la Corona española en 1674. Para ello, el virrey se vio obligado a introducir nuevas tasas y reclamar nuevos préstamos, que causaron un importante incremento del déficit del reino. Las levas y la presencia de numerosos mercenarios causaron, además, graves problemas de orden público en la ciudad, que desembocaron en homicidios, saqueos y disturbios frecuentes.

Durante su estancia en Italia, Fernando Joaquín Fajardo reunió una extraordinaria colección de pintura, escultura, tapices, plata y objetos devocionales de diversos tipos, que fue trasladada a España entre 1681 y 1683. La colección de cuadros del marqués de los Vélez estaba integrada fundamentalmente por autores italianos del *Cinquecento*, con una especial predilección por Michelangelo, Rafael y sus discípulos, así como por pintura veneciana. Fajardo apreciaba también enormemente la escuela napolitana del *Seicento*, en particular a Luca Giordano, convirtiéndose en uno de sus mayores coleccionistas en España.

S.C.

Bibliografía: Coniglio 1967; Galasso 1982, I; Sabatini 2005; Hernández Franco y Rodríguez Pérez 2007; Nicolás Martínez 2011.

Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio (Madrid, 1629 – Nápoles, 1687)

Gaspar de Haro y Guzmán era hijo del valido de Felipe IV, Luis de Haro, y sobrino nieto del poderoso conde duque de Olivares, Gaspar de Guzmán. Esta circunstancia alimentó sus aspiraciones como heredero del valimiento, algo que marcó sus actuaciones a lo largo de toda su vida. Tras involucrarse en el fatídico episodio del atentado contra el rey en el palacio del Buen Retiro, intervino en la guerra contra Portugal, donde fue hecho prisionero. Rehabilitado por la corona en

Giuseppe Pinacci, Filippo Schor y Jacob Blondeau, retrato de Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

La estampa fue grabada por Jacob Blondeau («Jacob Blondeau sculp») y reproducía el retrato que Giuseppe Pinaci, pintor sienés que asesoró a Carpio durante los años de su embajada en Roma, había realizado del marqués («Joseph Pinaccius pinxit») y que había decorado el ingeniero Filippo Schor («Philip Scor ornavit»). Curiosamente, no se conserva ningún retrato en pintura del marqués del Carpio pero, en este caso, sí se preocupó mucho por difundir su imagen justo en el momento en el que dejaba la embajada romana en 1682. El retrato está dedicado a su sobrina, hija del duque de Medinaceli, doña Lorenza de la Cerda, con una inscripción laudatoria en castellano.

Don Gaspar se representa con traje a la española, con la cruz de Alcántara y el famoso espadín que el rey de Francia regaló a su padre por la Paz de los Pirineos. Retratado en un clípeo con la citada inscripción, rodeado de expolios militares, con los emblemas de la familia de los Haro y de los Guzmán colgando del clarín de la Fama. Además de la imagen de príncipe virtuoso, Gaspar de Haro se retrata como *amatore delle arti*, a las que alude con la representación de los emblemas de la música, la astronomía, la arquitectura, la pintura, la escultura y las antigüedades.

1671, fue designado para ocupar la embajada ordinaria ante la Santa Sede, algo que en realidad no haría hasta marzo de 1677. Dejaba entonces en su residencia madrileña del Jardín de San Joaquín una impresionante colección artística, formada en parte con obras de la colección paterna, entre las que se encontraban magníficas pinturas procedentes de la colección de Carlos I de Inglaterra.

La embajada romana (1677-1682) estuvo marcada, desde el punto de vista político, por los problemas con el papa Inocencio XI, quien reclamaba la jurisdicción sobre el *quartiere spagnolo*. Desde el punto de vista artístico, fue una fulgurante etapa para Carpio, que se integró en círculos de virtuosos y coleccionistas, como el formado por Cristina de Suecia, el condestable Colonna o Livio Odescalchi, entre otros, y de artistas de la talla de Bernini o Carlo Maratta. Durante esos años aumentó su colección a través de agentes, la compra en almonedas o regalos.

Gobierno del Reino de Nápoles (1683-1687)

Como otros muchos embajadores españoles ante la Santa Sede anteriormente, en 1683 fue designado para ocupar el virreinato napolitano, que regentó hasta su muerte en 1687. Su gobierno estuvo señalado principalmente por la lucha contra los bandidos de la zona del los Abruzos, algunos de ellos protegidos por nobles locales con algunos de los cuales mantuvo duros enfrentamientos. A pesar de ello, supo mantener, en líneas generales, una relación cordial, incluso estrecha, con muchos representantes de las más importantes familias napolitanas, una relación que, en la mayoría de las ocasiones, dependía de los contactos que había establecido en Roma. Así mismo, intentó abordar el problema de la acuñación de la moneda, que ya había iniciado su predecesor en el cargo, el marqués de los Vélez.

En su viaje a Nápoles le acompañó una corte de artistas que habían estado a su servicio durante la embajada romana. Fue el caso de Filippo Schor, Johann Bernhard Fischer, Paolo De Matteis, Pietro y Cesare Barbari, Giovani Battista Capotio, Paolo Perrella, los Del Po o Giuseppe Pinacci. Otros artistas napolitanos formados en Roma aprovecharon su presencia en la ciudad para regresar a ella, atraídos por el olor de posibles encargos. Fue el caso de Paolo De Matteis, Nicola Vaccaro y, sobre todo, Luca Giordano. A esta corte romana de artistas se unió Alessandro Scarlatti, hasta entonces maestro de capilla de la reina Cristina de Suecia en Roma, seguido de una serie de músicos y cantantes. Esta afluencia permitió a Carpio trasladar a la ciudad partenopea el imaginario romano que enriqueció con el lenguaje artístico local.

A su muerte en Nápoles, en 1687, su colección de pintura sumaba más de mil quinientas obras. A pesar de los envíos que había realizado en vida a España, siempre con la esperanza de un inminente regreso, su ingente colección de pinturas, esculturas, antigüedades, dibujos y libros quedó repartida entre Nápoles y Madrid. El final de su historia, como muchas colecciones del siglo XVII, se escribió en clave de dispersión. Su cantidad y calidad la hicieron equiparable a las colecciones reales, pero, sobre todo, podemos decir que Carpio se adelantó a su tiempo inaugurando un modo de coleccionismo y mecenazgo que luego serían propios del siglo XVIII.

L.F.

Bibliografía: Ghelli 1933; Ghelli 1934; Andrés 1975; Galasso 1982, II; Cacciotti 1994; Burke y Cherry 1997; Frutos 2009a; Frutos 2011.

Lorenzo Onofrio Colonna, condestable de Nápoles (Roma, 1637-1689)

Primogénito de Marcantonio di Filippo Colonna y perteneciente a una antigua familia romana estrechamente vinculada a la Corona española desde que, en 1497, Fernando de Aragón concediera a Fabrizio Colonna el título de gran condestable del Reino de Nápoles, una dignidad que pronto pasaría a ser hereditaria. Posteriormente, en 1559, Marcantonio Colonna recibió el collar de la orden del Toisón de Oro, que heredaría Lorenzo Onofrio. En 1661 se casó con María Mancini, una de las famosas *mazarinette*, amante de Luis XIV antes de que el rey francés se casara con la infanta María Teresa de Austria. Tuvieron tres hijos y juntos vivieron en su palacio de Santi Apostoli de Roma uno de los momentos culturalmente más espléndidos de la familia.

Tras varios abortos y flagrantes muestras de infidelidad por parte de Lorenzo Onofrio, en mayo de 1672 Ma-

Ferdinand Voet, retrato de Lorenzo Onofrio Colonna, condestable de Nápoles, Roma, Galleria Colonna.

A mediados del siglo XVII, el mundo de la retratística romana estaba dominado por el estilo berniniano del Baciccio, el frío clasicismo de Carlo Maratta, o por el libre y casi estilo antiacadémico de Jacob-Ferdinand Voet. El estilo de estos tres artistas era distinto y ellos eran los encargados de pintar los rostros más famosos de la galería romana e incluso extranjera. Jacob-Ferdinand Voet, pintor flamenco, había nacido en 1639 y se había formado en la tradición pictórica de Frans Hals, Justus Sustermans y Van Dyck. De hecho cuando llegó a Roma, a los veinticuatro años, su estilo dependía claramente de esos modelos y no se dejó influir ni por el estilo berniniano ni por el de Maratta. Sus retratos, ejecutados a base de veladuras, destacan por su frescura y colorido. El artista se deleitaba en la ejecución de los encajes, joyas y escotes de la moda francesa, convirtiendo sus obras en una auténtica galería de la frívola vida de la élite romana.

ría le abandonó con sus hijos, siguiendo el ejemplo de su hermana Hortensia, que años antes había hecho lo propio con el duque de Mazzarino. La fuga provocó un auténtico escándalo. El condestable envió agentes por todas las cortes europeas para controlar los movimientos de su esposa, que finalmente encontró asilo en Madrid. A pesar de que en 1678 Lorenzo fue nombrado para ocupar el virreinato del vecino reino de Aragón, el encuentro entre ambos esposos nunca llegó a producirse.

Ínterin en el gobierno del Reino de Nápoles (1687)

A la muerte en noviembre de 1687 del virrey de Nápoles, el VII marqués del Carpio, el condestable Colonna fue elegido para ocupar el puesto hasta la llegada de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto, que tomó posesión de su cargo el 20 de enero de 1688.

Durante los escasos meses que permaneció en Nápoles Colonna intentó, sin demasiado éxito, hacerse con parte de la colección artística de su predecesor. Desde el punto de vista político, abordó la cuestión candente en el reino de la reforma de la moneda, que, sin embargo, y por instrucciones expresas del Consejo de Italia, debía ser tratada por el futuro virrey.

A su muerte en Roma dos años más tarde, dejó en el Palazzo di Santi Apostoli una magnífica colección de más de mil quinientos cuadros, heredada en parte de sus antepasados, los condestables Filippo I, Marcantonio V y el cardenal Girolamo I, y acrecentada por él mismo, pues participó activamente en las compras del mercado artístico contemporáneo. En cambio, se desconoce un papel activo como mecenas o protector de artistas. De hecho, su colección se caracteriza sobre todo por ser moderna, al tanto de las novedades. Entre las adquisiciones, y siguiendo la línea romana marcada por su padre, compró obras de Carlo Maratta, Pier Francesco Mola, Giovani Stanchi o Mario dei Fiori. La escuela boloñesa tuvo también una importante presencia, con obras de Guido Reni y Domenichino, así como las obras de diversos autores extranjeros. En cuanto a los géneros, destaca especialmente su pasión por la pintura de género y los paisajes, con especial predilección por la obra de Claudio de Lorena.

L.F.

Bibliografía: Coppi 1855; Colonna 1927; Paschini 1955; Celletti 1960; Tamburini 1997; Gozzano 2004.

Francisco de Benavides, X conde de Santisteban (Madrid, 1645-1716)

Segundogénito de Diego de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto, comenzó su carrera militar durante la regencia de Mariana de Austria. En 1672 abandonó Madrid con el cargo de capitán general del Reino de Granada (1672-1675). Desde allí informó regularmente al monarca del estado de la defensa, infantería y caballería de estas plazas costeras y afrontó hábilmente la revuelta de la ciudad de Almería.

En 1675 fue enviado a defender el Principado de Cataluña de las incursiones francesas (Vidania 1696). En 1660 se casó con Francisca Josefa de Aragón Fernández de Córdoba y Sandoval, mujer de carácter resuelto que, junto con sus hijos, le seguirá a los diversos destinos en Italia: virrey de Cerdeña (1676-1678), virrey de Sicilia (1678-1687) y, finalmente, virrey de Nápoles (1687-1696).

Gobierno del Reino de Nápoles (1688-1695)

A su llegada a Nápoles el 27 de enero de 1688, tuvo que resolver asuntos diversos como la reforma de los tribunales de justicia, la represión del bandolerismo en los Abruzos, los problemas con la Santa Sede o la acuñación de una nueva moneda, cuestión esta que se remontaba a los tiempos

Federico Pesche, retrato de Francisco de Benavides, X conde de Santisteban, Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», manoscritti e rari.

del marqués de los Vélez y que había quedado sin resolver por parte de su predecesor, el VII marqués del Carpio.

El 5 de junio de 1688 un terrible terremoto asoló la ciudad partenopea. La relación enviada a Madrid el 20 de agosto de ese mismo año daba cuenta de las víctimas y de los enormes daños provocados por el movimiento sísmico en edificios eclesiásticos y civiles.

Por si esto fuera poco, en 1691 comenzó a manifestarse la epidemia de peste que desde Apulia pronto se propagó a otras zonas del reino. El gobierno virreinal estableció un cordón sanitario y desde la Diputación de la Salud se impuso el aislamiento de posibles focos de infección, lo que dejó incomunicado el Reino de Nápoles con la Santa Sede. Un nuevo terremoto en 1694 y la constante amenaza de la flota francesa, que obligó a la construcción de un fortín frente al Castel dell'Ovo, acabaron de diezmar las energías del reino.

Durante su virreinato, el conde de Santisteban mantuvo estrechas relaciones con los círculos de la élite cultural académica y literaria, a la que pertenecía Giuseppe Valletta, abogado y jurista, propietario de una de las bibliotecas más importantes de Nápoles, y miembro de la Accademia de' Investiganti, de la que el virrey fue mecenas y protector. Siguiendo los pasos de su predecesor, favoreció el teatro y la música, apoyando la carrera de algunos compositores, como el músico Alessandro Scarlatti, y de los escenógrafos Filippo y Cristoforo Schor.

Mostró especial predilección por la pintura y contribuyó a su renovación estilística en España. Probablemente a través del erudito Valletta entró en contacto con Luca Giordano, consiguiendo que en 1692 visitase España. De hecho, él mismo poseyó un elevado número de pinturas suyas mostrando con ello sus gustos avanzados. En su colección se encontraban también obras de otros artistas napolitanos como Micco Spadaro, Lorenzo Vaccaro, Paolo de Matteis, Giuseppe Recco y Angelo Maria Costa.

Donó relicarios con urnas, muebles y objetos de coral a las fundaciones religiosas que se encontraban bajo su patronato, como la capilla de la catedral de Jaén o el panteón familiar de la colegiata de Santiago de Castellar de Santisteban. Significativa, cuando menos, se nos muestra su elección del convento de Nuestra Señora del Milagro en Cocentaina como destinatario de diversas pinturas religiosas, no de Giordano (pintor que eligió para formar su colección privada), sino de Paolo de Matteis.

V.M.

Bibliografía: Vidania 1696; Galasso 1982; Cerezo San Gil 2006; Lleó Cañal 2009; Muñoz González 2009; Fernández-Santos 2010a.

Luis de la Cerda y Aragón, IX duque de Medinaceli
(Puerto de Santa María, 1660 – Pamplona, 1711)

Único descendiente varón del VIII duque de Medinaceli, Luis de la Cerda y Aragón (desde 1671 marqués Cogolludo), recibió una educación dirigida hacia el gobierno del importante patrimonio familiar, que sumaba a la herencia paterna todos los títulos agregados a la casa de Segorbe

Jacob-Ferdinand Voet, retrato de Luis de la Cerda y Aragón, IX duque de Medinaceli (c. 1684), Madrid, Museo Nacional del Prado.

procedentes de su madre, Catalina de Aragón Folc de Cardona y Córdoba.

La suerte historiográfica del IX duque de Medinaceli ha sido desafortunada, al contar con el descrédito no solo de los franceses (cayó en desgracia y murió en prisión acusado de un delito de lesa majestad contra Felipe V que nunca llegó a demostrarse), sino también de los alemanes, que por dos veces tuvieron que soportar la actuación de Medinaceli en dos cónclaves sucesivos (1689, 1691), con resultados contrarios a los intereses imperiales. Los libelos difamatorios han sido la fuente biográfica principal hasta el siglo xx, al haber permanecido casi inédito (nótese la excepción de Ronquillo, 1952) el impresionante volumen de su correspondencia, conservada entre el Archivo Ducal y la Biblioteca March de Palma de Mallorca. Los registros de cartas del conde de Fernán Núñez contienen las primeras referencias a su correspondencia en una fecha tan temprana como 1679 (más de una treintena). El emperador Leopoldo I, el rey de Francia Luis XIV, los principales duques y príncipes italianos y los diplomáticos españoles figuran entre sus innumerables corresponsales hasta el mismo año de su caída en desgracia, probablemente propiciada por manejar información privilegiada a espaldas del monarca.

Su padre ostentó la presidencia de la Monarquía hasta 1685, año en que cayó en desgracia y fue desterrado por influencia de la reina madre, contra la voluntad del monarca. Como compensación al daño causado a la casa, don Luis, todavía heredero del ducado, inició una fulgurante carrera diplomática en Italia: general de Galeras en Nápoles (1685-1687), embajador ante la Santa Sede (1687-1696), virrey de Nápoles (1696-1702), y los destacados cargos en el gobierno de la monarquía que ocupó a su vuelta a Madrid.

Gobierno del Reino de Nápoles (1695-1702)

Buen conocedor de la sociedad y el gobierno de Nápoles, sus modelos políticos fueron el conde de Oñate y el marqués del Carpio, incrementando el protagonismo de la élite intelectual del *ceto civile* con iniciativas como la Academia Palatina, concentrada en el estudio de la Historia de la Roma Antigua. Miembro por aclamación de la Academia Arcadia (Arconte Frisseo, 1696), su principal intervención urbanística en Nápoles consistió en el adecentamiento de la Riviera di Chiaia, un proyecto de profunda resonancia arcádica estrechamente vinculado a la memoria de Virgilio y Sannazaro, sepultados en aquella zona, y en coherencia con su política de mecenazgo musical. En el Palazzo Reale, encargó a Niccolò de' Rossi y a Giacomo del Pò una serie de frescos con escenas bíblicas para la Cappella Palatina. Su destacada colección pictórica,

en parte heredada del marqués del Carpio y de otros antepasados, contenía obras de los principales pintores italianos de los siglos XVI y XVII. Protagonista clave de los primeros compases de la Guerra de Sucesión en Italia, fue objeto de la conjura aristocrática que, encabezada por el príncipe de Macchia, intentó acabar con su vida en septiembre de 1701. La cruenta represión supuso su relevo en 1702, tras haber sido confirmado en el puesto de virrey por Felipe V a principios de 1701.

J.M.D.

Bibliografía: Ronquillo 1952; Lleó Cañal 1989; Bouza 2005; Fernández-Santos 2010b; Domínguez 2013.

Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena (Marcilla, 1650 – Madrid, 1725)

Hijo de Diego López Pacheco y Portugal, VII marqués de Villena y virrey de Navarra, Juan Manuel quedó huérfano de padre y de madre en edad muy temprana. Su primera formación se desarrolló en el ámbito eclesiástico bajo la protección de su tío Juan Francisco, obispo de Cuenca.

Desde su infancia demostró un gran talento para las letras, en particular en el estudio de las lenguas clásicas y modernas. También cultivó desde joven un gran interés por el estudio de las ciencias. En 1674 casó con María Josefa de Benavides Silva y Manrique de Lara, con la que tuvo tres hijos. Tras el fallecimiento prematuro de su mujer en 1693, decidió no volver a casarse.

Después de la muerte de Carlos II, demostró su adhesión a la causa borbónica y su lealtad fue premiada con la concesión de varios títulos nobiliarios, entre ellos el de VIII marqués de Villena, VIII duque de Escalona y X marqués de Moya. Su carrera política estuvo marcada por los siguientes nombramientos: virrey de Navarra, Aragón, Cataluña, Sicilia y, finalmente, Nápoles.

Gobierno del Reino de Nápoles (1702-1707)

En febrero de 1702 Villena viajó a Nápoles desde Sicilia, para asumir el cargo de virrey. En Nápoles se interesó desde el principio por los asuntos económicos del reino, tratando de reunir el dinero necesario para controlar las deudas que había heredado del gobierno precedente y que seguían aumentando debido a la grave crisis bancaria (Galasso 1982). La noticia de que Felipe V de Borbón iba a llegar en breve a la ciudad lo obligó a dedicarse a la cuestión de cómo obtener un donativo para el viaje regio, complementario al ofrecido el año anterior por el reino para la coronación del monarca.

Francesco de Grado, retrato de Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena (1705), Madrid, Biblioteca Nacional de España.

El grabado reproduce un retrato realizado en Nápoles en el tercer año del virreinato del marqués, cuando este tenía cincuenta y cinco años.

Para garantizar el orden público en la ciudad durante la estancia del rey (del 17 de abril al 2 de mayo de 1702) y por miedo a una insurrección filoaustriaca, las fuerzas militares se hicieron cada vez más visibles. Estas medidas causaron descontento y algunos problemas, debido a la actuación irresponsable de algunos soldados. Por otro lado, la nueva dinastía no acababa de convencer al poderoso clero napolitano. En cualquier caso, se logró controlar la presión fiscal y la visita de Felipe V contribuyó a calmar los ánimos.

En los años posteriores, el virrey no logró organizar una sólida defensa del reino, que fue conquistado en el verano de 1707 por las tropas austriacas. El mismo Villena fue capturado y encarcelado en la fortaleza de Gaeta. Fue liberado en 1711, tras la victoria borbónica de Brihuega, y ese mismo año regresó a España.

Villena fue un hombre de gran cultura y sensibilidad, cuya pasión por la literatura le llevó a reorganizar en 1703 la Universidad de Nápoles. En 1705, se inauguró una estatua ecuestre de Felipe V colocada en la plaza del Gesù Nuovo de Nápoles, obra dedicada por la ciudad en 1702 y realizada por el escultor napolitano Lorenzo Vaccaro. La estatua fue derribada en 1707, después de la entrada de los austriacos en la ciudad.

Fue el virrey Villena quien construyó, entre Nápoles y San Giovanni a Teduccio, una fortaleza en la costa para proteger el puerto de Nápoles de eventuales ataques marítimos. La fortificación más meridional de la ciudad, llamada Fortino di Vigliena, se inscribe plenamente en el marco de un proyecto defensivo de los dominios españoles en el sur de Italia. Durante la revolución napolitana de 1799, los *Sanfedisti* (ejército de la Santa Fe) del cardenal Ruffo, que desde Calabria llegaron hasta la capital, destruyeron parcialmente esta fortaleza pentagonal, por lo que hoy en día quedan solamente algunos restos.

Durante los últimos años de su vida, Villena estuvo muy activo en el campo literario. Tras su regreso a España en 1711, fue nombrado mayordomo mayor y dos años después director de la Real Academia Española, a cuyo nacimiento contribuyó decisivamente. Su residencia madrileña en la plaza del Convento de las Descalzas Reales fue utilizada como lugar de encuentro y lecturas públicas de la Academia, una práctica que se puso de moda con la llegada de la nueva dinastía, siguiendo las costumbres de la corte de Francia.

V.M.

Bibliografía: Squarzafigo Centurión 1725; Coniglio 1967; Galasso 1982; Nappi 2009.

Autores

A.A. Attilio Antonelli
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

A.C.E. Alfredo Chamorro Esteban
Museu Marítim de Barcelona

A.E.D. Antonio Ernesto Denunzio
Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, Nápoles

A.M.P. Ana Minguito Palomares
Doctora en Historia

A.R.A. Ángel Rivas Albaladejo
Universidad Complutense de Madrid

C.B. Ciro Birra
Università degli Studi di Napoli Federico II

C.G.R. Carlos González Reyes
Universitat de Barcelona

D.C.I. Diana Carrió-Invernizzi
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

D.G.C. David García Cueto
Universidad de Granada

D.S. Diego Sola
Universitat de Barcelona

F.B. Francesca Barbieri
Università Cattolica di Milano

F.S.M. Fernando Sánchez Marcos
Universitat de Barcelona

G.A.R.V. Giulia Anna Romana Veneziano
Conservatorio de Música San Pietro a Majella, Nápoles

G.G. Gabriel Guarino
University of Ulster

G.M.G. Giovanni Maria Gargiulo (O.S.B.)
Abadía de Montevergine

I.M. Ida Mauro
Universitat de Barcelona

J.F. Joana Fraga
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

J.-L.P. Joan-Lluís Palos
Universitat de Barcelona

J.M.D. José María Domínguez
Universidad de La Rioja

L.A. Luigi Abetti
Fondazione Banco di Napoli

L.C. Luigi Coiro
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

L.F. Leticia de Frutos
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

M.B. Martine Boiteux
École des Hautes Études en Sciences Sociales

M.F.H. Manuel Fernández del Hoyo
Doctor en Historia

M.H.C. Miguel Hermoso Cuesta
Universidad Complutense
de Madrid

M.J.M.G. María Jesús Muñoz González
Universidad Complutense
de Madrid

M.L.P. Maria Laura Palumbo
Universitat de Barcelona

M.S.G. Manuela Sáez González
Doctora en Historia del Arte

M.V. Milena Viceconte
Universitat de Barcelona

P.V. Piero Ventura
Università Federico II di Napoli

R.A.M. Roberto Alonso Moral
Universidad Complutense
de Madrid

R.R. Renato Ruotolo
Historiador del arte

S.C. Sara Caredda
Universitat de Barcelona

S.C.L. Sílvia Canalda i Llobet
Universitat de Barcelona

S.I. Sabrina Iorio
Fondazione Banco di Napoli

V.F. Vittoria Fiorelli
Università degli Studi Suor Orsola
Benincasa, Nápoles

V.M. Valeria Manfrè
Universidad de Valladolid

Créditos fotográficos

Archivio dell'arte – Luciano Pedicini, Nápoles
Archivio della Provincia del SS. Cuore di Gesù, Nápoles
Archivio di Stato, Nápoles
Archivio Storico Capitolino, Roma
Archivo General de Simancas
Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma
Biblioteca del Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella, Nápoles
Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid
Biblioteca Nacional de España, Madrid
Biblioteca Nazionale Centrale, Roma
Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II», Nápoles
Buccleuch Collection, Bowhill House, Selkirk
Christie's, Londres
Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli, Milán
Cleveland Museum of Art
Compton Verney Art Gallery & Park
Fundación Casa de Alba, Madrid
Fundación Medinaceli, Sevilla
Galleria Colonna, Roma
Galleria Nazionale di Parma
Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia
Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, Collezione Intesa Sanpaolo, Nápoles
Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, Barcelona
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid
Istituto Suor Orsola Benincasa, Nápoles
Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico
Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte de Lemos
Museo de Historia de Madrid
Museo de San Marcos, León
Museo dell'Abbazia di Montevergine
Museo di Roma
Museo Diocesano di Napoli
Museo di Capodimonte, Nápoles
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Museo Nazionale di San Martino, Nápoles
National Gallery, Londres
Patrimonio Nacional, Madrid
Reial Monestir de Santa Maria de Poblet
Soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per Napoli e Provincia
Toledo Museum of Art (Ohio)
Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Pozzuoli. Foto di Raffaele Esposito

Bibliografía

1550

Arquer, S. *Sardiniae brevis historia et descriptio*. Basilea, 1550 (ed. Cagliari, 2007).

1593

Ripa, C. *Iconología*. Roma, 1593 (ed. Madrid, 1987, 2 vols.).

1604

Fontana, D. «Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio cominciato nella piazza di S. Luigi», en *Del modo tenuto di trasportare l'Obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da nostro Signore Sisto V. Libro Secondo in cui si raggiona di alcune fabbriche fate in Roma e a Napoli*. Nápoles, 1604 (ed. Roma, 1978).

1607

Capaccio, G.C. *La vera antichità di Pozzuolo*. Nápoles: appresso Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607.

1614

Cervantes, M. de. *El Viaje del Parnaso*. Madrid: Alonso Martin, 1614 (ed. dir. por E.L. Rivers, Madrid, 1991).

1616

Barrionuevo, G. *Panegyricus*. Nápoles: Longo, 1616.

1621

Ramírez De Arellano, J. *Relazión de la Jornada que desde Madrid a Nápoles hizo el Ilmo. Y Rvdmo. Sr. Don Antonio Zapata, mi señor, protector de España del Consejo de Estado y Guerra de S.M. y su virrey y Capitán General en el Reyno de Nápoles, 18 enero 1621*. Madrid: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/6276.

1623

D'Engenio Caracciolo, C. *Napoli sacra*. Nápoles: Ottavio Beltrano, 1623.

1624

Estatutos de la Congregazion del Sanctissimo Sacramento de la Eucharestia de la Nación Española [...] *statuidos por el ilustríssimo y excelentísimo señor duque de Alva*. Nápoles, 1624.

1629

Suárez de Figueroa, C. *Pusillipo: Ratos de conversación en los que dura el paseo al illustrisimo y excellentisimo senor duque de Alcalá*. Nápoles: Lazaro Scoriggio, 1629.

1630

Orilia, F. *Il Zodiaco, over idea di perfettione di prencipi*. Nápoles: Ottavio Beltrano, 1630.

1633

Carducho, V. *Diálogo de la pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: por Fr[ancis]co Martínez, 1633.

1634

Capaccio, G.C. *Il forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso*. Nápoles: per Gio. Domenico Roncagliolo, 1634.

1639

Relatione delle feste fatte in Napoli dall'Eccellen.mo Signor Duca di Medina de las Torres Vicere del Regno per la nascita della serenísima infanta di Spagna. Nápoles: E. Longo, 1639.

1640

Silvestre Gómez, J. *Jardín florido del Excelentísimo Señor Conde de Monterrey y de Fuentes, ofrecido a su Excelencia por el Bachiller don Juan Silvestre Gómez*. Madrid: Pedro Taxo, 1640.

1641

Vélez de Guevara, L. *El diablo cojuelo, novela de la otra vida*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1641.

1649

Racconto della festa fatta [...] *dalli gentilhuomini della corte del* [...] *conte di Ognatte vicerè* [...]. Nápoles: E. Longo, 1649.

Pacheco, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, 1649 (ed. dir. por B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990).

1650

Ruggieri, G. S. *Diario dell'anno del santo giubileo 1650 celebrato in Roma dalla Santità di N.S. Papa Innocenzo X*. Roma: per Franc. Moneta, 1650.

1654

De Lellis, C. *Parte seconda o'vero svpplimento a Napoli sacra di d. Cesare d'Engegnio Caracciolo del signor Carlo de Lellis ove su aggiungono le fondationi di tvutte le chiese, monasterii & altri luoghi Sacri della Città di Napoli, e suoi Borghi, eretti doppo dell'Engenio con le loro inscrittioni, et epitafii, reliquie, e corpi di santi & altre opere pie che vi si fanno, e con altre cose notabile*. Nápoles: Roberto Mollo, 1654.

1659

Cirino, A. *Feste celebrate in Napoli per la nascita del serenissimo Prencipe di Spagna nostro signore dall'eccellentissimo signor Conte di Castriglio vicere, luogotenente, e capitan generale nel Regno di Napoli*. Nápoles: Carlo Faggioli, 1659.

1663

Blaeu, J. *Theatrum Civitatum nec non admirandorum Neapolis et Siciliae Regnorum*. Ámsterdam, 1663.

1669

Maggio, F.M. *Compendioso ragguaglio della vita, morte e monisteri della venerabil madre Orsola Benincasa fondatrice della congregazion teatina di sessantatre vergini, dell'eremo teatino di trentatre monache e di sette converse, e de' Padri Chierici Regolari, sotto titolo della 'Mmaculata Concezione*. Nápoles: per Gio. Francesco Paci, 1669.

1671

De Benedetto, *E. Mio signore osseruandissimo. Sono in tal modo valeuoli i comandi di V.S. verso di me* ... [apología del gobierno de Pedro Antonio de Aragón], s.l. [Nápoles], s.f. [1671].

Formoni, A. *Ambasciata di ubidienza fatto alla stadi clemente X in nome di Carlo Secondo... re delle Spagne e di Mariana d'Austria... sva madre, regina governadrice, da D. Pietro Antonio d'Aragona duca di Segorbe... vicere di Napoli, con le notizie delle solennità, con le qvali fu esseguita, e del poposo recevimento fattogli da D. Antonio Pietro Alvarez Osorio Gomez Davila e Toledo, marchese di Astorga di Velada & c. Ambasciatore ordinaria in Roma per le medesime maestà nel mese de Genaro dell'anno 1671*. Roma: per Ignatio de' Lazari, 1671.

Relación de la Embaxada de Obediencia que dio en Roma a la Sanctidad de Clemente X en nombre del Catholico Rey de las España Carlos Segundo y Su Sereníssima Madre, Tutora, y Governadora, El excelentísimo Señor D. Pedro Antonio de Aragón Folch de Cardona, Olim de Aragón, Duque de Segorbe y Cardona, Conde de Empuries y Prades... s.l. [Roma]: s.f. [1671].

1673

Avilés, P. de. *Advertencias de un político a su Príncipe, observadas en el feliz gobierno del Excelentísimo señor D. Antonio Pedro Álvarez Osorio Gómez Dávila y Toledo, marqués de Astorga, virrey y capitán general del Reyno de Nápoles*. Nápoles: per Novelo de Bonis, 1673.

Rubino, A. *Notitia di quanto occorso in Napoli dal 1648 fino a tutto il 1669* (antes de 1673). Nápoles: Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXII D 14-17, 4 vols.

1676

Sosa, J. de. *Noticia de la gran casa de los Marqueses de Villafranca y su parentesco con las mayores de Europa*. Nápoles: per Novelo de Bonis, 1676.

1677

Ruiz Franco de Pedrosa, C. *Crónica del Em. Cardenal Pascual de Aragón* [...] (manuscrito fechado 1677). Madrid: Biblioteca de Palacio Real, II/10888.

1678

Coppola, F. y García Bustamante, M. *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter*. Nápoles, 1678 (ed. dir. por L.A. González Marín, Barcelona, 1996).

Prada, V. *Palida mors. Sepulcros de la casa Real de Aragón* (manuscrito fechado 1678). Barcelona: Biblioteca de Catalunya, ms. 2858.

1685

Sarnelli, P. *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*. Nápoles: Bulifon, 1685, 2 vols. (ed. digital dir. por G. Acerbo, 2008).

1687

Lembo, A. *Croniche del Convento di S. Domenico in Soriano, con aggiunte di padre Domenico da Seminara*. Messina: nella stamperia di Vincenzo d'Amico, 1687.

1689

De Lellis, C. *Aggiunta alla «Napoli sacra» dell'Engenio Caracciolo* (antes de 1689). Nápoles: Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ms. X B 20-24 (ed. digital dir. por E. Scirocco, M. Tarallo y S. De Mieri, 2013).

1692

Celano, C. *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [...]. Nápoles, 1692 (ed. digital dir. por F. Loffredo, 2010).

1692-1694

Parrino, D.A. *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*. Nápoles: Parrino e Muzio, 1692-1694, 3 vols.

1695

García, F. *Epitome de la vida de S. Francisco de Borja quarto duque de Gandia, tercero general de la compañia de Jesus, y patron de Napoles. Escrito por el p. Francisco Garzia de la misma compañía*. Nápoles: Parrino e Muzio, 1695.

1696

Vidania, D.V. de. *Al rey Nuestro Señor, Don Francisco de Benavides* [...] *representa los servicios heredados y propios y los de su Hijos... y la antigüedad y calidad de su Casa*. Nápoles: Parrino e Muzio, 1696.

1697

Sarnelli, P. *Guida de' forastieri per Pozzoli*. Nápoles: Rosselli, 1697.

1699

Leti, G. *Vita di Don Pietro Giron, duca d'Ossuna viceré di Napoli sotto il Regno di Filippo Terzo, scritta da Gregorio Leti*. Ámsterdam: appresso Georgio Gallet, 1699, 3 vols.

1700

Parrino, D.A. *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*. Nápoles: Parrino, 1700, 2 vols.

1701

Novoa, M. de. *Historia de Felipe III Rey de España*. Madrid, 1701 (ed. Madrid, 1875).

1702-1703

Pacichelli, G.B. *Il Regno di Napoli in prospettiva*. Nápoles: Parrino e Muzio, 1702-1703, 3 vols.

1715-1724

Palomino, A. *El museo pictorico y escala optica*. Madrid, 1715-1724 (ed. Madrid, 1988).

1723

Giannone, P. *Dell'istoria civile del Regno di Napoli. Libri* xl. *Tomo* iv *in cui contiensi la politica del Regno sotto Austriaci*. Nápoles: per lo stampatore Niccolò Naso, 1723 (ed. Nápoles, 1823).

1725

Squarzafigo Centurión, V. *Relación de las exequias que la Real Academia Española celebró por el Excelentíssimo señor Don Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, su primer Fundador y Director*. Madrid: en la Imprenta de Francisco del Hierro, 1725.

1742-1745

De Dominici, B. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*. Nápoles, 1742-1745 (ed. dir. por F. Sricchia Santoro y A. Zezza, Nápoles: Paparo, 2003-2008, 3 vols.).

1776

Ponz, A. *Viaje de España*. Madrid, 1776 (ed. Madrid, 1988, 5 vols.).

1791

Álvarez Baena, J.A. (1791). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid: en la Oficina de Benito Cano, 1789-1791, 4 vols., iv (1791), pp. 245-247.

1792

Risco, M. *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid: en la oficina de Don Blas Román, 1792 (ed. León 1978), pp. 179-180.

1815

Romanelli, D. *Napoli antica e moderna*. Nápoles: nella tipografia di Angelo Trani, 1815, 3 vols.

1828

Rossi, F. *Cenno storico del nuovo edifizio di S. Giacomo seguito dalle corrispondenti iscrizioni*. Nápoles: dalla tipografia di Angelo Trani, 1828.

1842

Di Blasi, G.E. *Storia cronologica dei vicerè luogotenenti, e presidenti del Regno di Sicilia*. Palermo: dalla stamp. Oretea, 1842.

1845

Alvino, F. *La collina di Posillipo*. Nápoles: Giuseppe Colavita, 1845.

1846

Zazzera, F. «Giornali del governo dell'eccellentissimo sig. Duca d'Ossuna vicerè del Regno di Napoli, 1616-1620» (F. Palermo, ed.), *Archivio Storico Italiano*, ix (1846).

1849

Capecelatro, F. *Degli annali della città di Napoli parti due: 1631-1640*. Nápoles: dalla Tip. di Reale, 1849.

1853

Raneo [Renao], J. «Virreyes de Nápoles», en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. xxiii (E. Fernández Navarrete, ed.). Madrid, 1853, pp. 408-417.

1850-1852

Capecelatro, F. *Diario di Francesco Capecelatro contenente la storia delle cosse auenute nel Reame di Napoli negli anni 1647-1650*. Nápoles: Gaetano Nobile, 1850-1852, 3 vols.

1855

Coppi, A. *Memorie colonnesi*. Roma: Tip. Salviucci, 1855.

1856-1860

Celano, C. y Chiarini, G. B. *Notizie del bello e dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can. Carlo Celano; con aggiunzioni per cura del cav. Givanni Battista Chiarini*. Nápoles: Stamperia Floriana, 1856-1860, 5 vols.

1857

Ceva Grimaldi, F. *Della città di Napoli: dal tempo della sua fondazione sino al presente*. Nápoles: stamperia e calcografia Vico Freddo Pignasecca, 1857.

1869

De Brosses, C. *Lettres familiares ecrites d'Italie en 1739 & 1740*. París: Didier et Cie., 1869.

1870

Zarco del Valle, A. «Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España», en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. iv (E. Fernández Navarrete, ed.). Madrid: Impr. de la viuda de Calero, 1870.

1871

Dalbono, C.T. *Massimo: i suoi tempi e la sua storia*. Nápoles: Tip. S. Pietro a Majella, 1871.

1876

Faraglia, N.F. «Bilancio del reame di Napoli degli anni 1591 e 1592», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, i (1876), pp. 211-271, 394-434.

1877

De Martinis, R. *Del Regio Patronato nelle Province Meridionali*. Nápoles: Tipografia Editrice degli Accattoncelli, 1877.

1881

Bouchard, J.J. *Les confessions de Jean-Jacques Bouchard, parisien. Suivies de son Voyage de Paris à Rome en 1630* (A. Bonneau, ed.). París: I. Liseux, 1881.

1888

De Blasiis, G. (ed.). «Frammento di un diario inedito napoletano», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, xiii (1888), pp. 788-829.

1889

De Blasiis, G. (ed.). «Frammento di un diario inedito napoletano», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, xiv (1889), pp. 34-68, 265-352.

1891

De Montemayor, G. (ed.). *Diurnali di Scipione Guerra*. Nápoles: Tip. Francesco Giannini & figli, 1891.

Croce, B. *I teatri di Napoli, secolo xv-xviii*. Nápoles: Luigi Pierro, 1891 (ed. Milán, 1992).

1892

Colombo, A. «Il Palazzo e il giardino di Poggioreale», *Napoli Nobilissima*, i (1892), pp. 117-120, 136-138, 166-168.

1892-1975

Schwart i Luna, F. y Carreras i Candi, F. (eds.). *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*. Barcelona: Imprempta de'n Henrich y Companyia, 1892-1975, 28 vols.

1894

Ceci, G. «La figlia dello Spagnoletto», *Napoli Nobilissima*, iii (1894), pp. 65-67.

1897

Arco, R. del. «Restos artísticos e inscripciones sepulcrales del monasterio de Poblet», *Revista de la asociación artístico arqueológica barcelonesa*, ii (1897), pp. 345-351.

1898

Demaria, G. «La guerra di Castro e la spedizione de' presidii (1639-1649)», *Miscellanea di storia italiana*, 35 (1898), 4, pp. 191-256.

1899

Fernández Duro, C. «Testamento de D. García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo (1670)», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 34 (1899), pp. 153-157.

1900

Vignau, V. «La colgadura del convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Madrid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vi (1900), pp. 32-48.

1903

Borrelli, R. *Memorie storiche della chiesa di San Giacomo dei Nobili Spagnuoli e sue dipendenze*. Nápoles: Tip. Francesco Giannini & figli, 1903.

1904

Ceci, G. «Il palazzo degli studi», *Napoli Nobilissima*, xiii (1904), pp. 161-165.

Fiordelisi, A. «La processione e il carro di Battaglino», *Napoli Nobilissima*, xiii (1904), pp. 33-37, 54-57, 75-78.

1910

Fernández Duro, C. *El último Almirante de Castilla Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera.* Madrid: Tip. M. Tello, 1910.

1911

Bucca D'aragona, F. «Aggionta alli Diurnali di Scipione Guerra», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 36 (1911), pp. 124-205, 329-382, 507-580, 751-798.

Pardo y Manuel de Villena, A. *Un mecenas español del siglo xvii. El conde de Lemos*. Madrid: Jaime Ratés Martín, 1911.

1912

Bucca D'aragona, F. «Aggionta alli Diurnali di Scipione Guerra», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, xxxvii (1912), pp. 120-145, 272-312.

Raneo [Renao], J. «Etiquetas de la Corte de Nápoles (1634)» (A. Paz y Meliá, ed.), *Revue Hispanique*, xxvii (1912), pp. 1-284.

1916

Arco, R. del. «Don Pedro de Aragón y el real monasterio de Poblet», *Estudio*, 16 (1916), pp. 345-351.

1919

Croce, B. *Storie e leggende napoletane*. Bari, 1919 (ed. Milán, 1999).

Ramírez de Villaurrutia y Montalvo, W. *El palacio Barberini. Recuerdos de España en Roma*. Madrid: Francisco Beltrán, 1919.

1923

Mayer, A.L. *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)*. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923.

Ruiz de Arana, F. *Noticias y documentos de algunos Dávila, señores y marqueses de Velada*. Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1923.

1925

Longhi, R. «Giunte a Tiziano», *L'Arte*, xxviii (1925), pp. 40-50.

1927

Colonna, P. *I Colonna dagli origini agli inizi del secolo xix*. Roma: Ist. Naz. Medico Farmacologico Serono, 1927.

Sánchez Rivero, Á. (ed.). *Viaje de Cosme III por España (1668-1669): Madrid y su provincia*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1927.

1929

Kreisler Padin, M. «Notas y noticias sobre la capilla de la congregación del Cristo de San Ginés», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, vi (1929), pp. 333-347.

1929-1930

Estenaga y Echevarría, N. *El Cardenal Aragón (1626-1677), estudio histórico*. París: Imp. E. Desfossés, 1929-1930, 2 vols.

1931

Giardina, C. «L'istituto del Vicerè di Sicilia (1415-1798)», *Archivio storico siciliano*, li (1931), pp. 32-99.

1932

Bulifon, A. *Giornali di Napoli dal mdxlviii al mdccvi* (N. Cortese, ed.). Nápoles: Società napoletana di storia patria, 1932.

Fuidoro (V. D'Onofrio), I. *Successi del Governo del Conte D'Oñatte* (A. Parente, ed.). Nápoles: L. Lubrano, 1932.

Vacca, N. «Le fontane di Lecce», *Japigia*, s.n. (1932), pp. 176-189.

1933

Ghelli, E. «Il Viceré marchese del Carpio (1683-1687)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, lviii (1933), pp. 280-318.

1934

Ghelli, E. «Il Viceré marchese del Carpio (1683-1687)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, lix (1934), pp. 252-282.

Fuidoro (V. D'Onofrio), I. *Giornali di Napoli*. i *(1660-1665)*. (F. Schlitzer ed.). Nápoles: Società napoletana di storia patria, 1934.

1939

Fuidoro (V. D'Onofrio), I. *Giornali di Napoli*. iii *(1672-1675)*. (V. Omodeo ed.). Nápoles: Società napoletana di storia patria, 1939.

1940-1941

Angulo Íñiguez, D. «Tiziano y Lucas Jordán. La *Anunciación* de San Ginés», *Archivo Español de Arte*, xiv (1940-1941), pp. 148-154.

1942

Santa Teresa, S. de. (O.C.D.). *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*. Burgos: Tip. Burgalesa, 1942, 15 vols., x, pp. 580-590.

1945

García Boiza, A. *Una fundación de Monterrey. La iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1945.

1948

Domínguez Bordona, J. «La biblioteca de Pedro Antonio de Aragón», *Boletín Arqueológico*, iv (1948), pp. 37-53.

1949

Martinell, C. *La Casa de Cardona y sus obras en Poblet*. Barcelona: Colegio Notarial de Barcelona, 1949.

1950

Domínguez Bordona, J. «La biblioteca de Pedro Antonio de Aragón. Addenda libros conservados en Poblet», *Boletín Arqueológico*, v (1950), pp. 66-86.

1952

Ronquillo, P. *Correspondencia entre dos embajadores: Pedro Ronquillo y El Marqués de Cogolludo, 1689-1691* (Duque de Maura, ed.). Madrid: Real Academia de la Historia, 1952.

Prota-Giurleo, U. «Breve storia del Teatro di Corte e del-la musica a Napoli nei secoli xvii- xviii», en *Il teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli* (F. De Filippis y U. Prota-Giurleo, eds.). Nápoles, 1952, pp. 17-146.

1955

Paschini, P. *I Colonna*. Roma: Ed. Istituto di Studi Romani, 1955.

1956

Mormone, R. «Disegni per fontane di G.A. Nigrone», *Il Fuidoro*, iii (1956), pp. 109-116.

Solar-Quintes, N.A. «Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles: Facetas lirico palaciegas del último Austria y del primer Borbón», *Anuario Musical*, xi (1956), pp. 165-193.

1957

Strazzullo, F. «Stigliola contro Fontana per il nuovo porto di Napoli», *Il Fuidoro*, iv (1957), pp. 82-89.

1958

Gigli, G. *Diario romano 1608-1670* (G. Ricciotti, ed.). Roma: Tumminelli, 1958.

1960

Celletti, V. *I Colonna principi di Paliano*. Milán: Ceschina, 1960.

Prota-Giurleo, U. «Giovanni Maria Trabaci e i maestri di Cappella della Real Corte», *L'organo*, i (1960), pp. 185-195.

1961

Strazzullo, F. *I diari dei cerimonieri della Cattedrale di Napoli*. Nápoles: tip. Agar, 1961.

1962

Prota-Giurleo, U. *Teatri di Napoli nel Seicento: la commedia e le maschere*. Nápoles: Fausto Fiorentino, 1962.

1963

Strazzullo, F. «Documenti per il palazzo e giardini di Poggioreale», *Asprenas*, x (1963), pp. 103-111.

1964

Mancini, F. *Scenografia napoletana dell'età barocca*. Nápoles: Edizioni scientifiche italiane, 1964.

Spagnesi, G. *Giovanni Antonio de Rossi, architetto romano*. Roma: Officina, 1964.

1965

Andrés, G. de. «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)», *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, viii (1965), pp. 285-286.

Pérez Sánchez, A.E. [1965a]. *Pintura italiana del siglo xvii en España*. Madrid: 1965.

Pérez Sánchez, A.E. [1965b]. «Pietro del Po, pintor de Palermo», *Mitteilungen Kunstihistorichen Instituts in Florenz*, 12 (1965), pp. 125-144.

Strazzullo, F. «Documenti inediti per la chiesa di S. Maria del Pianto», *Napoli Nobilissima*, iii (1965), iv, pp. 222-225.

1966

Ferrari, O. «Una "vita" inedita di Luca Giordano», *Napoli Nobilissima*, iii (1966), v, pp. 89-96.

Prota-Giurleo, U. «Matteo Sassano detto 'Matteuccio'», *Rivista italiana di musicologia*, i (1966), pp. 97-119.

1967

Coniglio, G. *I Vicerè spagnoli di Napoli*. Nápoles: Fausto Fiorentino, 1967.

D'Andrea, G.F. *I Frati Minori napoletani nel loro sviluppo storico*. Nápoles: Laurenziana, 1967.

Gómez Moreno, M. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Valencia: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.

Schettini, F. *La Basilica di San Nicola*. Bari: Laterza, 1967.

Shaw, D.L. «Olivares y el Almirante de Castilla (1638)», *Hispania. Revista Española de Historia*, xxvii (1967), pp. 342-353.

Wethey, H.E. «The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro», *The Burlington Magazine*, cix (1967), pp. 678-686.

1968

Fernández Alonso, J. *Santa Maria di Monserrato*. Roma: Marietti, 1968.

Mancini, F. *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.

1968-1969

Barrionuevo, J. de. *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias* (A. Paz y Meliá, ed.). Madrid: Atlas, 1968-1969, 2 vols.

1969

Cantone, G. «Il complesso conventuale di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone», *Napoli Nobilissima*, iii (1969), iii, pp. 93-111.

González Moreno, J. *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*. Sevilla: Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1969.

1971

Mongelli, G. *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana. Dal 1667 al 1884*. Avellino: Amministrazione provinciale, 1971, 8 vols, vi.

1975

Andrés, G. de. *El Marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1975.

Bianconi, L. y Walker, T. «Dalla 'Finta pazza' alla 'Veremonda': storie di Febi Armonici», *Rivista italiana di Musicologia*, x (1975), pp. 379-454.

Cherchi, P. «Juan de Garnica: un memoriale sul cerimoniale della corte napoletana», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, xcii (1975), pp. 213-224.

Tovar Martín, V. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo xvii*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

1976

Alisio, G. *Siti reali dei Borboni: aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*. Roma: Officina, 1976.

Mazzarese Fardella, E., Fatta Del Bosco, L. y Barile Piaggia, C. (eds.). *Ceremoniale dei Signori Viceré (1584-1668)*. Palermo: Società Siciliana per la Storia Patria, 1976.

Stradling, R.A. «A Spanish statesman of appeasement: Medina de las Torres and Spanish policy, 1639-1670», *The Historical Journal*, xix (1976), 1, pp. 1-31.

Urrea Fernández, J. «Precisiones sobre Vicente Carducho», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, xlii (1976), pp. 485-489.

1977

Bouchard, J.J. *Œuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal II. Voyage dans le royaume de Naples* (E. Kanceff, ed.). Turín: Giappichelli, 1977.

Carlo Sellitto, primo caravaggesco napoletano, mostra didattica del Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (cat. exp.). Nápoles: Macchiaroli, 1977.

Catello, E. y Catello, C. *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*. Nápoles: Edizione del Banco di Napoli, 1977.

Pérez Sánchez, A.E. «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, clxxiv (1977), pp. 417-459.

1977-1978

Fagiolo dell'Arco, M. y Carandini, S. *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del'600*. Roma: Bulzoni, 1977-1978, 2 vols.

1979

Barrio Loza, J.À. «El sepulcro de D. Juan de Quiñones en el Museo Arqueológico de León: Notas para el estudio del arte en León (vi)», *Tierras de León: revista de la Diputación Provincial*, xix (1979), 34-35, pp. 73-76.

Bianconi, L. «Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 un die Rolle Alessandro Scarlattis», en *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg 1975* (W. Osthoff y J. Ruile-Dronke, eds.). Tutzing: Hans Schneider, 1979, pp. 13-116, § 5.

1980

Brown, J. y Elliott, J.H. *A palace for a king. The Buen Retiro and the court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Chamoso, M. y Casamar, M. *Museo de Arte Sacro Clarisas de Monforte de Lemos*. Madrid: Caja de Ahorros de Galicia, 1980.

Nappi, E. [1980a]. *Aspetti della società e dell'economia napoletana durante la peste del 1656. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*. Nápoles: Edizione del Banco di Napoli, 1980.

Nappi, E. [1980b]. «Documenti su fontane napoletane del Seicento», *Napoli Nobilissima*, xix (1980), pp. 216-231.

1981

Basile Bonsante, M. *Il soffitto dorato*, en *Conoscere Bari: guida alle case ed alle chiese della città vecchia. S. Nicola* (L. Lavermicocca, ed.). Bari: Edipuglia, 1981, pp. 52-53.

Grimal, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Labor, 1981.

Omodeo, A. *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini*. Nápoles: Regina, 1981.

1982

Catello, E. «Su alcuni presepi napoletani del Cinque e Seicento», *Arte cristiana*, lxx (1982), pp. 353-355.

Galasso, G. *Napoli spagnola dopo Masaniello*. Florencia: Sansoni, 1982.

1983

Burke, P. «The Virgin of the Carmine and the revolt of Masaniello», *Past and Present*, xcix (1983), pp. 3-21.

Madruga Real, Á. *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca: Editorial de la Universidad Complutense, 1983.

Sánchez Marcos, F. *Cataluña y el gobierno central tras la guerra de los Segadores, 1652-1679. El papel de don Juan de Austria en las relaciones entre Cataluña y el Gobierno central, 1652-1679*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

1984

Brown, G. «Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera», *Goya*, clxxxiii (1984), pp. 140-150.

Casaseca Casaseca, A. *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*. Salamanca: Ministerio de Cultura, 1984.

González Palacios, A. [1984a]. «Un adornamento vicereale per Napoli», en *Civiltà del Seicento a Napoli*. Nápoles: Electa Napoli, 1984, 2 vols., ii, pp. 241-302.

González Palacios, A. [1984b]. «Un capolavoro della plastica napoletana barocca», *Antologia di Belle Arti*, xxi-xxii (1984), pp. 111-126.

Nicolau castro, J. «Inmaculadas firmadas por C. Coello y M. de Zayas en Toledo», *Archivo Español de Arte*, cxxviii (1984), pp. 383-385.

Pane, R. «Il vicerè Pedro Antonio d'Aragón e l'ospizio di San Gennaro dei Poveri», en *Seicento Napoletano. Arte, costume e ambiente* (R. Pane, coord.). Milán: Edizioni di Comunità, 1984, pp. 134-141.

Santoro, L. *Le mura di Napoli*. Roma: Istituto italiano dei castelli, 1984.

Urrea Fernández, J. «Ángeles napolitanos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, l (1984), pp. 442-445.

Wiedmann, G. *Carlo Rosa*, en *Civiltà del Seicento a Napoli*. Nápoles: Electa, 1984, 2 vols., i, pp. 172-173.

1985

Bösel, C. *Jesuiten Architektur in Italien. 1540-1773*. Viena: Ed. Historisches Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, 1985.

Galante, G.A. *Guida Sacra della città di Napoli* (N. Spinosa ed.). Nápoles: Società editrice napoletana, 1985.

Pérez Sánchez, A.E. (dir.). *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano* (cat. exp). Madrid: Museo Nacional del Prado, 1985.

Sánchez Amores, J. «Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid en el MAN», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, iii (1985), 2, pp. 177-193.

1986

De Seta, C. (ed.). *Alessandro Baratta. Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*. Nápoles: Electa Napoli, 1986.

Marshall, D. «A view of Poggioreale y Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo», *Journal of the Society of Architectural Historians*, xlv (1986), pp. 32-46.

Orso, S.N. *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Pane, G. «Fidelissimae Urbis Neapolitane...», *Napoli Nobilissima*, xxv (1986), i-ii, pp. 28-39.

1987

Brown, J. y Kagan, R.L. «The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution», *The Art Bulletin*, lxix (1987), pp. 231-255.

Carr, D. *Luca Giordano at the Escorial. The frescoes for Charles* ii. Columbia University, 1987, 3 vols.

Ciapparelli, P.L. «I luoghi del teatro a Napoli nel seicento. Le sale «private»», en *La Musica a Napoli durante il '600* (D.A. D'Alessandro y A. Ziino, eds.). Roma: Torre d'Orfeo, 1987, pp. 384-392.

Fabris, D. *Andrea Falconieri Napoletano. Un liutista-compositore del Seicento*. Roma: Torre d'Orfeo, 1987.

Gigli, L. *Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio*. Roma: Palombi, 1987.

Montaner López, E. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1987.

Sáez González, M. *La platería en Monforte de Lemos*. Lugo: Diputación Provincial, 1987.

1988

De Marco, V. *La Diocesi di Taranto in età moderna (1560-1713)*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1988.

Principe, I. (1988). *Cagliari*. Bari: Laterza.

Tzeutschler Lurie, A. «Andrea Vaccaro», en *L'època dels genis. Renaixement-Barroc* (J. Sureda y P. Freixas, eds.). Girona: Ajuntament de Girona, 1988, pp. 277-284.

1989

Lleó Cañal, V. «The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, cxxxi (1989), pp. 108-116.

Musi, A. *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*. Nápoles: Guida, 1989.

Vannugli, A. [1989a]. *La collezione Serra di Cassano*. Salerno: 10/17, 1989.

Vannugli, A. [1989b]. «Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro», *Boletín del Museo del Prado*, x (1989), pp. 25-34.

1990

Ambrasi, D. y D'Ambrosio, A. *La diocesi e i vescovi di Pozzuoli: Ecclesia Sancti Proculi Puteolani episcopatus*. Pozzuoli: Ufficio pastorale diocesano, 1990.

Di Mauro, L. «Alessandro Baratta», en *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento* (cat. exp.). Nápoles: Electa Napoli, 1990.

Haskell, F. y Penny, N. *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza, 1990.

Nicolau Castro, J. «Unos bronces de Alejandro Algardi en el monasterio toledano de las madres capuchinas», *Archivo Español de Arte*, ccxlix (1990), pp. 1-13.

Sáenz Ruiz-Olalde, J.L. *Las Agustinas Recoletas de Santa Isabel La Real de Madrid: cuatro siglos de his-*

toria (1589-1989). Madrid: Real Monasterio de Santa Isabel, 1990.

1990-1992

Cantone, G. «Un teatro sull'acqua: palazzo Donn' Anna a Posillipo», *Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, xv-xx (1990-1992), pp. 729-736.

1990-1994

Hernández Guardiola, L. *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante.* Tomo i: *El último tercio del siglo xvii y primeros años del siglo xviii.* Alicante: Diputación de Alicante, 1990-1994, 3 vols.

1991

Chaves Montoya, M.T. *La gloria de Niquea: una invención en la corte del rey Felipe IV*. Aranjuez: Doce calles, 1991.

Conisbee, P.H., Levkoff, M.L. y Rand, R. *The Ahmanson gifts. European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.

Gascón de Torquemada, G. *Gaçeta y Nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

Martínez del Barrio, J.I. *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694).* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.

Nicolau Castro, J. «La correspondencia del cardenal Pascual de Aragón a las madres capuchinas», *Toletum, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo*, xxvi (1991), pp. 9-23.

Ruotolo, R. «Un nuovo progetto per la guglia di S. Gaetano a Napoli», en *Ricordo di Roberto Pane. Incontro di studi*. Nápoles: Napoli Nobilissima, 1991, pp. 405-410.

Vargas Machuca, G. de. *La Reale pontificia Basilica di San Giacomo degli Spagnoli*. Nápoles: Real Hermandad de Nobles Españoles de Santiago, 1991.

1992

Anatra, B. «Cagliari e il suo territorio», en *La società sarda in età spagnola* (F. Manconi, ed.). Quartu: Musumeci, 1992, 2 vols., i, pp. 48-55.

Casu, S., Dessí, A. y Turtas, R. «La difesa del regno: le fortificazioni», en *La società sarda in età spagnola* (F. Manconi, ed.). Quartu: Musumeci, 1992, 2 vols., i, pp. 64-73.

Ferrari, O. y Scavizzi, G. *Luca Giordano. L'opera completa*. Nápoles: Electa, 1992, 2 vols.

Porzio, A. y Causa, S. *Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco*. Nápoles: Arte Tipografica, 1992.

1993

Cotticelli, F. y Maione, P. *Le istituzioni musicali a Napoli durante il viceregno austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*. Nápoles: Luciano, 1993.

Iannella, G. «Les fêtes de la Saint-Jean à Naples (1581-1632)», en *Les fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance: Vérone, Florence, Sienne, Naples* (F. Decroisette y M. Plaisance, eds.). París: Klincksieck, 1993, pp. 131-185.

Pessolano, M.R. «Il porto di Napoli nei secoli xvi-xviii», en *Sopra i porti di mare.* ii. *Il Regno di Napoli* (G. Simoncini, ed.). Florencia: Olski, 1993, pp. 67-115.

Sladeck, E. «Pedro of Aragon's Plan for a Private Port (Darsena) in Naples. Reconstruction and Genesis of a Classical Building Type», en *Parthenope' Splendor. Art of the Golden Age in Naples* (J. Chenault Porter y S. Munshower, cords.). University Park: Pennsylvania State University, 1993, pp. 365-377.

1994-2008

Sans i Travé, J.M. (ed.). *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994-2008, 10 vols.

1994

Bartolomé, B. «El conde de Castrillo y sus intereses artísticos», *Boletín del Museo del Prado*, xv (1994), pp. 15-28.

Cacciotti, B. «La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bollettino d'arte*, lxxxvi-lxxxvii (1994), pp. 133-196.

Capuano, G. *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600.* Salerno: Laveglia, 1994.

Checa cremades, F. «El salón dorado o de comedias», en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España* (F. Checa Cremades, dir.). Madrid: Nerea, 1994, pp. 395-398.

Cirillo, A. *Castelcapuano: i luoghi, le storie, i personaggi di spada e di toga.* Nápoles: F. Fiorentino, 1994.

Clifton, J. «Mattia Preti's Frescoes for the City Gates of Naples», *The Art Bulletin*, lxxvi (1994), pp. 479-501.

Cotticelli, F. «Dal Bartolomeo al San Carlo: sull'organizzazione teatrale a Napoli nel primo

Settecento», *Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, IX (1994), 1, pp. 25-46.

LOPEZOSA APARICIO, C. «El primitivo convento de San Pascual Bailón y la Purísima Concepción de Nuestra Señora en el Paseo de Recoletos de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV (1994), pp. 121-141.

MARTÍNEZ DEL BARRIO, J.I. «Arte y poder en las cabalgatas napolitanas del V duque de Alba», en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, 2 vols., I, pp. 305-322.

MASCILLI MIGLIORINI, P. «Lineamenti e sviluppi architettonici», en *Il palazzo reale di Napoli*, Nápoles, 1994, pp. 113-165.

MEGALE, T. «Gli apparati napoletani per la festa di San Giovanni Battista tra Cinque e Seicento», *Comunicazioni sociali*, I-II (1994), pp. 191-213.

RUOTOLO, R. *Napoli sacra. Guida alle chiese della città. 11° itinerario*, Nápoles: Elio De Rosa, 1994, pp. 685-688, 692-693, 701-703.

SARI, A. y SEGNI PULVIRENTI, F. *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*. Nuoro: Ilisso, 1994.

1995

CASCETTA, A. *Introduzione*, en *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (A. Cascetta y R. Carpani, eds.). Milán: Vita e pensiero, 1995, pp. 3-29.

ESCARTÍN, E. «Virrey y virreinato: la jornada del cardenal Zapata, de Madrid a Nápoles», *Pedralbes. Revista de Historia Moderna*, XV (1995), pp. 233-263.

GARCÍA HERNÁN, E. «La iglesia de Santiago de los españoles en Roma, trayectoria de una institución», *Anthologica Annua*, XLII (1995), pp. 297-363.

HOLLSTEIN, F.W.H. *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Voodcuts 1450-1700, Maarten de Vos plates*. Ámsterdam: Menno Hertzberger, 1995, XLVI, parte II.

MOORE, J.E. «Prints, Salami, and Cheese: Savoring the Roman Festival of the Chinea», *Art Bulletin*, LXXVII (1995), pp. 584-608.

PORZIO, A. «Arte e storia in Palazzo Reale», en *Il Palazzo Reale di Napoli* (M.A. De Cunzo, ed.). Nápoles: F. Fiorentino, 1995, pp. 39-110.

VERGARA, A. «The room of Rubens on the collection of the X Almirant of Castille», *Apollo*, CXL (1995), 396, pp. 34-39.

VISCEGLIA, M.A. «Rituali religiosi e gerarchie politiche a Napoli in età moderna», en *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani* (P. Macry y A. Massafra, eds.). Bolonia: Il Mulino, 1995, pp. 587-620.

1996

GOLDBERG, E.L. «Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621», *The Burlington Magazine*, CXXXVIII (1996), pp. 105-114.

ELIA, E. y LAPEGNA, C. «Per la storia dell'Istituto d'Arte «Filippo Palizzi» in Napoli», *Napoli Nobilissima*, XXXV (1996), IV, pp. 23-48.

FABRIS, D. [1996a]. Notas al programa en el *booklet* del disco *Caresana. Per la nascita del Verbo. Christmas Cantata*, Cappella de' Turchini - Antonio Florio. París: Opus 111, 1996.

FABRIS, D. [1996b]. «Reseña de *El robo de Proserpina*», *Revista Española de Musicología*, XIX (1996), pp. 421-425.

LERZA, G. *Santa Maria del Monserrato a Roma, dal cinquecento sintetista al primo dell'ottocento*. Roma: Dedalo, 1996.

RESTAINO, C. «Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento: dalla cappella degli Angeli al Gesù Nuovo (1600) alla cripta del duomo di Salerno (1606-1608)», *Dialoghi di Storia dell'Arte*, III (1996), pp. 32-57.

SALLMANN, J.M. *Santi barocchi: modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel Regno di Napoli dal 1540 al 1750*. Lecce: Argo, 1996.

SPEDICATO, M. *Il mercato della mitra episcopato regio e privilegio dell'alternativa nel Regno di Napoli in età spagnola (1529-1714)*. Bari: Cacucci, 1996.

1997

BURKE, M.B. y CHERRY, P. *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*. Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, 2 vols.

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo 1683-1759 (cat. exp). Nápoles: Electa Napoli, 1997.

CATELLO, E. «Argenti e sculture lignee per i viceré di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole», *Napoli Nobilissima*, XXXVI (1997), pp. 77-84.

CESTARO, A. (ed.). *Geronimo Seripando e la Chiesa del suo tempo: nel V centenario della nascita* (actas del congreso). Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1997.

FAGIOLO, M. *La Festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*. Turín: Allemandi, 1997, 2 vols.

HERNANDO SÁNCHEZ, C.J. «Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón»,

en *Spagna e Mezzogiorno d'Italia nell'età della transizione* (L.M. de Rosa y L. Enciso, eds.). Nápoles: Edizioni scientifiche italiane, 1997, pp. 357-416.

Salerno, L. (ed.). *Il convento di San Domenico Maggiore*. Nápoles, 1997.

Tamburini, E. *Due teatri per il Principe. Studi sulla commitenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*. Roma: Bulzoni, 1997.

Torras i Tilló, S. *Els Ducs de Cardona: art i poder (1575-1690). Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en l'època moderna* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

Urrea Fernández, J. (ed.) *Obras del Museo Nacional de Escultura*. Valladolid: Ministerio de Cultura, 1977.

Zuccari, A. (ed.). *La storia dei giubilei, 1600-1775*. Florencia: Giunti, 1997.

1997-1998

Marías, F. «Bartolomeo y Francesco Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y la escalera del Palacio Real», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, ix-x (1997-1998), pp. 177-195.

1998

Anselmi, A. «Il quartiere dell'Ambasciata di Spagna a Roma», en *La città Italiana e i luoghi degli stranieri xiv-xviii secolo* (D. Calabi y P. Lanaro, coords.). Bari: Laterza, 1998, pp. 206-221.

Bouza, F. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.

Daolmi, D. *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*. Turnhout: Brepols, 1998.

De Simone, R., Groeben, C., Melchionda, M. y Peters, A. (coords.). *Masaniello nella drammaturgia europea e nella iconografia del suo secolo*. Nápoles: G. Macchiaroli, 1998.

Fernández del Hoyo, M. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1998.

Hernando Sánchez, C.J. «Virrey, corte y Monarquía. Itinerarios del poder en Nápoles bajo Felipe II», en *Las Sociedades Ibéricas y el mar a finales del siglo xvi*, iii. *El área del Mediterráneo* (L.A. Ribot García y E. Belenguer, coords.). Madrid: Pabellón de España, 1998, pp. 343-390.

Laurentiis, E. de. «Miniaturas devocionales, entre el Manierismo y la Contrarreforma, en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, cclxiii (1998), pp. 88-98.

Marshall, C. «'Causa di Stravaganze': Order and anarchy in Domenico Gargiulo's Revolt of Masaniello», *The Art Bulletin*, lxxx (1998), pp. 478-495.

Portús, J. *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española 1554-1838*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.

1999

Benigno, F. *Specchi della rivoluzione. Conflitto e identità politica nell'Europa moderna*. Roma: Donzelli, 1999.

Enciso Alonso-Muñumer, I. «Filiación cortesana y muerte en Nápoles: La trayectoria política del VI conde de Lemos», en *Felipe II y el Mediterráneo*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, 4 vols. iii, pp. 515-564.

Estella Marcos, M. «El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la Iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados», *Archivo Español de Arte*, cclxxxviii (1999), pp. 469-503.

Farina, V. «Fortuna italiana e straniera dei *Novissimi* di Giovan Bernardino Azzolino», *Dialoghi di Storia dell'Arte*, viii-ix (1999), pp. 126-139.

Fiadino, F.A. «Cosimo Fanzago ingegnere maggiore del regno di Napoli e la sua attività nel Palazzo Reale (1649-1653)», *Opus, Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro*, vi (1999), pp. 351-376.

García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.

Gutiérrez Pastor, I. y Arranz Otero, J.L. «La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), xi (1999), pp. 211-249.

Salvemini, R. «Gli spagnoli a Napoli al tempo dei Napoleonidi (1806-1815). Le ragioni di una débacle economica e politica», *Mélanges de l'École Française de Rome*, cxi (1999), pp. 683-719.

Vaquero Piñeiro, M. *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los españoles de Roma entre los siglos xvi y xvii*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.

2000

Anatra, B. «Il palazzo nella storia, la storia nel palazzo», en *Il Palazzo regio di Cagliari* (B. Anatra *et al.*, eds.). Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 7-21.

Anselmi, A. «Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma», en *The diplomacy of art. Artistic creation and politicas in seicento Italy* (E. Cropper, coord.). Milán: Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 101-120.

Antonelli, A. «La Festa dei Quattro Altari a Napoli», *Bollettino d'informazione della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia*, 1997-1998 (2000), pp. 131-148.

Basanta Reyes, M.B. «La Parroquia de San Ginés de Madrid», *Cuadernos de Arte y Iconografía*, ix (2000), pp. 103-104.

Di Fede, M.S. *Il Palazzo reale di Palermo tra 16. e 17. secolo (1535-1647)*. Palermo: Medina, 2000.

Manconi, F. y Pillai, C. «Feste cagliaritane e cerimonie di palazzo», *Il Palazzo regio di Cagliari* (B. Anatra *et al.*, eds.). Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 171-183.

Mascilli Migliorini, P. «La chiesa di S. Maria Visitapoveri a Napoli e il Teatro di San Bartolomeo», *Bollettino d'informazione della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia*, 1997-1998 (2000), pp. 23-28.

Melchiorre, «Il soffitto dorato della basilica di San Nicola», *Nicolaus. Studi storici*, x, 1999 (2000), pp. 275-354.

Muñoz González, M.J. «Una nota sobre los intereses pictóricos del virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)», en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 1999*. Nápoles: Electa Napoli, 2000, pp. 59-60.

Muto, G. «Spazio urbano e identità sociale: le feste del popolo napoletano nella prima età moderna», en *Le regole dei mestieri e delle professioni. Secoli xv-xix* (M. Meriggi y A. Pastore, eds.). Milán: F. Angeli, 2000, pp. 305-325.

Portús, J. «El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo xvii», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo xvii. i. Estudios históricos* (M. Morán y B. García, eds.). Madrid: Caja de Madrid, 2000, pp. 183-198.

2001

Álvarez-Ossorio Alvariño, A. *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Anselmi, A. *Il palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*. Roma: De Luca, 2001.

Bossa, R. «Caresana, Cristoforo», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University press, v (2001), p. 126.

D'Arbitrio, N. *San Domenico Maggiore, «La nova sacristia»: le arche, gli apparati e gli abiti dei re aragonesi*. Nápoles: Savarese, 2001.

Fabris, D. «La Capilla Real en las etiquetas de la corte virreinal de Nápoles durante el siglo xvii», en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna* (B.J. García García y J.J. Carreras, eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 235-250.

Ferrari, O. (ed.). *Luca Giordano 1634-1705* (cat. exp.). Nápoles: Electa Napoli, 2001.

Fiorelli, V. *Una santa della città. Suor Orsola Benincasa e la devozione napoletana tra Cinquecento e Seicento*. Nápoles: Editoriale scientifica, 2001.

Gonzalvo i Bou, G. *Poblet, panteó reial*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2001.

Hernando Sánchez, C.J. «Teatro del honor y ceremonial de la ausencia. La corte virreinal de Nápoles en el siglo xvii», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (J. Alcalà-Zamora y Queipo de Llano y E. Belenguer Cebrià, eds.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, 2 vols., i, pp. 591-674.

Megale, T. «'Sic per te superis gens inimica ruat'. L'ingresso trionfale di Carlo V a Napoli (1535)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, cxix (2001), pp. 587-604.

Pagano, R. «Scarlatti: (1) Alessandro Scarlatti», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (S. Sadie y J. Tyrrell, eds.). Oxford: Oxford University Press, 2001, 29 vols., xxii, pp. 372-396.

Panarello, M. *La «Santa Casa» di San Domenico in Soriano Calabro: vicende costruttive di un gran complesso barocco*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2001.

Sardella, F.M. (ed.). *Il ciclo seicentesco delle storie bibliche della cappella palatina: restauri*. Pozzuoli: De Rosa, 2001.

Spagnoletti, A. «Due Don Juan in Italia», en *Il «Perfetto Capitano». Immagini e realtà. Secoli xv-xvii* (actas del congreso, M. Fantoni, coord.). Roma: Bulzoni, 2001, pp. 69-86.

Trunk, M. «La colección de escultura antigua del primer duque de Alcalá de la Casa Pilatos en Sevilla», en *El coleccionismo de escultura clásica en España* (actas del simposio). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 89-100.

Vallejo Penedo, J.J. *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA. Obispo de Pozzuoli y Arzobispo de Palermo (1584-1655)*. Madrid: Revista Agustiniana, 2001.

Verdú Berganza, L. *La «arquitectura carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid. Siglo xvii* (te-

sis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2001.

2002

Ascher, Y. «The church and the piazza. Reflections on the south side of San Domenico Maggiore in Naples», *Architectural History*, xlv (2002), pp. 92-112.

Bassegoda i Hugas, B. *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809).* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

De Rosa, A. «Le fontane napoletane del Seicento», en *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli* (F. Starace, coord.). Lecce: Edizioni del Grifo, 2002, pp. 349-352.

Hernández Méndez, F. *Arte tras muros sosegados*. Peñaranda de Bracamonte: Diputación Provincial, 2002, 2 vols.

Montoliú, P. *Madrid, villa y corte. Calles y plazas*. Madrid: Sílex, 2002.

Luca Giordano y España (cat. exp.). Madrid: Patrimonio Nacional (2002).

Prota-Giurleo, U. *I Teatri di Napoli nel secolo xvii* (E. Bellucci y G. Mancini, eds.). Nápoles: Il Quartiere, 2002, 3 vols.

Ribot García, L.A. *La Monarquía de España y la guerra de Mesina (1674-1678).* Madrid: Actas, 2002.

Sancho, J.L. «Ianus Rex: "otra cara" de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez. Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey», *Reales Sitios*, cliv (2002), xxxix, pp. 34-45.

Signorotto, G. «Milano e la monarchia cattolica. Spagnoli e lombardi al governo dello stato», en *Grandezza e splendori della Lombardia spagnola 1535-1701* (cat. exp.). Milán: Skira, 2002, pp. 37-45.

Simal López, M. *Los condes-duques de Benavente en el siglo xvii. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos, 2002.

Staffiero, P. «L'Angelo Custode dei Mollica», *Kronos*, iv (2002), pp. 127-136.

Starace, F. (coord.). [2002a]. *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del Regno di Napoli*. Lecce: Edizioni del Grifo, 2002.

Starace, F. [2002b]. «Alcune fontane alimentate dal Carmignano», en *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli* (F. Starace, coord.). Lecce: Edizioni del Grifo, 2002, pp. 297-323.

Urrea Fernández, J. (ed.) *Valladolid, Capital de la Corte (1601-1606).* (cat. exp.). Valladolid: Cámara de Comercio e Industria de Valladolid, 2002.

Zanlonghi, G. *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*. Milán: Vita e Pensiero, 2002, pp. 71-130.

2002-2003

Anselmi, A. «I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera», *Locus Amoenus*, vi (2002-2003), pp. 293-304.

2003

Carabias Torres, M. y Möller Recondo, C. *Historia de Peñaranda de Bracamonte*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 2003.

Cantone, G. «Palazzo Donn'Anna a Posillipo», en *Campania Barocca* (G. Cantone, ed.). Milán: Jaca book, 2003, pp. 137-142.

De Cavi, S. «'Senza causa, et fuor di tempo': Domenico Fontana e il Palazzo Vicereale Vecchio di Napoli», *Napoli Nobilissima*, iv (2003), 4, pp. 187-208.

Estella Marcos, M. «Sobre los Ángeles de los Mollica y otras obras», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, vii (2003), pp. 33-35.

Ferrari, O. y Scavizzi, G. *Luca Giordano: nuove ricerche e inediti*. Nápoles: Electa, 2003, 2 vols.

Finaldi, G. «Ribera, the viceroys of Naples and the king. Some observations on their relations», en *Arte y diplomacia en la monarquía hispánica en el siglo xvii* (J.L. Colomer, eds.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 379-387.

Frutos, L. de y Salort Pons, S. «La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)», en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*. Nápoles: Electa Napoli, 2003, pp. 47-110.

Gazzara, L. «Una lettura interpretativa sulla fondazione del Pio Monte della Misericordia in relazione alla sua committenza artistica», *Napoli Nobilissima*, iv (2003), pp. 51-67.

Molas Ribalta, P. «Com es rebia un "grande" a Barcelona», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, xxiii (2003), pp. 375-394.

Nappi, E. «I Gesuiti a Napoli: nuovi documenti», en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*. Nápoles: Electa Napoli, 2003, pp. 111-133.

Picone, L. *I giardini storici del palazzo reale di Napoli*. Nápoles: Electa Napoli, 2003.

Rodríguez, P. *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II. 1665-1700* (tesis doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003.

2004

Anselmi, A. «El marqués del Carpio y el barrio de la Embajada de España en Roma (1677-1683)», en *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España* (actas del congreso, B.J. García García y A. Álvarez-Ossorio Alvariño, coords.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 559-589.

Barrio Gozalo, M. «La Iglesia y el hospital de Santiago de los españoles en Roma y el patronato real en el siglo xvii», *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, xxiv (2004), pp. 53-76.

Barrio Moya, J.L. «El madrileño palacio del conde de Oñate según un inventario de 1709», *Anales del Instituto* de *Estudios Madrileños,* xliv (2004), pp. 271-297.

Checa Cremades, F. «El marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer», *Anales de Historia del Arte*, iv (2004), pp. 193-212.

Frutos, L. de [2004a]. «El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia», *Reales Sitios*, clxii (2004), xli, pp. 54-71.

Frutos, L. de [2004b]. «Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórfido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas», en *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*. Nápoles: Electa Napoli, 2004, pp. 60-84.

Denunzio, A.E. «Aggiunte e qualche ipotesi per i soggiorni napoletani di Caravaggio», en *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610* (cat. exp.). Nápoles: Electa Napoli, 2004, pp. 48-60.

En olor de santidad. Relicarios de Galicia (cat. exp.). Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004.

Fusco, M.A. (ed.). *Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo storico universitario*. Roma: Palombi, 2004.

Gozzano, N. *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Roma: Bulzoni, 2004.

Hernando Sánchez, C.J. «Españoles e italianos. Nación y lealtad en el Reino de Nápoles durante las Guerras de Italia», en *La monarquía de las naciones: patria, nación y naturaleza en la monarquía de España* (A. Álvarez-Ossorio Alvariño y B.J. García García, coords.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 423-482.

Jordán de Urríes, J. «Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, clix (2004), xli, pp. 61-73.

Iasiello, I.M. *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*. Nápoles: Liguori, 2004.

Marín Tovar, C. «Fundación de un colegio de Jesuitas en Nápoles por los condes de Lemos en el siglo xvii», *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, i (2004).

Möller Recondo, C. «¿Esplendor o declive del poder español en el siglo xvii?: el virreinato napolitano del Conde de Peñaranda», en *VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna.* 1. *La declinación de la monarquía hispánica* (F.J. Aranda Pérez, coord.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 313-332.

Pane, G. «Nuove acquisizioni su Poggioreale», *Napoli Nobilissima*, v (2004), v, pp. 189-199.

Serrano de Entrambasaguas, G. *El misterio del último retrato del Cardenal Borja*. Madrid: Sistemas de Creación y Conocimiento, 2004.

Simal López, M. «Retrato de don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde y V duque de Benavente», en *Quijote 2005. La sombra del caballero*. Madrid: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2004, pp. 220-221.

2005

Aspettando Carlo II. Mostra documentaria e iconografica dedicata al re di bronzo (cat. exp.). Avellino: Tipografia Ruggiero, 2005.

Bouza, F. «La correspondencia del hombre práctico. Los usos epistolares de la nobleza española del Siglo de Oro a través de seis años de cartas del tercer conde de Fernán Núñez (1679-1684)», *Cuadernos de Historia Moderna*, iv (2005), pp. 129-154.

Estella Marcos, M. «La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno», en *El arte foráneo en España: presencia e influencia. XII Jornadas internacionales de Historia del Arte* (M. Cabañas Bravo, coord.), XII Jornadas internacionales de Historia del Arte. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 331-345.

Giannone, E. *Plaza Mayor in Castelnuovo ovvero I giuochi dei tori nella Napoli del Seicento*. Nápoles: Paparo, 2005.

González Alarcón, M.T. y Tovar Martín, V. (coords.) *Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2005.

González Ansejo, E. *Don Juan José de Austria y las artes 1629-1679*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

Hermoso Cuesta, M. «Los frescos de Luca Giordano en la capilla del Alcázar de Madrid», en *Ri-*

cerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti 2005. Nápoles: Electa Napoli, 2005, pp. 127-137.

Linde, L.M. *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo xvii*. Madrid: Encuentro, 2005.

Lopezosa Aparicio, C. *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos xvii y xviii*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

Maione, P. «Il mondo musicale seicentesco e le sue istituzioni: la Cappella Reale di Napoli (1650-1700)», en *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*. (D. Fabris, ed.). Nápoles: Turchini, 2005, pp. 309-341.

Muñoz González, M.J. «La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido», *Reales Sitios*, clxiv (2005), pp. 50-69.

Petrucci, G. *Francesco Antonio Picano nella scultura napoletana del Settecento*. Montecassino: Pubblicazioni cassinesi, 2005.

Sabatini, G. «El Nápoles del marqués de los Vélez y la obra de don Bonaventura Tondi», en *Gli Eroi Fassardi. Los Héroes Fajardo. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia. ss. xvi al xviii* (F.J. Guillamón Álvarez, J.D. Muñoz Rodríguez, G. Sabatini y D. Centenero de Arce, eds.). Alicante: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2005, pp. 85-104.

Sáez González, M. «Un retrato desconocido y excepcional del VIII conde de Lemos», *La Voz de Galicia. Lemos*, 22 de abril (2005).

Simal López, M. «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)», *Reales Sitios*, clxiv (2005), pp. 30-49.

Stein, L.K. «Desmarest and the Spanish Context: Musical Harmony for a World at War», en *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle* (J. Duron y Y. Ferraton, eds.). Sprimont: Mardaga, 2005, pp. 75-106.

Úbeda de los Cobos, A. (ed.). *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

2006

Cerezo San Gil, G.M. *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX Condes de Santisteban*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2006.

Frutos, L. de «Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta: el marqués de Heliche y la Corte de Felipe IV», en *Jornadas de Iconografía y coleccionismo Tras el centenario de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», 2006, pp. 207-269.

Rodríguez Rebollo, M.P. «El Consejo de Estado y la Guerra de Portugal (1660-1668)», *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, xxvi (2006), pp. 115-136.

Rosand, E. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 2006.

Urueña Paredes, J.C. *Rincones con fantasma. Un paseo por el Valladolid desaparecido*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2006.

2006-2007

Venditti, M. «Una presenza vicereale a Pozzuoli: la dimora fortificata di Don Pedro de Toledo», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, cxxiv (2006-2007), pp. 251-287.

2007

Alonso Moral, R. «La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso», en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna* (cat. exp., R. Casciaro y A. Cassiano, eds.). Roma: De Luca, 2007, pp. 75-86.

Alonso Ruiz, B. «Santiago de los españoles y el modelo de iglesia salón en Roma», en *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la edad moderna* (C.J. Hernando Sánchez, ed.). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, 2 vols., i, pp. 173-187.

Barrio Gozalo, M. «El barrio de la embajada en España en la segunda mitad del siglo xvii», *Hispania: Revista Española de Historia*, lxvii (2007), 227, pp. 993-1024.

Bassegoda i Hugas, B. «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», en *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya* (B. Bassegoda i Hugas, ed.). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pp. 119-152.

Bellucci, E. y Valerio, V. *Piante e vedute di Napoli dal 1600 al 1699*. Nápoles: Electa Napoli, 2007.

Benzoni, G. «Margherita d'Austria», en *Dizionario biografico degli italiani*, lxx (2007), *ad vocem*.

Boiteux, M. «L'hommage de la chinea. Madrid-Naples-Rome», en *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la edad moderna* (C.J. Hernan-

do Sánchez, ed.). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2 vols., 2007, II, pp. 831-846.

Cantatore, F. *San Pietro in montorio. La chiesa dei Re cattolici a Roma*. Roma: Quasar, 2007.

Carrió-Invernizzi, D. [2007a]. «Los embajadores de España en Roma y la fabricación del mito de San Francesco di Paula», en *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la edad moderna* (C.J. Hernando Sánchez, ed.). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, 2 vols., II, pp. 717-728.

Carrió-Invernizzi, D. [2007b]. «Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672)», *Pedralbes*, XXVII (2007), pp. 151-172.

Colomer, J.L. *Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV*, en *I Barberini e la cultura europea del Seicento* (L. Mochi Onori, S. Schütze y F. Solinas, eds.). Roma: De Luca, 2007, pp. 95-110.

Enciso Alonso-Muñumer, I. *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el conde de Lemos*. Madrid: Actas, 2007.

Fabris, D. *Music in seventeenth-century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.

Finaldi, G. «Works by Alessandro Turchi for Spain and an Unexpected Velázquez Connection», *The Burlington Magazine*, CXLIX (2007), 1256, pp. 749-758.

Fumagalli, E. «Decorazione barocca tra Roma e Napoli: scambi di artisti e di modelli», *Paragone. Arte*, LXXI (2007), 58, pp. 61-79.

Hernández Franco, J. y Rodríguez Pérez, A. «La casa aristocrática de los Vélez y la solicitud de la grandeza de España de primera clase», en *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez* (F. Andújar Castillo, J.P. Díaz López, eds.). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 307-319.

Leone de Castris, P. «Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli», en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna* (cat. exp., R. Casciaro y A. Cassiano, eds.). Roma: De Luca, 2007, pp. 19-47.

Mauro, I. «*Il divotissimo signor conte di Pegnaranda, viceré con larghissime sovvenzioni*: los fines políticos del mecenazgo religioso del conde de Peñaranda, virrey de Nápoles (1659-1664)», *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, V (2007), 15.

Nicolau Castro, J. [2007a]. «El exconvento de madres capuchinas, un museo de arte italiano en el corazón de Toledo», *Toletum, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo*, LIV (2007), pp. 43-89.

Nicolau Castro, J. [2007b]. «Una posible obra desconocida de El Greco», *Archivo Español de Arte*, CCCXIX (2007), pp. 332-334.

Ruiz Rodríguez, I. *Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica. Entre la política, el poder y la intriga*. Madrid: Dykinson, 2007.

Verde, P.C. *Domenico Fontana a Napoli 1592-1607*. Nápoles: Electa Napoli, 2007.

2007-2008

García Sánchez, J. «La intervención del arquitecto Antonio Celles en las reformas del Palacio de España en Roma (1814-1815)», *Locus Amoenus*, IX (2007-2008), pp. 307-317.

Mauro, I. «Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)», *Locus Amoenus*, IX (2007-2008), pp. 155-169.

2008

Aguiló Alonso, M.P. «Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII», en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX* (M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García, coords.). Madrid: Departamento de Historia del Arte, 2008, pp. 49-62.

Álvarez-Ossorio Alvariño, A. «La Corte de los gobernadores del Estado de Milán», en Studi in memoria di Cesare Mozzarelli Milano: Vita e Pensiero, 2008, 2 vols, I, pp. 421-462.

Barrio Gozalo, M. «La iglesia nacional de la Corona de Aragón en Roma y el poder real en los siglos modernos», *Manuscrits*, XXVI (2008), pp. 135-163.

Casanova, D. *Fluent ad eum omnes gentes. Il Monte delle Sette opere della Misericordia nella Napoli del Seicento*. Bolonia: CLUEB, 2008.

Casillas García, J.A. *El monasterio de San Blas, de la villa de Lerma. Una historia inmóvil*. Salamanca: San Esteban, 2008.

Carrió-Invernizzi, D. [2008a]. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, 2008.

Carrió-Invernizzi, D. [2008b]. «El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y del cardenal Pascual de Aragón de Pietro del Po (1662)», en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Europa moderna* (J.-L. Palos y D. Carrió-Invernizzi, eds.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 87-102.

Carrió-Invernizzi, D. [2008c]. «Los catalanes en

Roma y la iglesia de Santa María de Montserrat (1640-1670)», *Pedralbes*, XXVIII (2008), pp. 571-584.

D'Alessandro, D.A. «Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana», en *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo* (L. Curinga, ed.). Lucca: LIM, 2008, pp. 21-156.

Di Liddo, I. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma: De Luca, 2008.

Estella Marcos, M. «La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo», en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX. XIII Jornadas internacionales de Historia del Arte* (M. Cabañas Bravo, coord.). Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 219-232.

Gargano, M. «La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma, architettura e storiografia», *Roma nel Rinascimento*, s.n. (2008), pp. 51-57.

Hermoso Cuesta, M. *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2008.

Mantini, S. *L'Aquila spagnola: percorsi di identità, conflitti, convivenze (secc. 16.-17.)*. Roma: Aracne, 2008.

Marino, J.A. «The Zodiac in the streets: inscribing "Buon Governo" in baroque Naples», en *Embodiments of Power: Building Baroque Cities in Austria and Europe* (G.B. Cohen y F.A.J. Szabo, eds.). Nueva York: Berghahn Books, 2008, pp. 203-229.

Mauro, I. «Da Palazzo Reale alle porte della città: immagini dell'Immacolata a Napoli a metà Seicento», en *L'Immacolata nei rapporti tra Italia e Spagna. Iconografia e culto* (A. Anselmi, coord.). Roma: De Luca, 2008, pp. 217-236.

Muñoz González, M.J. *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008.

Simal López, M. «El palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte*, LXXXI (2008), 321, pp. 31-48.

Úbeda de los Cobos, A. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

2009

Aznar Martínez, D. y Sánchez Marcos, F. «Don Juan (José) de Austria, bastardo regio y Gran Prior», en *Nobleza hispana, nobleza cristiana. La Orden de San Juan* (M. Rivero Rodríguez, coord.). Madrid: Polifemo, 2009, pp. 1555-1581.

Banner, L.A. *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*. Londres: Ashgate, 2009.

Bolaños Atienza, M. (ed.). *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección: selección de obras*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.

CarriÓ-Invernizzi, D. [2009a]. «La Calabria del Seicento agli occhi dei viceré», en *La Calabria del viceregno spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica* (A. Anselmi, coord.). Roma: Gangemi, 2009, pp. 187-199.

Carrió-Invernizzi, D. [2009b]. «Los usos políticos del mecenazgo virreinal en los conventos de Nápoles de la segunda mitad del siglo XVII», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 379-400.

Colomer, J.L. (dir.). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

García Cueto, D. «Presente de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 293-321.

De Cavi, S. *Architecture and Royal Presence. Domenico Fontana and Giulio Cesare* Fontana *in Spanish Naples (1592-1627)*. Cambridge: Cambridge scholars, 2009.

Domínguez, J.M. (2009). «"Comedias armónicas a la usanza de Italia": Alessandro Scarlatti's music and the Spanish nobility c. 1700», *Early Music*, XXXVII (2009), pp. 201-215.

Frutos, L. de. [2009a]. *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2009.

Frutos, L. de. [2009b]. «Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla», en *Jacopo Tintoretto* (actas del congreso, M. Falomir, ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 209-219.

Frutos, L. de. [2009c]. «Virtuosos of the Neapolitan opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor», *Early Music*, XXXVII (2009), pp. 187-200.

Lange, J. «El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Jusepe de Ribera», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (J.L. Colomer, dir.). Ma-

drid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 253-266.

Lleó Cañal, V. «El virrey IX conde de Santisteban (1688-1696)», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo xvii* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 445-460.

Mauro, I. «Crónica festiva de la Nápoles virreinal. *La Notitia* de Andrea Rubino (1648-1669)», *Cuadernos de Historia Moderna*, xxxiv (2009), pp. 67-93.

Mauro, I. y Tuck-Scala, A. «Les Històries de Tobies d'Andrea Vaccaro: de Nàpols al Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, x (2009), pp. 87-109.

Muñoz González, M.J. «El IX conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo xvii* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 461-480.

Nappi, E. «I viceré spagnoli e l'arte a Napoli», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo xvii* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 95-127.

Ponga Mayo, J.C. *León perdido. Construcciones singulares desaparecidas en la ciudad de León de 1800 a 2000*. León: Nueva Comunicación, 2009.

Quirante Rives, J.V. *Napoli spagnola. In dieci passeggiate tra strade palazzi monumenti e chiese*. Nápoles-Madrid: Grimaldi & C, 2009.

Sáez González, M. «La colección de pintura italiana del virrey Lemos, don Pedro Fernández de Castro, en la comarca de Monforte», en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2008*. Nápoles: Electa Napoli, 2009, pp. 111-119.

Stein, L.K. «Opera and the Spanish Family. Private and public opera in Naples in the 1680s», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo xvii* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 423-443.

Vannugli, A. *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgianni, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*. Roma: Scienze e lettere, 2009.

Ventura, P. *L'arciconfraternita dello Spirito Santo dei Napoletani a Roma tra xvi e xviii secolo*. Roma: Aracne, 2009.

Zimmermann, K. «Il viceré VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631-1637)», en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo xvii* (J.L. Colomer, dir.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 277-292.

2010

Anselmi, A. «Arte e potere: la politica culturale di Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, ed il Theatrum Omnium Scientiarum», en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica. Siglos xv-xviii* (J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, coords.). Madrid: Polifemo, 2010, 3 vols, iii, pp. 1949-1980.

Cantatore, F. «San Pietro in Montorio. Vicende architettoniche tra Quattrocento e Cinquecento», en *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale* (S. Arroyo Esteban, B. Marocchini y C. Seccaroni, eds.). Roma: Nardini, 2010, pp. 19-28.

Frutos, L. de «El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña», en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica. Siglos xv-xviii* (J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, coords.). Madrid: Polifemo, 2010, 3 vols, iii, pp. 1891-1948.

Denunzio, A. E. [2010a]. «Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli», en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica. Siglos xv-xviii* (J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, coords.). Madrid: Polifemo, 2010, 3 vols., ii, pp. 1981-2003.

Denunzio, A.E. [2010b]. «Giambologna, Alessandro Allori, Federico Barocci. Brevi note d'archivio per doni diplomatici alla corte vicereale di Napoli tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento», *Studi di Storia dell'Arte*, xxi (2010), pp. 83-89.

Fernández-Santos, J. [2010a]. «El *Nobilissimo Teatro di Napoli*: el virrey conde de Santisteban y la revalorización del patrimonio arquitectónico napolitano tras el terremoto de 1688», en *Actas del VI Congreso Internacional AR&PA 2008: Restaurar la Memoria. La gestión del patrimonio. Hacia un planteamiento sostenible* (F.J. Rivera, ed.). Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010, 2 vols., ii, pp. 75-84.

Fernández-Santos, J. [2010b]. «The "buen gusto romano" of the Viceroys. ii. Christoph Schor and Francesco Solimena, Standard-Bearers of Arcadian Taste in the Service of the Duke of Medinaceli», en *Le Dessin Napolitain* (F. Solinas y S. Schütze, eds.). Roma: De Luca, 2010, pp. 221-238.

Guariglia, R. y Mollica, E. (eds.). *Montevergine barocca. Manifestazioni artistiche nella Congrega-*

zione Verginiana tra Seicento e Settecento (cat. exp.). Montevergine: Edizioni PP. Benedettini, 2010.

Guarino, G. *Representing the King's splendour: communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

Loffredo, F. «Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enríquez nella Certosa di Siviglia», *Nuovi Studi*, 15, 2010, pp. 83-104.

Marino, J.A. *Becoming Neapolitan: Citizen Culture in Baroque Naples*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

Mauro, I. «Un omaggio della città al Viceré: la festa di San Giovanni a Napoli dopo la Rivoluzione di Massaniello (1648-1669)», en *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna* (A. Castillo Gómez y J.S. Amelang, eds.). Gijón: Trea, 2010, pp. 117-136.

Monterroso, A. y García Sánchez, J. *El palacio de España en Roma. Coleccionismo y antigüedad clásica*. Roma: Embajada de España cerca de la Santa Sede-Escuela Española de Historia y Archeología en Roma, 2010.

Palos Peñarroya, J.L. *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*. Valencia: Universitat de València, 2010.

Pérez de Tudela, A. «Las relaciones artísticas de la familia Della Rovere con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia», en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica. Siglos xv-xviii* (J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, coords.). Madrid: Polifemo, 2010, 3 vols., iii, pp. 1543-1724.

Rivas Albaladejo, Á. «La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV», en *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica. Siglos xv-xviii* (J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, coords.). Madrid: Polifemo, 2010, 3 vols, i, pp. 703-749.

Sánchez Barriga, A. «La bóveda de la Sacristía de la catedral de Toledo y la iglesia de San Antonio de los Alemanes», en *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural* (actas del congreso, A. Úbeda de los Cobos, ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 93-99.

2011

Alonso Moral, R. «Tras las huellas del escultor Aniello Perrone: una contribución española», *Kronos*, xiv (2011), pp. 235-240.

Berrino, A. *Storia del turismo in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2011.

Bodart, D.H. *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. Paris: CTHS, 2011.

D'Agostino, P. *Cosimo Fanzago scultore*. Nápoles: Paparo, 2011.

Frutos, L. de *Cartas del navegar pintoresco. Correspondencia de pinturas en Venecia*. Madrid: Antonio Machado, 2011.

Hugon, A. *Naples Insurgée 1647-1648. De l'événement à la mémoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.

Loffredo, F. «Pedro de Toledo, lo stemma di Castelcapuano e Francesco da Sangallo a Napoli. La produzione di emblemi monumentali e un confronto col portale di *Castel Sant'Elmo di Tommaso Boscoli», en Castel Capuano da Reggia a Tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia* (F. Mangone, dir.). Nápoles: Massa, 2011, pp. 42-69.

Magaudda, A. y Costantini, D. *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*. Roma: ISMEZ, 2011.

Manfrè, V. y Mauro, I. «Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola», en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011*. Nápoles: Art'm, 2011, pp. 107-135.

Mangone, F. (dir.) *Castel Capuano da Reggia a Tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia*. Nápoles: Massa, 2011.

Mascilli Migliorini, P. «Il palazzo Reale di Napoli e la città vicereale», en «*Cosa è architetto». Domenico Fontana tra Melide, Roma e Napoli 1543-1607* (actas del congreso, M. Fratarcangeli, ed.). Cinisello Balsamo, 2011, pp. 185-195.

Migliaccio, A. «La quadreria del duomo di Pozzuoli: un'ipotesi interpretativa», en *Scritti in onore di Marina Causa Picone* (C. Vargas, A. Migliaccio y A. Causa, eds.). Nápoles: Arte tipografica, 2011, pp. 95-125.

Minguito Palomares, A. *Nápoles y el virrey conde de Oñate. La estrategia del poder y el resurgir del reino (1648-1653)*. Madrid: Sílex, 2011.

Nestola, P. «Una provincia del Reino de Nápoles con fuerte concentración regalista: Tierra de Otranto y el entramado de la geografía de *regio patronato* entre los siglos xvi y xvii», *Cuadernos de Historia Moderna*, xxxvi (2011), pp. 17-40.

Nicolás Martínez, M. «La colección de escultura y orfebrería de don Fernando Joaquín Fajardo, Marqués de los Vélez y Virrey de Nápoles (1675-1683)», *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, I (2011), pp. 122-145.

Portús, J. «Los Ribera de Osuna en la exposición "El joven Ribera"», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, XIII (2011), pp. 64-65.

Rivero Rodríguez, M. *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 2011.

Simal López, M. «Nuevas noticias sobre las pinturas para el palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)», *Archivo Español de Arte*, CCCXXXV (2011), LXXXIV, pp. 245-260.

2012

Ajello, L. «La «Montagna di Corallo», ovvero il "Presepe" del Monastero de las Descalzas Reales di Madrid», en *Estudios de platería: San Eloy 2012* (J. Rivas Carmona, ed.). Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 39-44.

Anselmi, A. *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e Settecento*. Roma: Gangemi, 2012.

Antonelli, A. (ed.). [2012a]. *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012.

Antonelli, A. [2012b]. «Maestros y libros de ceremonias del Palazzo reale di Napoli», en *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717* (A. Antonelli, ed.). Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012, pp. 17-35.

Bouza, F. «Osuna a Napoli; feste, dipinti, sortilegi e buffoni», en *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli 1610-1620* (E. Sánchez García, ed.). Nápoles: Tullio Pironti, 2012, pp. 209-230.

Cremonini, C. *Alla corte del governatore. Feste, riti e cerimonie a Milano tra XVI e XVIII secolo*. Milán y Roma: Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2012.

Della Libera, L. y Domínguez, J.M. «Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il *Giornale* e il *Diario di Roma* del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano», en *La Musique à Rome au XVIIe siècle. Études et perspectives de recherche* (C. Giron-Panel y A. Goulet, eds.). Roma: École Française de Rome, 2012, pp. 121-185.

Denunzio, A.E. «Anna Carafa», en *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al viceregno austriaco 1442-1734* (M. Mafrici, ed.). Nápoles: Fridericiana editrice universitaria, 2012, pp. 189-211.

Foglia, O. y Maietta, I. (eds.). *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli: storia e restauro*. Nápoles: Arte'm, 2012.

García Cueto, D. «El mecenazgo de los embajadores de Felipe IV en los conventos de Roma. Política, prestigio y devoción en la Ciudad Eterna durante el siglo XVII», en *La Corte en Europa. Política y religión. Siglos XVI-XVIII* (J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez y G. Versteegen, coords.). Madrid: Polifemo, 2012, 3 vols., III, pp. 1161-1198.

García Cueto, D. «Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el siglo XVII», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, XVIII (2012), pp. 73-94.

Henry, T. y Joannides, P. (dirs.) *El último Rafael* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 160-177, ficha n. 29.

Hermant, H. *Guerres de plumes. Publicité et cultures politiques dans l'Espagne du XVIIe siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.

Hernando Sánchez, C.J. «Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna», en *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717* (A. Antonelli, ed.). Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012, pp. 37-80.

Leone de Castris, P. «Verità istorica, realismo, fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso: fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiario a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento», en *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo* (actas del congreso, G.B. Fidanza, L. Speranza y M. Valenzuela, eds.). Roma: De Luca, 2012, pp. 161-170.

Mauro, I. «La diffusione del culto di san Francesco Borgia a Napoli tra feste pubbliche e orgoglio nobiliare», *Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, IV (2012), pp. 549-560.

Mazín, O. «Ascenso político y "travestismo" en la corte del rey de España: un episodio de la trayectoria de don García de Haro, segundo conde de Castrillo», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, XXXII (2012), pp. 79-126.

Rascaglia, M. «Lo sguardo dal carcere: Campanella e la Napoli di Osuna», en *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli 1610-1620* (E. Sánchez García, ed.). Nápoles: Tullio Pironti, 2012, pp. 373-494.

Restaino, C. y Zampino, G. (eds.) *Tesori del Regno. L'ornamentazione delle Cripte delle Cattedrali di Salerno e Amalfi nel XVII secolo*. Nápoles: Paparo, 2012.

Sáez González, M. *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo xvii en madera*. Lugo: Diputación de Lugo, 2012.

Sánchez García, E. (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli 1610-1620.* Nápoles: Tullio Pironti, 2012.

Serpico, F. y Abetti, L. *Il Fondo «Virtù e miracoli dei Servi di Dio» dell'Archivio della Provincia Napoletana del SS. Cuore di Gesù dei Frati Minori. Modelli di Santità Alcantarina tra xvii-xix secolo*. Nápoles: Giannini, 2012.

Simal López, M. y Fernández del Hoyo, M. «Donna Mencía de Requesens: dama catalana, contessa castigliana e viceregina napoletana», en *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al viceregno austriaco 1442-1734* (M. Mafrici, ed.). Nápoles: Fridericiana editrice universitaria, 2012, pp. 145-178.

Tuck-Scala, A. *Andrea Vaccaro. His Documented Life and Paintings*. Nápoles: Paparo, 2012.

Villari, R. *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*. Milán: Mondadori, 2012.

2013

Antonelli, A. «I libri cerimoniali del Palazzo Reale di Napoli negli anni dei viceré spagnoli», en *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos xvi y xvii).* (G. Galasso, J.V. Quirante, J.L. Colomer, eds.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 167-194.

Carrió-Invernizzi, D. «El panteón aragonés de San Domenico Maggiore en Nápoles bajo los Austrias», en *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna* (C. Fontcuberta i Famadas y S. Canalda i Llobet, eds.). Barcelona y Bellaterra: Universitat de Barcelona – Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 185-198.

Coiro, L. «Aniello Perrone, Raimondo De Dominci e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucia al Monte (1691)», *Napoli Nobilissima*, vi (2013), iv, pp. 205-218.

Denunzio, A.E. «Accoglienze illustri e doni diplomatici alla corte vicereale di Napoli (1586-1616)», en *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles. Siglos xvi y xvii* (G. Galasso, J.V. Quirante y J.L. Colomer, eds.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 195-234.

Domínguez, J.M. *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710.* Kassel: Reichenberger-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

Fabris, D. «Musicología y praxis ejecutiva: una colaboración posible», *Scherzo*, ccxci (2013), pp. 78-80.

Favarò E. *Carriere in movimiento. Francisco Ruiz de Castro e la Monarchia di Filippo III*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2013.

Fernández del Hoyo, M. *De Portugal a Castilla: creación y recreación de la memoria linajística en la Casa Condal de Benavente* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2013.

Fraga, J. *Three revolts in images : Catalonia, Portugal and Naples. 1640-1647* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

Leone de Castris, P. «Angeli custodi tra Napoli, la Spagna e le province», en *La cultura ispanica nella Calabria del Cinque-Seicento: letteratura, storia, arte* (actas del congreso, D. Gagliardi, ed.). Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013, pp. 257-270.

Mauro, I. [2013a]. «Cerimonie vicereali nei palazzi della nobiltà napoletana», en *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal xvi al xx secolo* (A.E. Denunzio *et al.*, eds.). Nápoles: Intesa Sanpaolo-Arte'm, 2013, pp. 257-274.

Mauro, I. [2013b]. «Il governo dei viceré di Napoli e la presenza di vescovi spagnoli nelle diocesi di regio patronato del Regno», en *En tierra de confluencias. Italia y la Monarquía de España. Siglos xvi-xvii* (C. Bravo Lozano, ed.). Valencia: Albatros, 2013, pp. 51-60.

Ramírez Ruiz, V. «La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate», *Goya*, cccxliv (2013), pp. 208-219.

Simal López, M. «Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España», en *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal xvi al xx secolo* (A.E. Denunzio *et al.*, eds.). Nápoles: Intesa Sanpaolo-Arte'm, 2013, pp. 345-365.

Veneziano, G.A.R. «Napoli è tutto il mondo: la cappella musicale del Pio Monte della Misericordia di Napoli (1616-1749)», en *Parthenope. Les capitales méditerranéennes de la culture* (actas del congreso, C. Faverzani, coord.). Berna: Lang, 2013, pp. 29-40.

Viceconte, M. *El duque de Medina de las Torres (1600-1668) entre Nápoles y Madrid: mecenazgo artístico y decadencia de la monarquía* (tesis doctoral). Nápoles-Barcelona: Università degli Studi di Napoli Federico II – Universitat de Barcelona, 2013.

2013-2014

Viceconte, M. «"No hay más que ver en el mundo": i panni ricamati del duca di Medina de las

Torres da Napoli a Madrid», *Locus Amoenus*, XII (2013-2014), pp. 115-129.

2014

BERNARD, J.F. (dir.). «*Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande»: du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Roma: École Française de Rome, 2014.

CARRIÓ-INVERNIZZI, D. «Santiago de los españoles en plaza Navona (siglos XVI-XVII)», en «*Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande»: du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine* (J.F. Bernard, dir.). Roma: École Française de Rome, 2014, pp. 635-655.

FRUTOS, L. de «Un pintor napolitano, un rey a punto de morir y un cardenal. Luca Giordano y las pinturas al fresco de la sacristía de la catedral de Toledo», *Tiempos Modernos*, VIII (2014), p. 28.

FABRIS, D. «Spettacoli e opera in musica alla corte di Napoli fino all'arrivo di Alessandro Scarlatti (1649-1683)», en *La scena del re. Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli* (P. Di Maggio y P. Maione, coords.). Nápoles: CLEAN, 2014, pp. 108-115.

MAURO, I. «Espacios y ceremonias de representación de las corporaciones nacionales en la Nápoles española», en *Las corporaciones de nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad* (B.J. García García y O. Recio Morales, coords.). Madrid: Doce Calles, 2014, pp. 451-478.

NICOLAU CASTRO, J. *El cardenal Aragón y el convento de las Capuchinas de Toledo*. Toledo: Editorial Cuarto Centenario, 2014.

PORZIO, G. *La scuola di Ribera. Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*. Nápoles: Arte'M, 2014.

QUIRANTE RIVES, J.V. *Viaje napolitano por España*. Madrid: Confluencias, 2014.

RIVAS ALBALADEJO, Á. [2014a]. «La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de su actuación política», en *À la place du roi. Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole. XVIe – XVIIe siècles* (D. Aznar, G. Hanotin y N.F. May, coords.). Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pp. 87-110.

RIVAS ALBALADEJO, Á. [2014b]. «Viaje, Casa, Secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631)», en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica* (A. Anselmi, dir.). Roma: Gangemi, 2014, pp. 310-339.

2015

ALONSO MORAL, R. «Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes», en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento* (actas del congreso, P. Leone de Castris, dir.). Nápoles: Arstudiopaparo, 2015, pp. 95-104.

ANTONELLI, A. (ed.). Cerimoniale *del viceregno spagnolo 1503-1622*. Nápoles: Arte'm, 2015.

BIGUCCI, M. «Francesco Rosa romano: il bozzeto della pala dell'altare maggiore della Chiesa di Santa Maria di Monserrato a Roma», en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica* (A. Anselmi, ed.). Roma: Gangemi, 2015, pp. 606-636.

CANALDA I LLOBET, S. [2015a]. «L'iconografia della Santa Immagine in Santa Maria in Monserrato a Roma: un incontro tra l'identità catalana e castigliana tra il XVI e il XVII secolo», en *Identità e rappresentazione. Le Chiese nazionali a Roma, 1450-1650* (A. Koller y S. Kubersky-Piredda, coords.). Roma: Campisano, 2015, pp. 65-92.

CANALDA I LLOBET, S. [2015b]. «Estrategias visuales de promoción del cardenal Portocarrero por tierras de Italia (1669-1679)», *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, II (2015), pp. 73-98.

COIRO, L. [2015a]. «Ancora sulla 'solennissima festa celebrata in Napoli' per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)», *Napoli Nobilissima*, VIII (2015), I, pp. 70-79.

COIRO, L. [2015b]. «Michele Perrone e la scultura napoletana in legno di secondo Seicento: la bottega, gli allievi», en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento* (actas del congreso, P. Leone de Castris, dir.). Nápoles: Arstudiopaparo, 2015, pp. 85-94.

ESTELLA, M. «El relicario de las Agustinas de Salamanca en Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento», en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento* (actas del congreso, P. Leone de Castris, dir.). Nápoles: Artstudiopaparo, 2015, pp. 51-64.

KOLLER, A. y KUBERSKY-PIREDDA, S. (coords.) *Identità e rappresentazione. Le Chiese nazionali a Roma, 1450-1650*. Roma: Campisano, 2015.

RIVAS ALBALADEJO, Á. *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica 1621-1653* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.L. *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2015.

Veneziano, G.A.R. «Strategie di accoglienza nei circuiti professionali: i musicisti "forestieri" nelle istituzioni napoletane», en *Les Musiciens d'Europe à Venise, Rome et Naples (1650-1750) / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750) / Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750) / European musicians in Venice, Rome and Naples 1650-1750* (A.M. Goulet y G. zur Nieden, eds.), *Analecta Musicologica*, cii (2015), pp. 465-484.

2016

Ajello, L. «Le rotte del corallo. Carichi preziosi al Monastero de las Descalzas Reales di Madrid», en *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'età degli Asburgo* (M.C. Di Natale, ed.). Milán: Skira, 2016, pp. 125-137.

Canalda I Llobet, S. «Entre Roma y Malta: El mecenazgo artístico del obispo Tommaso Gargallo (+1614)», en *El Greco en su IV Centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural* (E. Almarcha, P. Martínez Burgos y E. Sainz, coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 259-280.

Porzio, G. «Massimo Stanzione. Los siete arcángeles», en *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones Reales* (cat. exp.). Madrid: Patrimonio Nacional, 2016, pp. 278-279.

Rivas Albaladejo, Á. «Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de Embaxatriz en Roma a virreina de Nápoles en *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna* (D. Carrió-Invernizzi, dir.). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 288-319.

2017

Bisogno, S. *Nicolò Tagliacozzi Canale. Architettura, decorazioni, scenografia dell'ultimo rococò napoletano*. Nápoles: Fridericiana editrice universitaria, 2017.

Naldi, R. «La Fontana del Gigante e le "picciole fontanine" tra il Largo di Palazzo e l'Arsenale», en *Palazzo Salerno. Dai complessi religiosi ai comandi militari* (L. Di Mauro, A. Irollo, eds.). Sassari: Carlo Delfino Editore, 2017, pp. 113-116.

En prensa

Coiro, L. «'Scolture sagre in legno' e 'virtuosi artefici' nella Napoli barocca: il caso di Aniello Perrone», en *Scultura in legno policromo d'età Barocca: La produzione di carattere religioso a Genova en el circuito dei centri italiani* (actas del congreso, D. Sanguineti y L. Magnani, coords.). Génova, en prensa.

Minguito, A. y Visdómine, J.C. «*¿Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, o Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real? Reidentificación de un retrato ecuestre de Massimo Stanzione*», *Anales de Historia del Arte*, 27, en prensa.

Minguito, A. «Beltrán Vélez de Guevara, marqués de Campo Real (1607-1652) y los virreinatos de Nápoles y Cerdeña a mediados del siglo xvii» en *La monarquía de Felipe IV* (J. Martínez Millán, dir.). Madrid, 4 vols., en prensa.

Índice onomástico

Acquaviva, Francesco, 50
Alba, duque de
→ Álvarez de Toledo, Antonio
→ Álvarez de Toledo, Fernando
→ Álvarez de Toledo y Enríquez, Antonio
Alburquerque, III duque de
→ Cueva y Toledo, Beltrán de la
Alburquerque, VII duque de
→ Fernández de la Cueva, Francisco
Alcalá, duque de
→ Enríquez-Afán de Rivera, Pedro (Perafán)
→ Enríquez de Ribera, Fernando
Aldobrandini, Olimpia Pamphili, 48
Alejandro VI → Borja, Rodrigo de
Alejandro VII → Chigi, Fabio
Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, 11, 86-87, 92, 125, 130, 139, 146, 150, 166, 188-190
Algardi, Alessandro, 186, 211
Allori, Alessandro, 28
Altamira, conde de, 220
Altieri, Emilio Bonaventura (papa Clemente X), 54, 254
Álvarez de Toledo, Antonio (V duque de Alba), 63, 65, 67-68, 82-83, 97, 121, 123, 130, 148, 150, 152, 234-238
Álvarez de Toledo, Fernando (III duque de Alba), 32, 152
Álvarez de Toledo y Enríquez, Antonio (VII duque de Alba), 212
Álvarez de Toledo y Velasco, María, 212
Amalfi, Tommaso Aniello de
→ Masaniello (Tommaso Aniello de Amalfi)
Aragón, Ana Francisca de (duquesa de Arcos), 120
Aragón, Enrique de, 23, 250
Aragón, Pascual de, 12, 19, 23, 39-40, 43, 48, 98, 114, 116, 120, 128, 166, 185-189, 250-252
Aragón, Pedro Antonio de, 12, 19, 23-24, 28, 39-40, 43, 48, 53-54, 62-63, 70, 85, 88, 91, 114-117, 120, 122, 131, 135, 153, 155-156, 166, 186, 189, 195-196, 209, 211, 218-219, 252-256
Aragón Fernández de Córdoba, Francisca Josefa, 128, 260
Aragón Folc de Cardona, Catalina, 262
Arcos, duque de → Ponce de León, Rodrigo
Arcos, duquesa de → Aragón, Ana Francisca de
Aro, Juan García de, 178
Astorga, marqués de
→ Dávila y Osorio, Antonio Pedro Sancho
Austria, Juan José de, 35, 62-63, 65, 87, 116, 133, 201, 205, 208-209, 243-246
Austria, Margarita de (duquesa de Parma), 76-77
Austria, Margarita de (reina de España), 206, 208, 226, 239
Austria, Margarita Teresa de, 95
Austria, María Teresa de (reina de Francia), 105
Austria, Mariana de (reina de España), 52, 54, 88, 114, 117, 120, 150, 168, 187, 189, 203-204, 207, 216, 251-252, 254-257, 260
Azzolino, Giovan Bernardino, 171, 230

Ballester, Isidro, 189
Baratta, Alessandro, 80, 82-83, 96, 98, 115, 118, 126
Barberini, Francesco, 48
Barberini, Maffeo (papa Urbano VIII), 25, 39, 45, 127, 233, 237
Barrionuevo, García de, 83, 126
Bassetti, Apollonio, 199
Beltrano, Agostino, 62, 64, 183
Benavente, conde duque de
→ Pimentel Herrera, Juan Alonso
Benavente, condesa de
→ Zúñiga y Requesens, Mencía de
Benavides, Diego de, 260
Benavides, Francisco de (conde de Santisteban), 30, 34, 36, 96, 128, 159-160, 166, 177, 188, 190-191, 195, 203-204, 207-208, 260-261
Bernini, Gianlorenzo, 42, 45, 48-49, 253, 258
Bernini, Pietro, 121-122
Blaeu, Joan, 58-59, 152
Boffelli, Placido, 74

Borbón, Carlos de, 105, 135, 156, 162
Borbón, Isabel de (reina de España), 94
Borbón, María Luisa de, 145, 167
Borghese, Camillo (papa Pablo V), 172, 229, 232, 234
Borja, Isabel de (marquesa de Denia), 128
Borja, Rodrigo de (papa Alejandro VI), 44, 232
Borromeo Arese, Carlo, 32
Both, Jan, 201
Bouchard, Jean-Jacques, 50-51, 93
Bracamonte y Guzmán, Gaspar de (conde de Peñaranda), 20, 27, 59-60, 71, 75-76, 88, 112, 114, 117-118, 128, 133, 152, 166, 183, 186, 195, 210, 212, 249-250, 252
Bramante, Donato, 41, 44
Brancaccio, Francesco Maria, 47
Burnet, Gilbert, 141

Cafaro, Donato Antonio, 122
Caffà, Melchiorre, 49
Camarassa, marqués de → Cobos, Manuel de los
Campanella, Tommaso, 81, 88, 226
Capaccio, Giulio Cesare, 12, 81, 93, 97, 126, 140, 143, 147, 226, 236
Capecelatro, Francesco, 127, 144, 150
Capoccio, Paolo, 201-202
Cappellino, Rocco, 31
Caracciolo, Battistello, 68, 149-150, 186
Caracciolo, Ferrante, 85
Caracciolo, Francesco Marino, 69-70
Caracciolo, Tommaso, 73
Carafa, Anna (princesa de Stigliano), 22, 76, 98, 212, 241
Carafa, Decio, 47
Carafa, Diomede (duque de Maddaloni), 88
Carafa, Domenico Marzio, 159
Carafa, Fabio, 65
Carafa, Nicola, 99, 212-213, 241
Caravaggio, Michelangelo Merisi, 50, 128-129, 172, 182, 229-230
Cárdenas y Portugal, Bernardino de (duque de Maqueda), 34
Caresana, Cristoforo, 82, 84-85
Carlos II, 49, 52, 54, 60, 69-70, 72, 74-75, 77, 86, 89, 91, 105, 120-122, 124, 127, 135-136, 140, 145, 158, 168-170, 188, 197-198, 201, 204, 208, 212, 216, 249, 251-253, 255, 257, 263
Carlos III, 65, 141, 150, 152, 156, 168, 198
Carpio, marqués del → Haro y Guzman, Gaspar de
Carpio, marquesa de
→ Enríquez de Cabrera, Teresa
→ Haro, Beatriz de
Carracci, Annibale, 42, 50, 167
Carrara, Francesco, 98
Carreño de Miranda, Juan, 207
Casanatte, Girolamo, 47-48
Casanatte, Mattia, 247
Casavecchie, Catarino, 75
Cassano, marqués de → Serra, Francesco
Castel Rodrigo, marqués de
→ Moura y Corte-Real, Manuel de
Castilla, almirante de
→ Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso
→ Enríquez de Cabrera, Juan Gaspar
→ Enríquez de Cabrera, Luis
Castilla, condestable de
→ Fernández de Velasco, Juan
Castrillo, conde de → Haro y Avellaneda, García de
Castro, Alonso de, 148
Catalina María de la Concepción, sor, 171
Celano, Carlo, 93, 98-99, 110, 121-122, 147, 150, 157, 161
Cerda y Aragón, Luis (IX duque de Medinaceli), 40, 84, 88, 100, 134, 159, 166, 177, 203, 219, 254, 258, 261-262
Cerda y Sandoval, Catalina de la (VII condesa de Lemos), 21, 111-112, 143, 170-171, 174, 225, 230
Cerquozzi, Michelangelo, 133
Chigi, Fabio (papa Alejandro VII), 48, 116, 128, 187, 251
Churriguera, Joaquín de, 178-179
Clemente IX
→ Rospigliosi, Giulio (papa Clemente IX)
Clemente X → Altieri, Emilio Bonaventura
Cobos, Manuel de los (marqués de Camarassa), 32
Codazzi, Viviano, 89, 99, 198, 200
Colens, Vicente, 30
Colombo, Giacomo, 75, 212
Colonna, Gerolama, 110
Colonna, Girolamo, 47
Colonna, Lorenzo Onofrio (condestable de Nápoles), 258-260
Colonna, Marcantonio (condestable de Nápoles), 46, 241
Colonna, Marco Antonio Marsilio, 67
Colonna, Vittoria, 64-65
Colonna Enríquez-Cabrera, Vittoria, 217, 241
Coppola, Filippo, 140, 145, 158, 202
Córdoba y Aragón, Ana Francisca, 242
Corenzio, Belisario, 68, 90, 146, 150, 226, 236
Costa, Angelo Maria, 177, 261
Cristina (reina de Suecia), 140, 159, 258-259
Cueva, Francisco de la, 110
Cueva y Toledo, Beltrán de la (III duque de Albuquerque), 225

Da Celiso, Tommaso, 48
Da Sezze, Emanuele Giuseppe, 77
Da Volterra, Daniele, 45
Dávila y Osorio, Antonio Pedro Sancho (marqués de Astorga), 40, 97, 114, 131, 220, 255-256
D'Avalos, Andrea, 65, 75
D'Avalos, Carlo, 65
D'Avalos, Costanza, 64
D'Avalos, Ferdinando, 65
D'Avalos, Ferrante, 64
D'Avalos, Francesco Ferdinando, 204
D'Avalos d'Aragona, Innico, 46, 65

De Caro, Giulia, 145, 256
De Dominici, Bernardo, 75, 107, 111, 119, 180-181, 198, 201, 210-211, 253
De Dominici, Raimondo, 116
De Dura, Camillo, 74
De Lellis, Carlo, 106, 113
De Lione, Andrea, 150, 200
De Lione, Onofrio, 150, 155-156
De Macque, Jean, 158
De Matteis, Paolo, 162, 166, 190-191, 256, 259, 261
De' Medici, Alessandro, 77
De Pino, Vincenzo, 67
De Rosa, Pacecco, 209
De Rossi, Gian Giacomo, 53-54
De Rossi, Giovanni Antonio, 49
De Silva, Cassiano, 143, 155
De Vaio, Baldassarre, 148
Dehnhardt, Federico Corrado, 155
Del Grande, Antonio, 50
Del Tufo, Giovan Battista, 131
Della Rovere, Francesco (papa Sixto IV), 44, 48
Della Rovere, Giuliano (papa Julio II), 44
Dents, Bartolomé, 189
Díez de Aux, Miguel, 61, 63-64, 139, 148, 176
Domenichino, Domenico Zampieri, 127, 200, 240, 260
D'Onofrio, Vincenzo (Innocenzo Fuidoro), 97, 100, 113, 118, 144, 161-162, 156
Dughet, Gaspard, 201

Eillarts, Johannes, 141
Enrique IV de Borbón (rey de Francia), 26, 94
Enríquez-Afán de Rivera, Pedro (Perafán) (I duque de Alcalá), 92
Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso (IX almirante de Castilla), 36, 63, 152, 155, 160, 196, 217, 228, 241-243
Enríquez de Cabrera, Juan Gaspar (X almirante de Castilla), 20, 30, 217-218, 241
Enríquez de Cabrera, Luis (VIII almirante de Castilla), 241
Enríquez de Cabrera, Teresa (marquesa del Carpio), 180
Enríquez de Ribera, Fernando (III duque de Alcalá), 19, 21-23, 27, 36, 45, 65, 82-83, 98, 143, 148, 152, 166, 176-177, 235-238
Enríquez de Ribera, Catalina (duquesa de Osuna), 22, 176

Fago, Nicola, 103
Fajardo y Osorio, Fernando Joaquín (marqués de los Vélez), 19, 22-23, 30, 68-70, 77, 145, 152, 158, 197-198, 201, 203, 255-258, 261
Falcone, Aniello, 84, 200
Falconieri, Andrea, 65, 145, 158
Falda, Giovanni Battista, 38, 40, 53-54
Fanzago, Cosimo, 68, 70, 72, 99, 116-117, 121-122, 127, 135, 143, 156-157, 166, 178, 183, 209
Fardella y Pacheco, María, 204
Farnese, Ottavio, 77
Felipe II, 26, 28, 46, 76-77, 90, 125, 166-169, 199, 204, 225, 229, 236, 249
Felipe III, 45, 47, 62, 67, 73, 94, 111, 140, 142, 165, 206-207, 214, 225-227, 229, 231-232, 235, 245
Felipe IV, 12, 24-25, 28, 45, 47-48, 52, 54, 59-60, 71, 73, 86-87, 94-95, 103, 105, 113, 116-117, 128, 150, 167, 169, 179, 182, 188-189, 195-197, 199-200, 205-206, 210, 214-216, 228, 232-233, 235, 237-241, 244-245, 247, 249-253, 255, 257
Felipe V, 11, 97, 140, 168, 198, 212, 262-264
Felipe Próspero (infante de España), 96, 144, 157, 257
Feria, duque de → Suárez de Figueroa, Gómez
Feria, duquesa de
→ Fernández de Córdoba y Figueroa, Ana
Fernández de Castro, Pedro (conde Andrade), 112
Fernández de Castro, Pedro (VII conde de Lemos), 60, 63, 65-67, 73, 82, 95, 104-105, 111-112, 126, 140, 143, 150, 165, 170-171, 173-175, 227-231
Fernández de Córdoba, Gonzalo (el Gran Capitán), 11, 61, 92, 139, 150-151, 161
Fernández de Córdoba y Figueroa, Ana (duquesa de Feira), 218, 252, 255
Fernández de Córdoba y Figueroa, Catalina, 23, 250, 252
Fernández de la Cueva, Francisco (VII duque de Alburquerque), 25
Fernández de Velasco, Juan (condestable de Castilla), 33, 162
Fernández del Campo, Íñigo, 212
Fernández del Campo, Pedro Cayetano (marqués de Mejorada), 211-212
Fernández Pacheco, Juan Manuel (marqués de Villena), 36, 263-264
Fernández Portocarrero, Luis, 44, 184, 188
Fernando I de Aragón (rey de Nápoles), 124-125, 250
Fernando I de Habsburgo (emperador), 26, 182
Fernando II de Aragón, el Católico, 11, 39, 41, 44, 86, 92, 150, 161, 168, 232, 250, 252
Fernando II de Aragón (rey de Nápoles), 125
Fernando II de Borbón (rey de las Dos Sicilias), 94, 110, 122, 155
Fernando III de Castilla, 254
Fernando III de Habsburgo (emperador), 86
Fernando IV de Borbón (rey de Nápoles), 126, 156
Ferrata, Ercole, 49, 180
Ferrera, Filippo, 148
Filomarino, Ascanio, 133, 150, 246, 249, 252
Finelli, Giuliano, 69, 127, 156, 166, 178, 240
Finelli, Vitale, 122
Finoglia, Paolo Domenico, 200-201
Fonseca y Zúñiga, Manuel de (conde Monterrey), 12, 25, 40, 54, 71, 82, 98, 107, 113, 121-122, 152, 160, 166-167, 177, 200, 214-215, 217, 239
Fontana, Carlo, 46
Fontana, Domenico, 13, 68, 85, 94, 121, 125, 139-144, 147, 152-153, 155, 160, 226

Fontana, Giulio Cesare, 95, 126
Formoni, Arteminio, 54
Fracanzano, Cesare, 109, 200
Francisco de los Santos, padre, 168
Fumo, Nicola, 75, 107, 171, 211-212

Galanti, Giuseppe Maria, 162
Gargiulo, Domenico (Micco Spadaro), 89, 132-133, 177, 198, 200, 261
Garnica, Juan de, 93, 107, 146
Genovese, Gaetano, 155
Gentileschi, Artemisia, 62, 64, 201, 238
Giordano, Luca, 47, 50, 107, 111, 115, 119, 166, 168-170, 181-182, 184, 188, 191, 195, 197-199, 201, 206-208, 210-212, 219, 250, 257, 259, 261
Giulio Romano, 50, 182
Gómez de Sandoval, Cristóbal (duque de Uceda), 241
Granvela, cardenal
→ Perrenot de Granvelle, Antoine (cardenal)
Grau, Francesc, 189
Grau, Joan, 189
Gregorio XV, 25, 178
Grimaldi, Francesco, 148
Grimani, Vincenzo (cardenal), 159
Guerrero, Andrea, 110
Guevara, Ana de, 75-76
Guzmán, Ana de, 182
Guzmán, Enrique de (conde de Olivares), 36, 63, 85, 121, 123
Guzmán, Francisca de, 248
Guzmán, Gabriel de, 240
Guzmán, Gaspar de (conde duque de Olivares), 11, 195, 199, 201, 214-215, 231, 233, 237-242, 248, 252, 254, 257
Guzmán, Leonor María (condesa de Monterrey), 82, 113, 177, 214, 239
Guzmán, Martín de, 182
Guzmán, Ramiro de (duque de Medina de las Torres), 12, 21-22, 76, 85, 92, 98, 100, 121, 123, 143, 155, 166-167, 182, 197, 212-213, 216, 220, 240-241
Guzmán Dávila, Jerónima de, 252
Guzmán y Haro, Diego de, 65
Guzmán y Silva, Ana María de, 255

Haro, Beatriz de (marquesa del Carpio), 248
Haro, Luis de, 12, 168, 220
Haro y Avellaneda, García de (conde de Castrillo), 12, 19, 22-23, 28, 62, 75, 96, 98, 112, 157, 166-167, 182, 206, 248-249, 257
Haro y Guzmán, Gaspar de (marqués del Carpio), 12, 19-21, 29-30, 40, 50, 52, 68, 96, 111, 134, 140, 146, 152, 158-159, 179-181, 191, 196, 198, 202-203, 217, 220-221, 257-263
Haro y Guzmán, Juan Domingo de, 179
Hungría, María de, 36, 65, 70

Inocencio X → Pamphilij, Giovanni Battista
Isabel I de Castilla, la Católica, 39, 41, 44, 168

Julio II → Della Rovere, Giuliano
Juncosa, José, 189
Juvarra, Filippo, 197

Lanfranco, Giovanni, 62, 64, 127, 155, 166, 179, 200, 240
Lannoy, Carlos de, 130
Lazzari, Andrea, 155
Lazzari, Giulio, 155
Lazzari, Jacopo, 230
Lemos, conde de
→ Fernández de Castro, Pedro
→ Ruiz de Castro, Fernando
→ Ruiz de Castro, Francisco
Lemos, condesa de
→ Cerda y Sandoval, Catalina de la
→ Zúñiga y Sandoval, Catalina de
León, Martín de, 63
Lerma, duque de
→ Sándoval y Rojas, Francisco Gómez de
Liria, Juana de, 110
López de Mendoza, Íñigo (conde de Mondéjar), 140
Lorena, Claudio (Claude Lorrain), 25, 201, 260
Lorenzo de San Nicolás, fray, 178
Luis XI (rey de Francia), 44
Luis XIII, 94
Luis XIV, 48, 52, 69, 105, 259, 262

Magno, Giovanni Battista, 157
Maiello, Giovanni Vittorio, 103
Maqueda, duque de
→ Cárdenas y Portugal, Bernardino de
Maratta, Carlo, 191, 259-260
Margarita de la Cruz, sor, 205-206
Marinis, Domingo de, 23
Marino, Giambattista, 152
Martiis, Juan de, 148
Martiis, Ventura de, 148
Masaniello (Tommaso Aniello d'Amalfi), 133, 139, 141, 144, 150, 153
Maurizio, Michele, 75
Medina de las Torres, duque de
→ Guzmán, Ramiro de
Medinaceli, duque de → Cerda y Aragón, Luis
Medinaceli, duquesa de, 203
Mejorada, marqués de
→ Fernández del Campo, Pedro Cayetano
Mellin, Charles, 155
Menichini, Giuliano, 177
Meo, Ascanio, 103
Michelangelo, 257
Minaggio, Dionisio, 34
Miranda, conde de → Zúñiga Avellaneda, Juan de
Miranda, condesa de → Zúñiga Avellaneda, María
Miselli, Giuseppe, 199
Mollica, Francesco, 175
Moncada, Francisco de (marqués de Aitona), 50
Moncada, Hugo de, 11

Moncada, Luigi Guglielmo de (duque de Montalto), 30, 161
Mondéjar, marqués de, 140
Monterrey, conde de
→ Fonseca y Zúñiga, Manuel de
Montesarchio, príncipe de, 65
Montini, Domenico, 197
Mora, Francisco de, 173-174
Morandi, Giovanni Pietro, 48
Morelli, Giovanni Battista, 169
Mori, Bartolomeo, 122, 135, 253
Moscoso y Sandoval, Baltasar, 185, 251
Moura y Corte-Real, Manuel de (marqués de Castel Rodrigo), 30, 45, 50, 200, 236
Muniátegui, Juan de, 173

Naccherino, Michelangelo, 67-68
Navarrete, Antonio, 136
Neoburgo, Mariana de (reina de España), 168, 188
Netti, Giovanni Cesare, 140, 158
Nithard, Everardo, 44
Nogueras, Jerónimo de, 182
Núñez de Guzmán, Francisca, 240
Núñez de Guzmán, Pedro, 240
Núñez de Guzmán, Ramiro de, 181

Olivares, conde de → Guzmán, Enrique de
Olivares, conde duque de → Guzmán, Gaspar de
Oña, Pedro de, 62
Oñate, conde de → Vélez de Guevara, Íñigo
Orleans, María Luisa de (reina de España), 52, 216, 255
Orozco, Francisco de, 24
Ortega, Giovan Battista, 171
Osuna, duque de
→ Téllez-Girón, Pedro (I duque de Osuna)
→ Téllez-Girón, Pedro (III duque de Osuna)
Osuna, duquesa de → Enríquez de Ribera, Catalina
Ottoboni, Pietro, 159

Pablo V → Borghese, Camillo
Pacichelli, Giovan Battista, 61, 71-75
Pacheco, Francisco, 177, 237
Pagano, Tommaso, 140, 158
Palearo, Giorgio, 31
Palearo, Jacopo, 31
Palomino, Antonio, 168-169, 180
Pamphilij, Giovanni Battista, 185
Parmigianino, Filippo Mazzola, 50
Parrino, Domenico Antonio, 12, 151-152, 161, 176
Patalano, Gaetano, 75, 171
Peñaranda, conde de
→ Bracamonte y Guzmán, Gaspar de
Peretti, Felice (papa Sixto V), 46
Pergolesi, Giovan Battista, 134
Perrenot de Granvelle, Antoine (cardenal), 90, 140
Perrone, Aniello, 116, 180-181
Perrone, Michele, 75, 107, 206
Peruzzi, Baldassarre, 45
Picchiatti, Francesco Antonio, 96, 119, 124, 139, 143, 153, 155
Pimentel Herrera, Juan Alonso (conde duque de Benavente), 19-21, 23, 28, 60-61, 63, 67, 90, 122, 143, 148, 152, 166-167, 172-173, 228-229
Piombo, Sebastiano del (Sebastiano Luciani), 45
Pioselli, Giovanni Domenico, 50
Pizzullo, Giovanni, 48
Pò, Giacomo del, 157
Ponce de León, Rodrigo (duque de Arcos), 63, 87, 133, 150, 155, 242-243, 245
Portocarrero, cardenal
→ Fernández Portocarrero, Luis
Poussin, Nicolas, 50, 182, 200-201
Presti, Bonaventura, 71, 85-86, 183
Provenzale, Francesco, 84, 129, 140, 145, 158-159

Quadrado, Pietro, 171
Quiñones, Juan, 181-182

Rafael, 50, 167, 210, 213, 216, 230, 249, 257
Rafone, Luca, 103
Rainaldi, Carlo, 49, 55
Renao, José, 61, 139, 148
Reni, Guido, 175, 177, 179, 182, 184, 221, 260
Ribera, José de, 155, 166, 175-177, 179, 200, 205, 208, 215-216, 218
Rizi, Francisco, 207
Rodríguez Maseda, Antonio, 171
Romanelli, Domenico, 162
Romanelli, Giovanni Francesco, 200
Roomer, Gaspare, 98
Rosa, Francesco, 43-44
Rospigliosi, Giulio (papa Clemente IX), 54, 136, 189
Rossi, Nicola Maria, 105, 157, 262
Rubens, Pedro Pablo, 50, 68, 197, 217
Ruiz de Castro, Fernando (VI conde de Lemos), 21-22, 54, 60, 63, 65-67, 73, 82, 140, 142, 148, 225-227
Ruiz de Castro, Francisco (VIII conde de Lemos), 47, 61, 205, 227-229

Salerno, Andrea, 172
San José, Juan de, 183
Sanbarberio, Pietro, 122
Sandoval Padilla, Luisa de, 241
Sandoval y Rojas, Francisco Gómez de (duque de Lerma), 22, 73, 111, 140-142, 165, 173-175, 214, 225-227, 230, 241
Sanmarco, Carlo Antonio, 161
Santisteban, conde de → Benavides, Francisco de
Sassano, Matteo, 140, 158, 203
Saurer, Antonio, 29-30
Scaglia, Desiderio, 197
Scarlatti, Alessandro, 140, 146, 158-159, 259, 261
Schor, Philipp, 49
Serra, Francesco (marqués de Cassano), 168
Simonelli, Giuseppe, 198
Sixto IV → Della Rovere, Francesco
Sixto V → Peretti, Felice

Spinola, Cornelio, 98
Stanzione, Massimo, 140, 179, 200-201, 205, 210, 216, 245
Stellato, Aniello, 165, 174-175
Suárez de Figueroa, Gómez (duque de Feria), 23, 34, 231

Téllez-Girón, Antonia, 224
Téllez-Girón, Gaspar (duque de Osuna), 34
Téllez-Girón, Pedro (I duque de Osuna), 11, 22-23, 63, 76, 131, 166, 175-176, 236-237
Téllez-Girón, Pedro (III duque de Osuna), 11, 34, 36, 68, 98, 143, 166, 175, 197, 227, 230-231, 233, 235, 237
Teodoro Trivulzio, Gian Giacomo (cardenal), 30
Terés, Joan, 22
Tintoretto, Jacopo Robusti, 50, 168, 172, 217, 221, 229-230
Tiziano, 50, 167-168, 172, 182, 184, 210, 218, 230
Toledo, Juan Bautista de, 196
Toledo, Pedro de, 11, 61, 63, 74, 81-82, 86, 89, 92, 94, 99, 101, 109-110, 119, 121, 123-124, 140-141, 142, 154
Torriani, Orazio, 46
Trabaci, Giovanni Maria, 158
Traetto, duque de, 97, 100
Turchi, Alessandro, 179

Urbano VIII → Barberini, Maffeo

Vaccaro, Andrea, 115, 118-119, 184, 198, 219, 221, 250
Vaccaro, Lorenzo, 188, 261, 264
Vaccaro, Nicola, 259
Van Dyck, Anton, 50, 168, 218, 259
Vandeneynden, Giovanni, 98
Vanvitelli, Luigi, 141
Vasari, Giorgio, 44-45
Velasco y Osorio, Juana María de, 255
Velázquez, Bernardo, 173
Velázquez, Diego, 62, 167, 177, 200, 217, 221, 232, 236, 246
Vélez, marqués de los
→ Fajardo y Osorio, Fernando Joaquín
Vélez de Guevara, Beltrán, 90, 247-248
Vélez de Guevara, Catalina (condesa de Oñate), 216
Vélez de Guevara, Íñigo (VIII conde de Oñate), 20, 27, 35, 40, 50, 62, 85, 87-88, 90-91, 95, 100, 112, 116, 122, 126, 133-134, 139-141, 143, 145, 149-150, 152-153, 157, 161, 216, 244-249, 262
Veneziano, Gaetano, 158
Vergara, Michele, 148
Veronese, Paolo Caliari, 50, 216, 218,
Villagarcía, marqués de, 217
Villamediana, conde de, 215
Villano, Cesare, 75
Villargarcía, marqués de, 30
Villena, marqués de
→ Fernández Pacheco, Juan Manuel
Voet, Ferdinand, 259-260

Zacarella, Curzio, 178
Ziani, Pietro Andrea, 84, 140, 146, 158
Zimbalo, Giuseppe, 75
Zumbigo, Bartolomé → Zúñiga Avellaneda, Juan de
Zúñiga Avellaneda, Juan de (conde de Miranda), 66, 68, 107, 125, 178, 185
Zúñiga Avellaneda, María (condesa de Miranda), 29
Zúñiga y Requesens, Mencía de, 22-23, 29, 229
Zúñiga y Sandoval, Catalina de, 140, 142, 174, 225, 227, 230
Zúñiga y Sandoval, Catalina de (VI condesa de Lemos), 22, 29, 68, 140, 142, 227

Visiones cruzadas

Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco

En los siglos XVI y XVII, el Reino de Nápoles fue gobernado por virreyes que se comportaron como auténticos *alter ego* del monarca español. Muchos de ellos desempeñaron un papel de primer orden en el panorama político y cultural del continente, y contaban con un gusto refinado. Durante su mandato, enviaron a la Península ibérica gran cantidad de pinturas, esculturas, muebles y libros, que con frecuencia acabaron en las colecciones reales, en sus propios palacios privados o en las iglesias y los conventos que protegieron. A través de un viaje fascinante por los lugares por donde circularon esos objetos, *Visiones cruzadas* recoge el mecenazgo de unos virreyes que fueron mediadores en el proceso de creación y difusión del arte y la cultura napolitanos del Seiscientos, situándolos en el centro del escenario barroco europeo.

Universitat de Barcelona
Edicions